

## МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК: 781.43(477)

### ПИТАННЯ МЕЛОДИКИ В УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ (концептуальний аспект)

**Оксана ГНАТИШИН**

*Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано,  
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка,  
вул. О. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005  
тел.: 0322 35 79 92, e-mail: oxanaostap@ukr.net*

Розглянуто найважливіші ідеї українських дослідників стосовно мелодії музики в контексті їх організованості. Відбір мелодій, їх хронологічне упорядкування та аналіз поєднано з констатацією деяких впливів на них попередників.

*Ключові слова:* ідеї, система, концепції, мелодія, дослідження, впливи.

Структурну модель музикології творить, очевидно, кожне наукове дослідження. Подібно всі наукові здобутки у сфері мелодики укладають у певну систему, що разом із подібними системними утвореннями в галузі гармонії (акордики), ладу, ритму творять групу концепцій цілісної організації музичного матеріалу. Більше того, Я. Якуб'як вважає мелодію (як і гармонію) регуляторним горизонтальним чинником звуковисотності матеріалу, які сумарно охоплює поняття діастематики [28, с. 79].

Виявлення системності як сукупності частин або елементів, пов'язаних між собою в певний спосіб, передбачає в нашому випадку самовільний відбір і поєднання індивідуальних наукових уявлень (поглядів, ідей). Такий методологічний принцип полягає у хронологічному впорядкуванні елементів системи, якими є концептуальні ідеї музикологічних досліджень – у нашому випадку у сфері мелодики, – відшукання внутрішніх сутнісно-філософських зв'язків між ними. Відтак, ставимо за мету створення умовної системної моделі наукових здобутків у галузі мелодики, яка повинна забезпечити існуючу ідейно-тематичну повноту її (галузі) характеристики не лише на певному історичному етапі, а впродовж усього розвитку наукового напрямку. Уявлення про систему “мелодичних” ідей формується на основі вивчення усієї сукупності наукових праць цієї тематики українських музикознавців (об'єкт дослідження), проте детальнішому аналізу (предмет дослідження) піддаватимемо вершинні дослідження в сенсі їх концептуальності, впливу на музикознавчий процес, решту (інші) – принагідно згадаємо.

В українській теоретичній музикології мелодія як засіб музичної виразності розроблена менше, ніж, наприклад, гармонія, лад або форма. Я. Якуб'як пояснював це тим, що “феномен мелодії за своєю природою... належить до найскладніших і навіть загадкових” [28, с. 79]. Проте цей феномен, що також має свої “технічні

виміри”, “притягував до себе увагу теоретиків і практиків фактично впродовж усієї історії музики. Спроби схопити її сутність та дати якомога повніші її дефініції не припиняються до сих пір...” [28, с. 79].

Втілення такого двостороннього підходу до явища в українській музикології виявив С. Людкевич<sup>1</sup>. Визначаючи завдання науки про мелодію (“аналізувати форму та будову мелодій та форми ті групувати після різних типових схем, а на основі великого порівняльного матеріалу дійти до деяких загальних законів будови” [11, с. 157]), він бачив її складовою “науки загальної композиції”, тобто прикладною для композиторської спеціалізації<sup>2</sup>. Можливо тому, технічний бік мелодії в системі виразових засобів вивчали порівняно мало. А проте здатністю виразно окреслювати зміст (за С. Людкевичем “виразовою естетикою”) мелодія не поступається перед двома іншими засобами – гармонією і ритмом. Недарма наукові зацікавлення мелодією разом зі словом зародилися у сфері етномузикології у другій половині XIX століття, привернувши увагу П. Сокальського, М. Лисенка, а пізніше інших українських учених<sup>3</sup>.

Одним із перших, хто висловився з приводу теоретичних питань мелодики у сфері професійної творчості був С. Людкевич. Щоправда, цих питань він найбільше торкався в працях з музичної естетики<sup>4</sup>. На початку 1930-х років С. Людкевич, вважаючи мелодію одним із головних елементів, з яких складається музика, поглянув на неї крізь призму науки про “основи та умови краси в музиці як мистецтві” [11, с. 151]. Його бачення цього “найпростішого прояву музики як мистецтва” відразу було комплексним. С. Людкевич вказав на системність чинників мелодії, подав класифікацію видів і типів мелодій.

Інтегральними чинниками й умовами вважав: 1) “якусь правильну зміну висоти тону”; 2) “більше або менше виразисту та правильну ритміку”; 3) якусь тональну (гармонічну) основу, “що виявляється у спинюванні голосу мелодії на якихось тонах означеної висоти, скоординованих зі собою тональним (гармонічним) зв’язком” [11, с. 155–156].

Основою класифікації видів мелодії С. Людкевич вважав принцип тональної визначеності, за яким розрізняв мелодії “1) повні (в яких мелодійно-тональна структура містить і майже вповні вичерпує гармонічний їх зміст) та 2) неповні,

<sup>1</sup> Цікаво, що предмет власне української мелодики задовго до С. Людкевича пробував визначити ще галицький композитор-дилетант П. Бажанський у своїй спеціальній розвідці: “Малоруска мелодика займаєся складом, будовою, устроєм русконародної музикальної мельодії, єї скаль, стрів, груп, фраз і натуров [природою – *О. Г.*] єї тонів” [3, с. 1].

<sup>2</sup> Таке бачення відображає характерні для тодішньої європейської музично-теоретичної думки естетико-методологічні засади, основи яких виклали провідні вчені у кінці XIX–початку XX століття: Х. Ріман “*Neue Schule der Melodik*” (1883), “*Große Kompositionlehre*” (1902); А. Маркс “*Die Lehre von der Musikalischen Komposition*” (1837–1847) і особливо Е. Тох “*Melodienlehre. Ein Beitrag zur Musiktheorie*” (1923), на якого композитор безпосередньо покликався й погляди якого на виразовість мелодії, очевидно, поділяв. У радянські роки проблематику мелодики розглядали в курсі аналізу музичних творів і в курсі поліфонії. В якості самостійної дисципліни курс мелодики започаткували й розробляли вчені-теоретики у Московському Інституті ім. Гнесіних на початку 1980-х років В. Бобровській та Л. Дьячкова.

<sup>3</sup> Цю традицію в новітній етномузикології успішно продовжують Г. Вірановський, О. Мурзіна, С. Грица, А. Іваницький, Б. Луканюк та ін.

