

DOI: 10.31866/2616-7581.8.1.2025.331186

УДК 781.41:785.7]:78.071.1Лятошинський

МОДАЛЬНА І ТОНАЛЬНА ГАРМОНІЯ В КАМЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Андрій Бондаренко*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва;**ORCID: 0000-0002-6856-991X; e-mail: bondarendre@gmail.com**Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

Анотація

Мета дослідження – виявити особливості використання тональної та модальної гармонії у творчості Бориса Лятошинського, обґрунтувати спільність і відмінність зазначених підходів. **Методологія дослідження.** Застосовано такі методи дослідження: емпіричні, зокрема вивчення нотного тексту музичних творів Б. Лятошинського; спеціальні теоретичні – для здійснення гармонічного та формотворчого аналізу окремих творів; загальнонаукові теоретичні (дедукції та індукції), що дають змогу спроєктувати загальні положення теорії модальності на творчість Б. Лятошинського і навпаки, тобто вивести віднайдені особливості гармонії до рівня засад композиторського стилю. **Наукова новизна.** Уперше досліджено твори композитора з погляду модальної гармонії та вперше представлено аналіз низки творів. **Висновки.** У процесі аналізу камерних творів Б. Лятошинського знайдено зразки як тональної, так і модальної гармонії. Аналіз тональних творів Б. Лятошинського дав змогу виявити розвиток пізньоромантичних традицій, використання розширеної тональної системи із широким застосуванням політерцієвих акордів та продовжених ланцюгів модуляцій без закріплення в основній тональності. У модальній гармонії у творах Б. Лятошинського виявлено опору на штучні звукоряди переважно тритono-секундової та політерцієвої будови, які впродовж розгортання твору зазнають модифікацій і взаємодіють з тональними структурами. Проведений аналіз дав змогу виявити гармонічні структури, що постають унаслідок вертикальної трансформації властивих українському фольклору мелодичних зворотів, які спираються на інтервал малої сексти. Це дає підстави говорити про глибокі національні коріння творчості композитора.

Ключові слова: Борис Лятошинський; камерна музика; гармонія; тональність; модальність

Вступ

Гармонія в музиці XX століття і до сьогодення важко піддається системному аналізу внаслідок інтенсивності творчих пошуків композиторів-модерністів. Вона не охоплена належним чином університетськими курсами гармонії

і тому лишається малозрозумілою навіть для багатьох досвідчених музикантів-виконавців. Це призводить до того, що модерна музика виконується нечасто і залишається невідомою широкому колу шанувальників музичного мистецтва. Значною мірою це стосується і творчості Бориса Лятошинського, яка лише частково зайняла належне місце в репертуарі українських виконавців і досі є майже невідомою за межами України. Тому пояснення гармонічних явищ у модерній українській музиці, зокрема в музиці Б. Лятошинського, убачаємо важливою ланкою популяризації його творчості та однією з передумов розширення і урізноманітнення концертного та навчального репертуару.

Мета

Мета статті – виявити особливості використання тональної та модальної гармонії у творчості Бориса Лятошинського.

Застосовано такі методи дослідження, як емпіричні, зокрема вивчення нотного тексту музичних творів Б. Лятошинського; спеціальні теоретичні – для здійснення гармонічного та формотворчого аналізу окремих творів; загальнонаукові теоретичні (дедукції та індукції), що дають змогу спроектувати загальні положення теорії модальності на творчість Б. Лятошинського і навпаки, тобто вивести віднайдені особливості гармонії до рівня засад композиторського стилю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Попри досить велику бібліографію досліджень творчості Б. Лятошинського, заявлений аспект творчості композитора представлений лише небагатьма роботами. Уперше гармонічну мову Б. Лятошинського досліджено в роботах Т. Бондаренко (1969) та Л. Грисенко (1973), проте ці дослідження обмежені тональними творами композитора. Оновлення пізньоромантичних традицій у гармонії Б. Лятошинського досліджував І. Пясовський (1991), однак спірними, на наш погляд, є численні апелювання дослідника до творчості О. Скрябіна, як нібито основного джерела впливу на творчість Б. Лятошинського, а також до «творчого методу соцреалізму» як складника ніби «прогресивного» мистецтва.