<sup>4</sup> Йдеться про працю “Основи музичної естетики” (початок 1930-х років) і розвідку “До деяких питань музичної естетики” (1966), які тривалий час (аж до 1999-го) залишалися в рукописному та машинописному вигляді.

яких гармонічна основа і лінія, не виражена в мелодії, мусить бути шойно відгадана і зреалізована... Перша категорія мелодій в більшості являється в творах т. зв. мелодистів, у яких головна сила – одна мелодійна струя, друга – у творах т. зв. гармоніків, які працюють головно поліфонно-гармонічною стихією” [11, с. 156].

На думку С. Людкевича, в основі класифікації типів має бути будова інтервалів, із яких складається рисунок мелодії. Тут композитор уможливує поділ на два типи мелодій: “вузько-інтервальні діатонічні” (по ступенях звукоряду) і “широко-інтервальні” (по розложених тонах акорду (головних чи “характеристичних” ступенях, зв’язаних зі собою гармонічно) [11, с. 156]. Хід тонів мелодії обов’язково передбачає “якусь провідну лінію і думку”, що її творить “зв’язаний процес “напруження” (між двома сусідніми або й дальшими тонами або й групами тонів) і його “розв’язання” [11, с. 156]. С. Людкевич звертав увагу на різний характер цього напруження і розв’язання (сильніший або слабший, виразний або закритий), який залежить “від якості і величини інтервалів, від гармонічного значення тих тонів, від динамічно-ритмічних умов”<sup>5</sup>.

Теоретичні судження про мелодію С. Людкевич доповнив художньо-мистецьким (творчим) її розумінням. Воно полягало у “зрозумінні цілості мелодії та відносин її частин під оглядом тональним, гармонічним (т. зв. формальна естетика)”, а також “її характеру та виразу (“виразова” естетика)” [11, с. 157]. Отже, поняття мелодії та її краси С. Людкевич також розумів у комплексі. Таке естетично-психологічне й теоретичне тлумачення мелодії було характерною тенденцією для тодішньої європейської музикології.

У подальшому (очевидно під впливом відомих радянських досліджень мелодики, зокрема Л. Мазеля<sup>6</sup> та власної композиторської практики) естетичний ракурс ученого не змінився, але в аспекті тієї ж “виразової естетики” значно розширився і поглибився. У 1966 році він уже писав, що “на красу одноголосної мелодії складається цілий комплекс вимог технічно-фактурних, музично-естетичних,

<sup>5</sup> Ці погляди С. Людкевича співпадають із поглядами Е. Курта, котрий вважав мелос не як “просте співставлення тонів, а [як] первинний неперервний зв’язок їх...” [10, с. 45], тобто акцентував на лінійному боці мелодії, а також вбачав залежність “напруги енергії” від широти інтервалів мелодійного руху [10, с. 50]. Водночас треба наголосити на принципово різних підходах теоретиків: якщо Е. Курт в аналізі мелодичних явищ закликав звернутися “не до пісенної мелодики..., а до мелодичного мистецтва поліфонії...” [10, с. 43], то Людкевичеве бачення передбачало вокальний (пісенний) вияв мелодії, невіддільний від характеру мови, як системи мислення, про що йтиметься далі.

<sup>6</sup> С. Людкевичу були відомі спеціальні дослідження мелодики, зокрема радянські – Л. Мазеля (О мелодии.– М., 1952). Так, Л. Мазель належить заслуга комплексного підходу до цієї категорії з аналізом її природи (у співвідношенні з мовною інтонацією), специфічних особливостей, вирізняючи окремі сторони (ладову, гармонічну, ритмічну) та їх взаємодію, загальну структуру мелодії, трактуючи її (мелодію) як певне музично-змістовне явище. Відтак, учений фактично наблизився до створення вчення про мелодію, сформулювавши важливі теоретичні положення й історико-теоретичні узагальнення, виявивши при цьому виразні сліди впливу Б. Асаф’єва. І хоча спочатку вчення дослідника обмежалося теоретичними аспектами, пізніше (“Строение музыкальных произведений: учеб. пособие.– 3-е изд.– М., 1986.– 528 с.) враховував ще й спосіб виконання. Трактатування мелодії Л. Мазелем, як видно, співвідноситься з деякими поглядами С. Людкевича, наприклад, у комплексному баченні явища, і навіть співпадає щодо закладеної в мелодії уявної гармонії (із введенням поняття “прихованого інтервалу” [13, с. 72], і різної ладової напруженості звуків і інтервалів мелодії [13, с. 62]. Висловлення С. Людкевичем своїх думок в естетичних дослідженнях (у рукописі на початку 1930-х років та машинописі 1966-го) свідчить про значне випередження українським теоретиком деяких поглядів визнаних ідеологів радянської теоретичної думки.

загальних і специфічних”. Ще одним неписаним законом для твору, основанийого на мелодичній лінії, проте яскраво вираженим у мелодиці композиторів-мелодистів, С. Людкевич вважав таке: обов’язком красивої мелодії є “відобразити своєю лінією також її гармонічний процес – функційний, тональний і модуляційний план уявної гармонії”, бо “тільки “гармонічно насичені” мелодії мали право завоювати загальне признание в музичній літературі” [12, с. 199].

Окрім обов’язкової умови організації музичних тонів різної висоти “за законами ладовості і гармонії”, дієвим естетичним чинником може слугувати “навіть темброві якість виконуючого голосу” [12, с. 199]. Саме тією увагою до вокального (пісенного) вияву мелодії С. Людкевич виявив і відмінне, специфічно національне, розуміння мелодії<sup>7</sup>. Так він наполягав на “згармонізуванні” ритмічних і логічних наголосів музики зі структурою вірша, “узгідненні” всяких агогічних моментів і процесів (цезур, градацій, кульмінацій) з поетичним текстом у вокальних мелодіях із поетичним текстом [12, с. 199].

Ще одним аргументом на користь національного характеру розуміння мелодії С. Людкевичем варто вважати “душевне” розуміння її походження. “Будова мелодії виходить із творчого процесу в душі й прямо навчитися цієї справи не може той, хто цього процесу не переживає”, – писав він [11, с. 157]. У цьому, без сумніву, проявив себе Людкевич-композитор.

Відтак, головною заслугою С. Людкевича є, на нашу думку, його бажання прищепити деякі “мелодичні” ідеї західноєвропейської музичної теорії на український науковий ґрунт. На жаль, названі праці вченого не були вчасно опубліковані, а тому українська музикологія на довгі роки була позбавлена його цікавих думок і в розробці теоретичних питань мелодики віддала ініціативу російським музикознавцям.

Аби пізнати концепційну суть нечисленних досліджень українських музикознавців, варто в загальних рисах окреслити майже сорокалітнє бачення явища у тогочасних найпомітніших музично-теоретичних працях московських і ленінградських учених, що в радянські роки мали значення провідних. Починаючи від 1950-х років (після згаданої спеціальної праці Л. Мазеля) дослідження питань мелодії відбувалося переважно у двох напрямках: загально-теоретичному (переважно у працях, присвячених гармонії, музичній формі, поліфонії) та індивідуально-стильовому (у розвідках, присвячених творчості певних композиторів), рідше – з рецептивно-естетичних позицій (В. Медушевській).

Перший представляли М. Арановській, В. Баркаускас, Т. Бершадская, Т. Боганова, Е. Денісов, Л. Дьячкова, М. Папуш, Д. Хрістов, В. Цитовіч та ін., другий – М. Арановській і ін. При цьому музикознавці виявили певну неоднорідність бачення явища, яка відображалася навіть у тлумаченні терміна “мелодія”<sup>8</sup>. Їх показова неоднозначність і навіть суперечливість розшифрувань свідчила про відсутність єдиної вихідної позиції, з якою музикознавці підходили до визначення суті мелодії. Як видно, її тлумачили враховуючи то структурні ознаки, то функціональні й естетичні чи навіть у зв’язку з інтервалікою. Також помічалася протиріччя, що

<sup>7</sup> На відміну від, наприклад, Е. Курта, котрий, щоб відчуті мелодичні явища, закликав “звернутися не до пісенної мелодики, яка знаходиться в тісній залежності від ритмічного відчуття, а до мелодичного мистецтва поліфонії, що закінчується Бахом” [10, с. 43].

<sup>8</sup> Визначення мелодії, за Л. Мазелем, (яке співпадало з визначенням Ю. Холопова [25, с. 511]), підкреслює найбільш специфічну її сторону – наявність висотних змін: “мелодія – це одноголосна послідовність звуків музичного твору, що містить зміну висоти звука і володіє більш чи менш

полягало, з одного боку, в залежності мелодії від контексту, з іншого – в її певній самостійності<sup>9</sup>.

У 1980-х роках музикознавці досліджували взаємодію головного мелодичного голосу з повним багатоголоссям твору, показували тенденції розвитку мелодики в музиці нового і новітнього часів<sup>10</sup>.

Певну увагу приділяли й розгляду мелодії в контексті інших явищ<sup>11</sup>.

На тлі окреслених напрямів розгляду питань мелодики радянського музикознавства, починаючи від 1950-х років, скерування українських дослідників мелодики характеризується двома особливостями. Перша полягає в абсолютному домінуванні другого з побутуючих тоді вищевказаних напрямів, а саме – індивідуально-стильового. Друга – цей напрям торкався винятково творчості

---

самостійною образно-музичною осмисленістю, характерністю, індивідуалізованістю” [13, с. 64]. Близький до них Ю. Тюлін: “мелодика в найширшому сенсі треба розуміти як сферу координації тонів у їх послідовному русі (горизонтальному аспекті)” [21, с. 19]. Внутрішня сутність мелодії полягає в інтонаційності (“мелодія складається з кількох осмислених інтонаційних зворотів, логічно пов’язаних між собою і таких, що об’єднуються в ту чи іншу побудову (речення, період і подібн).” [20, с. 123]. Т. Бершадская стверджувала, що мелодія “як загальне поняття типу супряження, зв’язана з послідовністю тонів... Найсуттєвіше для мелодичного начала – принципове незлиття тонів, що позбавляє сприйняття їх як цілісного комплексу поза викривленням інтонаційно-логічного смислу тексту” [4, с. 12]. К. Мейер писав, що “мелодія означає послідовність звуків, організованих за певними законами: ладовими (звичайно, не лише стосовно мажоро-мінору), метричними і законами форми. В мелодії взаємодіють два основні чинники: меліка і ритміка. Меліка визначає інтервальну структуру мелодії, ритміка – впорядковує звуковий час в часі” [14, с. 62]. Представляючи Другий зі згаданих напрямів, М. Арановскій у своїй праці про мелодію С. Прокоф’єва писав, що “мелодія є послідовність об’єднаних інтонаційним зв’язком тонів, що розгортається в часі і сприймається як лінія і володіє єдністю структури і змісту”, врешті “мелодія є розвинута замкнута інтонаційна структура. Недопустиме ототожнення мелодії з горизонталлю” [1, с. 37–38].

<sup>9</sup> Ліквідувати зафіксоване протиріччя взявся подолати М. Папуш, котрий запропонував нове тлумачення терміна, за яким “мелодія постала як одноголосна лінія, одноголосна послідовність звуків, на котрій згортаються всі функціональні відношення цілого і котра музично осмислюється з погляду всіх цих зв’язків” [17, с. 174].

<sup>10</sup> Цій темі було присвячено нарис В. Холопової [26]. Концепцію дослідниці можна сформулювати як концепцію взаємодії головного мелодичного голосу з повним багатоголоссям у творі нового часу. В. Холопова трактувала мелодію в багатоголосній музиці як переважно головний голос музичної тканини, що виражає цілісну музичну думку-характер, є зосередженням інтонаційності твору, такому, на якому згортаються всі функціональні відношення цілого (гармонічні, метроритмічні, фактурні, архітектонічні та ін.). Мелодія володіє комплексністю, поліелементністю. Однією з ознак трансформації мелодичного став полімелодизм: мелодичне стало концентруватися в одній лише кантиленній мелодії і до кінця наситило собою всі багатоманітні, різномірні пласти фактури аж до утворення панмелодизму (у І. Стравінського, Д. Шостаковича, П. Хіндеміта, А. Берга і ін. композиторів). У великих майстрів ХХ століття прикметною властивістю панмелодизації стало те, що і в головних і в побічних голосах розвинулись непомічені доти в композиторській практиці активні формотворчі процеси [26, с. 86]. Отже, в розвитку мелодики в музиці нового і новітнього часу авторка виявила тенденцію до полімелодики і панмелодизму.

<sup>11</sup> Як приклад, можна назвати статтю О. Руч’євської “Мелодія сквозь призму жанра” [18]. Це – дослідження функцій мелодики в різних жанрах під кутом зору взаємодії музичного тексту зі слухачем, тобто з погляду сприйняття і соціального функціонування музики, що було характерним у контексті ідеологічного трактування музичного мистецтва. Мелодико-тематичні структури як смислове і конструктивне джерело для розгортання форми симфонічного масштабу досліджував В. Задерацький (Задерацкий В. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок / В. Задерацкий // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке.– М.: Сов. композитор, 1982.– С. 108–157.