З позицій еволюції інтонаційних практик української музики творчість Б. Лятошинського розглядає О. Козаренко (2000), називаючи композитора єдиним представником «катакомбної культури», у річище якої було перенесено «головний потік національного музичного семіозу» (с. 188). Така позиція дослідника порушує дискусійне питання щодо кардинальних відмінностей стилю Б. Лятошинського від його сучасників (Л. Ревуцького, А. Кос-Анатольського та ін.).

У 2010-х роках дослідження гармонічної мови Б. Лятошинського було поновлено в роботах О. Марценківської (2010, 2015). Дослідниця вбачає новаторство композитора у «створенні симетричних та асиметричних модус-комплексів як неповторних виразників сучасних впливів» (Марценківська, 2010, с. 37). Частково питання гармонії також порушено в роботі О. Безбородька (2018) у контексті аналізу композиторських та виконавських засобів виразності в Сонаті-баладі ор. 18 Б. Лятошинського.

У більш загальному контексті саме поняття «модальної гармонії» є відомим для українських музикантів завдяки праці О. Мессіана (Messiaen, 1944) «Техніка моєї музичної мови». З останніх досліджень цієї тематики, на жаль, маловідомих і важкодоступних, назовемо монографію П. Сусанні і Е. Антоколець (Susanni & Antokoletz, 2012), у якій досліджено модальні структури на прикладі творчості Ч. Айзва, К. Дебюссі, М. Равеля, Б. Бартока, В. Лютославського, О. Мессіана. Привертають увагу також дослідження модальності та нефункційних гармонічних систем у джазовій (Waters, 2005) і металічній (Lilja, 2019) музиці.

Водночас в українській літературі термін «модальна гармонія» на позначення гармонічної системи модерної музики, альтернативної класичній тональній, досі є неусталеним, що створює певний методологічний вакуум, зокрема й для аналізу творчості ранніх творів Б. Лятошинського та його послідовників.

Виклад матеріалу дослідження

Звуковисотна організація тонів у європейській музиці пройшла тривалий шлях еволюції і у XX столітті набула розмаїття, ставши предметом вибору конкретного композитора. Саме в цьому контексті слід розрізняти тональну та модальну логіку звуковисотної організації музичного матеріалу.

Поняття тональної системи, що кристалізувалося в епоху Бароко, зокрема у трактатах Ж. Ф. Рамо (Lester, 2002), передбачає чергування стійких і нестійких ступенів в умовах семиступеневого звукоряду, що утворюють взаємопов'язані системи гармонічних функцій (тоніка – домінанта – субдомінанта) та ладових тяжінь (нестійкі ступені тяжіють до розв'язання у стійкі). Сучасна тональна музика втрачає прив'язку до сталих звукорядів через широке застосування альтерацій, проте наявність тонального центру і системи тяжінь залишається ключовою рисою.

Поняття модальної гармонії має свої витоки в середньовічних ученнях про лади (лат. *mode*, звідки й назва), на які спиралася тогочасна літургійна музика (григоріанський хорал, знаменний розспів) і зазнала переосмислення у XX столітті у зв'язку з творчими пошуками композиторів модерної епохи. Це поняття передбачає опору на сталі звукоряди з довільною кількістю ступенів (у тому числі неоктавні), які не мають чіткої диференціації на стійкі та нестійкі і, відповідно, не утворюють чітко вираженої системи тяжінь та гармонічних функцій.

У модерній музиці XX–XXI століть тональні й модальні системи нерідко вступають у взаємодію, у результаті чого гармонічний аналіз передбачає не одиничне правильне трактування, а множину інтерпретацій – з позицій тонального або модального структуроутворення. Множинність інтерпретацій частково стосується і тональної музики в епоху її «кризи», зокрема в умовах тривалих ланцюгів модуляцій через дисонантні співзвуччя, що нерідко створюють ситуацію, коли окрема ланка модуляції, не маючи розв'язання в тоніку, може бути трактованою в різних тональних координатах. Подібну гармонічну техніку щодо творчості Р. Вагнера описав Е. Курт (Kurth, 1920) і пояснив у контексті ідеї «безкінечної мелодії» як втілення ідеї «напруження сил» або «психічної енергії».

Утім повернемося до музики Б. Лятошинського. Найбільш наочно логіка модального мислення простежується в Сонаті-баладі ор. 18. Тут відзначаємо

взаємодію двох модальних структур, що експонуються в першому такті твору: структури, утвореної послідовним накладанням тритонів і малих секунд (a – es – e – b), та структури, утвореної послідовним накладанням двох великих і малої терції (d – fis – b – des – f – a ..., прикл. 1).