українських композиторів, більше того – знаменних для національної музики у певних сенсах митців (М. Леонтовича, Л. Ревуцького, С. Людкевича).

Нечисленне (а тому й не характерне) для українських музикознавців звернення до загально-теоретичних проблем у 1950–1970-ті роки та й пізніше стосувалося й мелодики. Часто розгляд окремих її питань був вплетений у дослідження інших проблем. Досліджуючи тематичну і композиційну структуру музичних творів, М. Тіц присвятив окремий розділ мелодії. “Прив’язаність” до проблеми структури музичних творів (і навіть якоюсь мірою залежність від неї) не сприяла системному висвітленню явища, але виявила певні самостійні концептуальні ідеї щодо цього чинника музичної мови. Ці ідеї втілили погляди музикознавця на мелодію, що мають сліди впливу ідей О. Буцкого (щодо структури) і, як це було притаманно більшості тодішніх радянських теоретичних праць, були у сфері інтонаційної теорії Б. Асаф’єва, й навіть споріднені з ідеями Е. Курта. “Мелодія – це послідовність взаємозв’язаних і взаємозумовлюючих звуків, що складають образно-смыслову єдність”, а “мелос полягає в русі крізь тони”, а не “в послідовному нанизванні окремих тонів”, – вважав М. Тіц [19, с. 27]. Те, що зветься в музичній теорії мелодичною лінією, по суті становить не ряд окремих, накреслених у нотному запису, звукових точок, а своєрідно інтонований процес, що безперервно триває і зв’язує шляхом переходу від одного звука до іншого всі ці звуки в єдине органічне ціле (у звуковий потік) [19, с. 28], про що вперше висловився Е. Курт. М. Тіц дотримувався думки, що мелодія містить у собі окремі елементи музичної мови і є чинником, що породжує їх [19, с. 32]. Так, “мелодія є найважливішим фактором музичної драматургії” [19, с. 49]. Отже, М. Тіцу належать ідеї (щоправда, не до кінця теоретично обґрунтовані) розмежування поняття мелодії, мелосу і мелодичної лінії; мелодії як місця концентрації елементів музичної мови й як чинника їх утворення; мелодії як основи музичної теми, тобто драматургічного елемента архітектоніки музичної композиції.

У своєму естетико-виразовому розумінні мелодії М. Тіц поділяє погляди С. Людкевича: як “найважливіший виражальний засіб музичного мистецтва” [19, с. 22] “мелодія... це думка, це рух, це душа музичного твору”. Тому, як вважає музикознавець, мелодія стилістично конкретна і, визначаючи відмінності стилю композиторів, доцільно враховувати мелодичні особливості їх музики [19, с. 38].

Проте нагадаємо, що характерною особливістю українських досліджень мелодики у 1960–70-ті роки була їхня увага до виявлення індивідуально-стильових мелодичних прикмет. Тут виділяються праці Л. Хіврич із її дослідженнями мелодики симфонічних творів українських композиторів, зокрема С. Людкевича, Л. Ревуцького, А. Штогаренка.

У кантаті-симфонії “Кавказ” С. Людкевича вона виявила “складний синтез вокальної та інструментальної мелодики з характерними для них способами розвитку і різними функціями в драматургії твору” [23, с. 56]. Ця ідея розкривається завдяки аналізу різних за характером і змістом груп тем (першої – інтонаційно споріднених, ліричних, зі сфери української ліричної пісні, другої – з дисонуючими інтервалами, що створюють енергію нестійкості і напруження, інструментального типу), між якими існують інтонаційні зв’язки, мелодична спорідненість<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Це підтвердив у 1934 році сам композитор (про що не могла знати дослідниця за відсутності опублікування цих рядків), “під впливом студій західноєвропейської музичної літератури став я

Інший тип мелодичного розвитку, який яскраво відображає винятково колористичне й емоційне багатство українських народних ладів, їх неповторну своєрідність, створив Л. Ревуцький у своїй Другій симфонії. Спираючись на класичні традиції симфонічної розробки народно-пісенного матеріалу (застосовуючи відомі прийоми розвитку народної мелодики), композитор відбирав і використовував оригінальну в ладовому відношенні (гостро дисонансну або з якоюсь особливою ладовою перемінністю) народну мелодію, котру переосмислював засобами гармонії, осучаснюючи її, пристосовуючи старовинний обрядовий наспів з архаїчною ладовою будовою до сучасної ладотональної системи. У результаті відбувалося перетворення мелодії на мелодичну або гармонічну фігурацію, яке визначило творчий метод Л. Ревуцького [24].

Зв'язок мелодики симфонічних творів А. Штогаренка з українським музичним фольклором та виявлення особливостей мелодичної будови, що визначають стиль композитора, досліджуються з трьох сторін (тобто керуючись трьома ідеями): по-перше, завдяки виявленню типових народнопісенних поспівок і зворотів (“інтонаційних формул”); по-друге, крізь призму спорідненості мелодій з народними жанрами; по-третє, з погляду характеру і засобів мелодичного розвитку в темі та її подальших перетвореннях [22, с. 54]. У підсумку на підставі характерних інтонаційних якостей цієї мелодики та її структурних рис, що беруть свій початок від українського музичного фольклору, було доведено “національну належність” мелодики А. Штогаренка. Так різні принципи творення мелодики композиторами стали ще й у формі аналітичних концепцій музикознавиці.

Дещо пізніше теоретиків зацікавив інший аспект дослідження мелодики, а саме – інтонаційної єдності мелодії та гармонії [5]. Присвячене сучасній українській музиці, це дослідження вихідною тезою мало твердження, що тісно кореспондується зі згаданим поглядом С. Людкевича, про “горизонталь і вертикаль, що формуються на основі спільного звукового комплексу, з якого проростають похідні мелодичні й гармонічні утворення, складаючи нерозривну інтонаційну єдність музичного полотна” [5, с. 4]. Іншими словами, його суть “полягає в утворенні гармонічних співзвуч з мелодичних інтонацій та народження мелодичних зворотів з гармонічних конструкцій. В одному випадку гармонічні співзвуччя утворюються шляхом об’єднання мелодичних елементів в одночасному звучанні, в іншому – гармонічний комплекс стає основою мелодичного розгортання, тобто спостерігається процес переведення горизонталі у вертикаль і навпаки. При цьому відбувається ніби ритмо-інтонаційне “стискання” і “розтягання” звукових елементів” [6, с. 176–177]. Це доволі поширене в багатьох творах композиторів (К. Дебюссі, І. Стравинського, Б. Бартока, С. Прокоф’єва та ін.) явище, Т. Бондаренко аналізувала на прикладі творів Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Скорика і дійшла висновку, що широке застосування принципу звукової єдності горизонталі і вертикалі в сучасній музиці передусім пояснюється значним ускладненням ладогармонічного мислення. Адже якщо у класичній музиці, яка спиралася на

переносити вагу музичної ілюстрації змісту поезії на фактуру інструментального підкладу, як це зроблено у “симфонічній” кантаті в 4-х частих “Кавказ”, ... хоча й змагався не зазнавати вокальної лінії й народного характеру в мелодії і хоровій поліфонії...”. Див.: Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря” // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. / [упор., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер] / С. Людкевич.– Львів: В-во М. Коць, 1999.– Том I.– С. 263.

мажорно-мінорну ладову систему і в якій терцевий принцип побудови акордів був основним, координація горизонталі і вертикалі виявлялася в утворенні мелодій гармонічного складу, що рухаються звуками акордів [5, с. 4–5], то в сучасній музиці розширення звукового складу висотної системи, тенденція до “децентралізації” тональності, зниження організуючої ролі тоніки як центру ладотональності вимагало додаткових засобів для створення єдності музичної композиції, одним із яких є згаданий принцип. Розширення ладоінтонаційних можливостей мелодії і гармонії, породжуючи все складніші форми їх взаємозв’язку, відображає розвиток ладового мислення в професійній творчості композиторів різних стилів, відображаючи його особливості в народній музиці, але в кожному конкретному випадку він набуває індивідуальних форм втілення, викликаних різним образно-інтонаційним змістом музики, оригінальним світобаченням композитора, отже не має універсального значення.

Ця концепція дає можливість для вияву певних стильових ознак як окремого твору, так і творчості композитора загалом, а відтак – говорити про його національний і водночас сучасний гармонічний стиль.

Стилістичний аспект дослідження проблем мелодики віддавна цікавив українських музикологів. Причину кількома роками по тому добре пояснив Я. Якуб'як [27]. Він писав, що “усяка національна мистецька школа, що виникла і розвинулася на ґрунті національної самосвідомості, відзначається зростаючою увагою до народної творчості. У музиці останнє виявляється, головним чином, через мелодію, а тому... аналіз музики їх [композиторів – представників національних шкіл] творів із погляду характерності стилю має першорядне значення” [27, с. 24].

Сам музикознавець почав дослідження особливостей мелодики С. Людкевича на початку 1970-х років [29], повторно звернувшись до теми у середині 1990-х. Його мета полягала у виявленні національних елементів у мелодії композитора на тлі романтичного стилю кінця XIX–початку XX століть. Для цього Я. Якуб'як (порівняно зі згадуваним дослідженням Л. Хіврич) обрав полем свого дослідження один жанр вокальної музики (він-бо слушно вважав, що “С. Людкевич – композитор головним чином вокальний” [29, с. 25]), концентруючись на аналізі особливостей мелодизму солоспівів. Відтак, концепцію музикознавця можна визначити як ідею різнобічної синтетичності мелодики Людкевича. У вокальній музиці композитора Я. Якуб'як виявив синтез як в увазі “до семантики слова, так і до його фонетичної будови (на відміну від синтезу загальнішого типу – вокальної і інструментальної мелодики, спостереженого Л. Хіврич). Перше виявляється через моменти звукообразності, друге – через мелодико-ритмічне втілення слова, через тісний зв’язок слова і музики в суто музичному розумінні. Вже з цього погляду мелодика С. Людкевича несе через мову певний елемент національного” [29, с. 43]. Той національний елемент проявляється у використанні в солоспівах С. Людкевича, як, зрештою, і в усій його творчості, елементів народного походження. Різні їх форми (у вигляді окремих поспівок, ладовохарактерних ступенів та ін.) використовуються по-різному: “найвиразніше в лінії вокалу, яка несе мелодичну функцію, і більш опосередковано в лінії супроводу, що загалом, при всій своїй розвиненості, відіграє роль гармонічного підкладу” [29, с. 56]. У кожному випадку підпорядкованість цих фольклорних елементів авторській ідеї – це ще один вияв синтетичності. Найвищим рівнем вияву синтезу, за Я. Якуб'яком, треба вважати той, за яким “духовний склад індивіда в



значній мірі є духом його народу”, оскільки “мислення художника органічно включає елементи національного”, “вживані підсвідомо” [29, с. 57].

Пізніше Я. Якуб'як виявив, що згадана синтетичність виразно проявляється в мелодизмі Людкевича через втілення двоїстості: “з одного боку, можна простежити зв'язок, хоч і вельми опосередкований, з народними джерелами, з другого, – із загальноєвропейськими, особливо завдяки гармонії” [31, с. 46]. Отже, крім засобів музичної виразності національно-фольклорної традиції (“гармонічних структур – мелодичних структур) синтез чинників стилю С. Людкевича творять засоби професійної музики (хроматика – діатоніка), а “форма їх поєднання в кожному окремому випадку може бути індивідуалізованою залежно від змісту музичного твору” [29, с. 25], а точніше – “драматургічного складу відчуття С. Людкевича”, бо “для Людкевича характерна не пісенна форма, а наскрізь драматична ідея, концепція, в котру вносяться елементи пісенні” [29, с. 35].

Великою заслугою Я. Якуб'яка було доведення феноменальності мелодики С. Людкевича, яка полягала у винятковій масштабності та якості наведеного синтезу, представлених уперше [29, с. 36].

У 1970-ті роки з'являються розробки окремих питань мелодики педагогічного спрямування з висвітленням основних рис та складників мелодичного руху, мелодичного формотворення, мелодичних властивостей окремих щаблів ладу, тобто в звичному вже аспекті динамізму мелодики [16], а також присвячені питанням відбиття в мелодиці специфіки мовного інтонування відповідно до тодішньої тенденції використання методичних прийомів і деяких даних суміжних наук, зокрема лінгвістики, теорії художнього читання<sup>13</sup>.