Прикл. 1. Б. Лятошинський. Соната-балада оп. 18, початок

Одразу зауважимо, що, на відміну від тональних структур, модальні передбачають більш вільне застосування енгармонічних замінів, відтак, наприклад, інтервали малої секунди і збільшеної прими або звуки *des* та *fis* слід вважати ідентичними, а різницю написання варто розглядати як недолік наявної системи нотного запису, що спирається на 7-ступеневі лади (зокрема, мажор і мінор), але не є адаптованою до звукорядів з іншою, ніж 7, кількістю звуків.

Розглянемо властивості виявлених модальних структур. Перша – «секундо-тритоновна» структура в умовах рівномірно-темперованого строю передбачає розширення до 12-тонового звукоряду. Утворені в цій структурі звукоряди є дисонантними та не перетинаються з тональними. Друга структура – «політерцієва», яка обмежується 4–6 звуками, що утворюють відповідно великий септакорд (мінорний або мажорний), збільшений нонакорд або збільшений ундецимакорд. Утворені в цій структурі звукоряди є більш консонантними порівняно із секундо-тритоновими, частково перетинаються з тональними структурами (великі септакорди) і в процесі фактурного розвитку допускають октавні перенесення та навіть обернення (проте не під час експозиції).

Розвиток політерцієвої структури представлений у розділі «Elevato (poco più mosso)». Динамічність цього розділу забезпечується постійною трансформацією структури через її транспозицію на малу терцію вгору та октавні перенесення, що можна представити схематично (кривими позначено транспозиції структури, ромбоподібними – ноти, виключені зі структури, прикл. 2):



Прикл. 2. Схема трансформації модальної структури у Сонаті-баладі оп. 18

Б. Лятошинського, перші такти розділу *Elevato*. Розробка автора

Розвиток секундо-тритонової структури спостерігаємо в експозиційному розділі, починаючи з 4-го такту (прикл. 3). Він будується на основі звукоряду *d-as-a-es-(e)-b-h*, проте з деякими модифікаціями: звук *dis* дублюється в октаву, звук *d* перенесено вгору (у мелодичній лінії), а звук *e* пропущено. Послідовні малосекундові ходи *gis-a* та *ais-h* вважаємо також складниками вказаного звукоряду, однак з випущеною ланкою «*dis-e*» (проте *dis* є в партії лівої руки). Отже, попри доволі складні модифікації, автор зберігає інтонаційну цілісність епізоду, що розгортається навколо секундо-тритонової структури.



Прикл. 3. Б. Лятошинський. Соната-балада оп. 18, фрагмент

Надалі зазначені структури взаємодіють як через зіставлення, так і через накладання. Наприклад, в епізоді *Velutato* (прикл. 4) секундо-тритоновий звукоряд у чистому вигляді представлено в партії лівої руки, у мелодії модифікують секундові поспівки експозиційного розділу, натомість на синкопу композитор дає септакорди, що продовжують логіку політерцієвої структури.



Прикл. 4. Б. Лятошинський. Соната-балада оп. 18, фрагмент

У розділі *impetuoso* секундо-тритонова структура трансформується в сполучення двох послідовних малих секунд і тритону або двох послідовних кварт і малої секунди, якій контрапунктує друга тема, що експонувалася, як ми показали, в контексті трансформацій політерцієвої структури. У такий спосіб модальні структури зазнають постійних модифікацій, що забезпечує, з одного боку, динамічність, а з іншого – інтонаційну цілісність твору.

Секундо-тритонова модальна структура трапляється, наприклад, і в прелюдіях оп. 38 bis: у вступі Першої прелюдії на звуки *d-gis* у правій руці накладається мелодія в лівій *g-cis-c-fis-f-h-b-a-es...*, побудована саме за логікою сполучення тритонів і малих секунд (прикл. 5).