У 1980-ті роки ця тенденція зближення суміжних галузей знання зберігалася ще й через урахування загальнонаукових методологічних принципів (вважалося ж бо, що музикознавство не може обійтися без науково-природничих передумов). У результаті з'явилися дослідження, присвячені, зокрема, створенню моделі цілісного феномену звучання музичного твору, де на основі положення акустики про взаємодію хвильових процесів в акустичному середовищі було запропоновано теорію провідної результуючої горизонталі – моделі матеріальної форми буття музичних явищ [8, с. 2].

З допомогою симетрології, яку в ті роки успішно використовували у фізиці, хімії, біології і яка зводилася переважно тільки до вияву, констатації та опису окремих її проявів у музиці (Г. Конюсом, М. Ломановим, І. Барановою і чи не самотнім С. Шипом у Києві, що глибше зосередився на принципі симетрії та специфіці його проявів у народному наспіві<sup>14</sup>), робилися спроби створення “нового напрямку в вивченні структурних закономірностей музичного мистецтва” [9, с. 2]. Одна з них, зокрема стосовно мелодики, полягала у штучному розщепленні мелодичної лінії на чотири складові різного ступеня абстракції (звукоряд, ритморяд, звуколанцюжок, ритмоланцюжок), а визнання дзеркальної рівності охопило всі без винятку підструктури мелодії, що дало можливість побудови спеціальної цілісної теорії [9, с. 2].

<sup>13</sup> Мається на увазі методична розробка: Мурзіна О. Про принцип мелодичної декламації / О. Мурзіна. – К.: Муз. Україна, 1972. – 66 с. – Музикантові-педагогу.

<sup>14</sup> Шип С. Принцип симетрії в музиці і специфіка його проявлених в народному напеві / С. Шип. – Автореф. дис... канд. искусствоведения. – К., 1980.

Названі та інші, принципово нові напрями дослідження мелодики<sup>15</sup>, тоді передбачали добрі майбутні перспективи в можливостях використання їхніх результатів, проте сьогодні в науковій, практичній теорії музики не всі достатньою мірою виправдали покладених на них тоді сподівань і надій. Щодо цього О. Немкович зазначила: “враховуючи, що ряд методів уперше входив у науковий обіг в українському музикознавстві, відбувалася певна апробація ефективності їх застосування у цій галузі знання й звідси мали місце всі характерні для подібного процесу здобутки й прорахунки, поступове усвідомлення меж доцільності використання кожного з таких нових методів” [15, с. 382–383].

Зі здобуттям Україною незалежності в музично-теоретичних дослідженнях мелодики поряд із відомою з’явилася нова проблематика.

З позицій мелодики розглянуто одну з традиційних для української етномузикології проблему словесно-музичної поетики [7]. Стверджуючи, що одним із центральних при вивченні мелодики має бути уявлення про її контур, тобто “обриси руху наспіву” – термін, близький до поняття мелодичного рисунку і мелодичної лінії, музикознавці пропонують розрізнити два його види: інтонаційний (котрий може бути й немелодичним) і мелодичний, тобто спеціально музично оформлений [7, с. 157]. З метою удосконалення упорядкування, систематизації, класифікації величезного масиву записів народних пісень і інструментальної музики музикознавці виділили три рівні деталізації мелодичного рисунку (контур). Це виявляє прикладний, навіть експериментальний характер їхньої ідеї.

Власне бачення мелодії як “фундаментальної музично-теоретичної категорії” в контексті музичної фактури продемонстрував С. Шип [24]. Він запропонував чітко розрізнити її “термінологічні оформлення” як мелодичну лінію, мелодію як таку, мелодійність як якість музичної інтонації, тобто не змішувати поняття мелодії і звуковисотної лінії.

Інтонаційно-мовленнєвий аспект трактування мелодики С. Шипом передбачає два музично-теоретичних значення поняття мелодії. Першому відповідає “поняття мелодичної лінії – інтонаційної послідовності, вираженої однією-єдиною звуковисотно-ритмічною структурою” [27, с. 144]. Друге, окрім узвичаєної формальної основи, відображає ще й “якісну своєрідність відповідних інтонаційних явищ”. Тому пропонують називати мелодією “інтонаційну послідовність, виражену однією індивідуалізованою звуковисотно-ритмічною структурою, яка дозволяє відрізнити її від будь-яких інших інтонаційних явищ” [27, с. 144], інакше кажучи “мелодія – це індивідуалізована мелодична лінія” [27, с. 145], або (з урахуванням наспівності, що співвідноситься з асаф’євською інтонаційною концепцією мелодії, мелосу, за якою в їх основі лежить усвідомлення “принципу неперервності, плавності вливання, співування тону в тон – явища, званого тепер “мелодія”” [2, с. 321–322]) “послідовність інтонацій пісенного типу, виражена індивідуалізованою ритмозвуковисотною структурою” [2, с. 321–322]. При цьому музикознавець радить відповідно вживати усі три терміни (“мелодична лінія”, “мелодія”, “мелодійність”) в інтерпретації музичних явищ і аналітичних висновках щодо них.

<sup>15</sup> До них належать проблеми сприйняття мелодики, які досліджувалися в контексті рецептивної естетики (див.: Костюк А. Г. Восприятие мелодики, мелодические параметры процесса восприятия музыки.– К., 1987), становлення віршованого принципу в музиці (Н. Герасимова-Персидська. Про становлення віршованого принципу в музиці // Українське музикознавство. – Вип. 13. – К., 1978) та ін.

Системна за своєю суттю концепція форми С. Шипа передбачає, зокрема, розмежування функцій мелодії в композиції твору, а саме: “а) бути самостійною музичною формою, твором...; б) бути складовою частиною музичної форми...; в) бути тематично значущим, надзвичайно важливим змістовим елементом композиції (мелодія як тема); г) бути “музичною емблемою”... жанру, стилю, авторського почерку...” [27, с. 151].

Подібно як С. Шип – у контексті музичної форми – бачить мелодіку Я. Якуб'як [28]. Він так само не виокремлював мелодію з музичної мови, хоч і вважав її (як феномена) варту самодостатньої уваги. Як і С. Шип, наголошував на неспівпадінні понять мелодії та мелодичної лінії: мелодичну лінію уявляв лише як звуковисотний малюнок мелодії [28, с. 15].

Проте бачення мелодики обох українських музикознавців має й суттєві відмінності, продиктовані різними підходами. Передусім відзначимо, що, поділяючи розуміння мелодії як музичної думки, вираженої в одному голосі, С. Шип уточнив її специфіку до “осмисленого музично-інтонаційного мовлення” [27, с. 143], тоді як Я. Якуб'як, помічаючи відмінність між мелодією в одно- і багатолосі, звертав увагу на те, що в останньому “в мелодичній лінії акумулюються функції контексту” [28, с. 16]. Зрештою, дещо пізніше він пояснив, що “на мелодії згортаються (рефлектують) ритмічні, регістрові, фактурні та ін. характеристики контексту. Всі вони, очевидно, впливають на якість окремих мелодичних тонів і на мелодію в цілому, впливають на їх сприйняття й оцінку” [29, с. 86].

Підхід С. Шипа обумовлений баченням мелодичного чинника у музичній формі, тоді як Я. Якуб'як трактував мелодіку переважно в контексті аналізу музичних творів. Вказуючи на синтетичність мелодії, він розрізняв у ній інтонаційні (звуковисотна лінія), ритмічні та гармонічні співвідношення, за якими можна визначати прикмети певного мелодичного стилю [28, с. 26]. “Якість мелодії пов'язана з характеристиками музичного мислення того стилю, до якого вона належить, і з цього погляду історія мелодії – це водночас історія музичних стилів” [29, с. 81], – вважав Я. Якуб'як.

Розвиваючи погляди С. Людкевича, зокрема в точці згаданого “зв'язного процесу “напруження” і його “розв'язання”, Я. Якуб'як, вбачаючи тут своєрідну “гру напружень та відпружень”, що в результаті дає мелодичну хвилю, висуває ще одну концептуальну ідею. Вона зводиться до того, що “по-суті, кожна мелодія це – певний компроміс між лінійним рухом та гармонічною структурою, що як регулюючий фактор лежить в його основі. Перший більше виявляє індивідуальні особливості, друга ж, натомість, має порівняно більш об'єктивний характер” [29, с. 91]. Це співвідношення по-різному проявлялося в музиці національних композиторських шкіл<sup>16</sup>.

Ідея залежності виразовості та значення окремих гармонічних (акордових) і негармонічних (прохідних, допоміжних, затримань) мелодичних тонів в умовах тактової ритміки від типу узгодження мелодичної лінії з метричною сіткою також виразно демонструє розвиток згаданих поглядів С. Людкевича хоч би щодо інтегральних чинників і умов мелодії.

<sup>16</sup> В українській музиці Я. Якуб'як навів приклад М. Лисенка, котрий “впроваджує оригінальні, властиві українському фольклору, мелодичні звороти, вкладаючи їх у загальновиштану гармонічну систему” і твердить, що подібним чином поступав і Людкевич” [29, с. 93].

Взявши за принцип кількісний показник гармонічних структур, що лежать в основі мелодичних фаз, Я. Якуб'як виділив три види побудов, тобто запропонував власну їх класифікацію. Окрім того музикознавець представив ідею складових розділів мелодичної побудови (зачин–розвиток–каденція) і щодо кожного виявив свої обґрунтовані погляди. Отже, теоретичну концепцію мелодики Я. Якуб'яка доцільно вважати не лише комплексною за поєднанням численних виразно сформульованих і переконливо доведених ідей, а й чітко систематизованою ієрархічно – від глобальної центральної, провідної ідеї національної мелодико-стильової визначеності до багатьох часткових ідей, як наприклад, “достосування тих чи інших звичних для даної національної культури мелодичних формул до типових каденційних зворотів” [29, с. 119]. При цьому музикознавець послідовно, впродовж багатьох років (у кількох дослідженнях), підтверджував спадкоємність своїх думок із поглядами С. Людкевича як у підходах (поєднання сутнісно-теоретичного і виразово-естетичного), так і в іманентних характеристиках мелодії. І це при тому, що власна концепція вибудовується з урахуванням важливіших поглядів західно-європейських (Е. Курта, Г. Рімана, А. Маркса, Ф. Геварта, Г. Шенкера) та радянських теоретиків, передусім російських (Б. Асаф'єва, Л. Мазеля, М. Арановського, М. Папуша, Д. Христова та ін.) на основі музичного матеріалу композиторів різних епох.

Аналіз помітніших звернень українських музикологів до питань мелодики дає підстави зробити щодо їх концепцій кілька важливих загальних висновків. Передусім відзначимо, що наукові засади спеціального вивчення мелодії в українській музичній науці започаткував С. Людкевич. Саме йому належить першість у визначенні в ній предмета цих наукових зацікавлень, загальна систематизація мелодичних чинників, класифікація видів і типів мелодій. Тим він випередив першопрохідця в цій галузі в радянському музикознавстві Л. Мазеля майже на 20 років. У подальшому в умовах радянського музикознавства, коли ініціатива в розробці провідних ґрунтовних теорій, зокрема в науці про мелодію, беззаперечно належала російським ученим, на долю українських (як, мабуть, і інших інонаціональних) науковців випав інший шлях дослідження теми – переважно індивідуально-стильовий, зрідка новітньо-оригінальний, деякою мірою експериментальний. Проте, до честі наших дослідників, їхня увага була спрямована переважно на українську музику (хоча й переважно визнаних авторів) і, чи не найголовніше, демонструвала виразну сутнісну спадкоємність їхніх ідей з поглядами основоположника української теоретичної науки С. Людкевича. Це свідчить про збереження українськими вченими наукового підґрунтя науки про мелодію, що заклав С. Людкевич у 1930-ті роки, і його розвиток у напрямі пошуку нових аспектів і підходів. Водночас провідні українські дослідники мелодики, перебуваючи “в полі” радянської музично-теоретичної науки і працюючи відповідно до тодішніх умов і вимог, лише в новітній час змогли відкрито й необхідно їм мірою використовувати західно-європейські досягнення в цій галузі, не цураючись визнаних здобутків провідних російських теоретичних шкіл, демонструючи свою відкритість перед кращими світовими ідеями задля досягнення мети.

Щоправда, в новітній українській музикології проблеми мелодії все рідше стають предметом уваги теоретиків. Ініціативу у дослідженні цього феномена перебрали дослідники виконавського бачення його проблем.

## Список використаної літератури

1. *Арановский М.* Мелодика Прокофьева / М. Арановский. – Ленинград, 1969. – 230 с.
2. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация / Б. Асафьев. – М. ; Л., 1971. – 375 с.
3. *Бажанський П.* Малоруска народна мелодика / Порфирій Бажанський. – Львов, 1892. – 208 с.
4. *Бершадская Т.* Лекции по гармонии / Т. Бершадская. – Ленинград, 1978. – 200 с.
5. *Бондаренко Т.* Звукова єдність мелодії і гармонії / Т. Бондаренко // Українська музика. – 1980. – № 4. – С. 4–5.
6. *Бондаренко Т.* Концерт для фортепіано з оркестром Л. М. Ревуцького (Питання інтонаційної єдності мелодії та гармонії) / Т. Бондаренко // Сучасна музика [ред. колегія : М. Гордійчук та ін.]. – К. : Муз. Україна, 1973. – Вип. I. – С. 176–199.
7. *Вирановский Г. Н.* Мелодический контур и проблема сравнительного анализа напевов / Г. Н. Вирановский, С. А. Таранец // Одесский музыковед'93 / [ред. колегія : Ю. В. Малышев (председ.) и др. ; научн. ред. Г. Н. Вирановский]. – С. 156–166.
8. *Дыс Л. И.* Ведущая горизонталь как акустическая модель в целостной системе музыковедческого анализа: автореф. дис. канд. иск-ведения / Леонид Иванович Дыс. – К., 1981. – 24 с.
9. *Каракулов Б. И.* Симметрия музыкальной системы : (О мелодике): автореф. дис. д-ра иск-ведения / Булат Ишанбаевич Каракулов. – К., 1991. – 37 с.
10. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта / Э. Курт. – М., 1931. – 304 с.
11. *Людкевич С.* Основы музичної естетики / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич ; [упорядкув., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер]. – Львів : В-во М. Коць, 1999. – Том I. – С. 151–160.
12. *Людкевич С.* До деяких питань музичної естетики / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи ; [упорядкув., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер]. – Львів : В-во М. Коць, 1999. – Том I. – С. 198–201.
13. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. 3-е изд. / Л. Мазель. – М., 1986. – 528 с.
14. *Мейер К.* О мелодике / К. Мейер // Критика и музыкознание : сб. ст. – Л., 1980. – Вып. 2. – С. 61–65.
15. *Немкович О.* Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін / Олена Немкович. – К., 2006. – 534 с.
16. *Павлюченко С.* Питання мелодики. (Методична розробка) / С. Павлюченко. – К. : Муз. Україна, 1974. – 42 с.
17. *Папуш М.* К анализу понятия мелодии / М. Папуш // Музыкальное искусство и наука : сб. ст. / сост. Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1973. – Вып. 2. – С. 135–175.
18. *Ручьевская Е.* Мелодия сквозь призму жанра / Е. Ручьевская // Критика и музыкознание: сб. ст. – Вып. 2. – Л., 1980. – С. 35–60.
19. *Тіц М.* Про мелодію / М. Тіц // Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. – К. : Держвидав України, 1962. – С. 22–51 с.
20. *Тюлин Ю.* Теоретические основы гармонии / Ю. Тюлин, Н. Привано. – М., 1965. – 265 с.

21. Тюлин Ю. Учение о гармонии / Ю. Тюлин. – М., 1966. – 223 с.
22. Хіврич Л. Мелодика симфонічних творів А. Я. Штогаренка / Л. Хіврич // Українське музикознавство. 2 : (Наук. міжвідомчий щорічник) / [ред. колегія : З. О. Дашак (гол. ред.) та ін.]. – К. : Муз Україна, 1967. – С. 53–70.
23. Хіврич Л. Некоторые черты мелодики и мелодического развития в кантате-симфонии “Кавказ” С. Людкевича / Л. Хіврич // Украинское музыковедение. 1964. (Научно-методический межведомств. ежегодник). – К. : Мистецтво, 1966. – С. 55–69.
24. Хіврич Л. Особливості народнопісенної мелодики та мелодичного розвитку у Другій симфонії Л. М. Ревуцького / Л. Хіврич // Українське музикознавство. 3 : (Наук.-міжвідомчий щорічник). – К., 1968. – С. 151–167.
25. Холопов Ю. Н. Мелодия / Ю. Н. Холопов // Музыкальная энциклопедия. Т. 3 : КОРТО-ОКТОЛЬ. – М.: Сов. энциклопедия, 1976. – С. 511.
26. Холопова В. Н. Мелодика. Научно-методический очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1984. – 88 с.
27. Шип С. Музична форма від звуку до стилю / Сергій Шип. – К., 1998. – 367 с.
28. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів. (Музичні форми). Ч. I / Ярема Якуб'як. – Тернопіль : СМП Астон, 1999. – 207 с.
29. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич / Ярема Якуб'як. – Львів, 2003. – 263 с.
30. Якуб'як Я. Про мелодику С. Людкевича / Я. Якуб'як // Творчість Станіслава Людкевича : зб. ст. – Львів, 1995. – С. 24–36.
31. Якуб'як Я. Солоспіви С. Людкевича. (До питання про деякі національні елементи у мелодиці та гармонії) / Я. Якуб'як // Українське музикознавство : 7. (Наук.-метод. міжвідомчий щорічник) / [ред. колегія: І. Ф. Ляшенко (гол.)]. – К. : Муз. Україна, 1972. – С. 39–57.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2013

Прийнята до друку 17.05.2013

## THE QUESTIONS OF MELODIC IN THE UKRAINIAN MUSICOLOGITION SCIENCES (the conceptually aspect)

**Oxana GNATYSCHYN**

*General Piano Department,  
Lviv National Music Academy named by M. Lysenko,  
Nyzhankivsky str., 5, Lviv, Ukraine, 79005  
tel.: 0322 35 79 92, e-mail: oxanaostap@ukr.net*

This article look the fundamental ideas of Ukrainian music science in the department melody of music in context of his systematization. Her selection, chronological classification and analysis unite with search essencary correlations.

*Key words:* ideas, system, conceptions, melody, investigations, influence.

## **ВОПРОСЫ МЕЛОДИКИ В УКРАИНСКИХ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ (концептуальный аспект)**

**Оксана ГНАТЫШИН**

*Кафедра общего и специализированного фортепиано  
Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенко  
ул. О. Ныжанковского, 5, Львов, Украина, 79005  
тел.: 0322 35 79 92, e-mail: oxanaostap@ukr.net*

Рассмотрено важнейшие концептуальные идеи украинских исследователей мелодии музыки в аспекте системности. Их отбор, хронологическое упорядочивание и анализ сочетаются с констатацией некоторых воздействий на них предшественников.

*Ключевые слова:* идеи, система, концепция, гармония, исследования, воздействия.