Прикл. 5. Б. Лятошинський. Прелюдія оп. 38 bis № 1. Початок

У цій прелюдії модальний звукоряд взаємодіє з тональним. У головній темі партія правої руки має риси функційної гармонії (по соль-мінору: T-S-T-VI), natomiast ліва продовжує логіку хроматичної модальної структури (прикл. 6), що в сукупності можна представити так¹:

$G_m/D \parallel D_m/Cis \mid _ D_m/C D_m D_m/C D_m/H.$
 $G_m/B \parallel Es/A \mid _ Es/B Es/H$



Прикл. 6. Прелюдія оп. 38 № 1. Фрагмент

Дисонуючий бас в т. 3 цього прикладу утворює обернення (секундакорд) великого мінорного септакорду, що створює ефект розв'язання в дисонантну гармонію, яка сприймається як стійка. Подібним чином надалі спостерігаємо мажорні акорди з доданим низьким VI ступенем (D/B, E/C), а в Другій прелюдії – підвищеним IV ступенем або II ступенем (прикл. 7). З погляду модальної логіки додану септиму, нону чи ундециму слід розглядати як продовження політерцієвої структури (es-g-b-d-fis-...a), що вказує на взаємозв'язок тональної та модальної логіки.



Прикл. 7. Б. Лятошинський. Прелюдія оп. 38 bis № 2

¹ Тут і далі використано європейську систему буквених позначень, літери m після великої літери позначають мінорний тризвук, таж – великий мажорний септакорд.

Додавання септими до тонічної гармонії спостерігаємо і в циклі прелюдій ор. 44. Наприклад, у Прелюдії № 1 затриманий звук фа щоразу розв'язується в мінорний тризвук з доданою секстою (прикл. 8), який слід розглядати як біфункціональний, тобто одночасно як $VI_{5/6}$ і $T_{(add6)}$.



Прикл. 8. Б. Лятошинський. Прелюдія № 1 ор. 44

У Прелюдії ор. 44 № 5 тонічна функція застосовується як з доданою септимою, так і з доданою малою секстою (прикл. 9).

12

v

Impetuoso

(A-dur) T_7 VI_{11}

$S_{13} = {}^b\Pi_{13}$ $D_9^{sus4,6}$ $t - D_{7/6}$ $T_{(+b6)}$

(Cis-dur)

Прикл. 9. Б. Лятошинський. Прелюдія № 5 ор. 44

Тонічні акорди з доданим дисонансом можна трактувати не тільки в контексті впливу модальної системи, а й інтонаційної системи українського фольклору.

ру. На думку Т. Бондаренко (1969), тонічний квінтсекстакорд є вертикальним перетворенням мелодичного звороту I – VI – V, властивого українським пісням (дослідниця як приклад наводить пісню «Журба за журу»). Аналогічно характерний для багатьох українських пісень кадансовий зворот V – VII – I (III – V – VII – I) при вертикальному перетворенні дає тонічний секундакорд (прикл. 10). О. Козаренко (2001) розглядає подібні трансформації інтоном народної музики в композиторській творчості як прояв «національного музичного семіозу», що в 1930-х – 1950-х лише у творчості Б. Лятошинського, на думку дослідника, зберігав «інтенсивний» характер (с. 15).



Прикл. 10. Вертикальне перетворення мелодичного звороту V – VII – I. Розробка автора

Подібні спостереження стосуються і вокальної музики Б. Лятошинського, хоча й з меншою питомою вагою модальних структур. Приклад останньої знаходимо в романсі «Чайка» ор. 11 (прикл. 11), де спостерігаємо опору на малий септакорд з тритоном, до якого додаються тони на квартовій або тритоновій відстані таким чином, щоб уникати октавних подвоєнь тону (принцип компліментарності).



Прикл. 11. Б. Лятошинський. «Чайка». Початок, схематичне представлення автора

Цікаво, що окремо вокальна партія (прикл. 12) за умови енгармонізації легко вкладається у звичні тональні структури (fis-moll – G-dur – f-moll і т. п.), проте в ансамблі з фортепіано таке трактування є неможливим.



Прикл. 12. Мелодична лінія в романсі «Чайка» Б. Лятошинського. Фрагмент

Опору на малий тритоновий септакорд спостерігаємо і в першій частині романсу «На яшмові шаблини» ор. 17 № 2 (прикл. 13), тоді як мелодія за умови здійснення окремих енгармонічних заміни легко вкладається в тональність b-moll з відхиленнями у домінантові F-dur та f-moll.



Прикл. 13. Б. Лятошинський. «На яшмові шаблини». Фрагмент

Зазначимо, що друга частина цього романсу, як і вступний, і заключний вокаліз, написана в розширеній тональній системі, проте з уникненням тоніки. Ланцюг модуляцій, починаючи від такту 12 твору, схематично має такий вигляд:

$$H_{m6} - C_{is7} - A_{m6} - F_{6/4} - C_{is2} - B - D - Ges - Es_m - G_{6/4} - H_{13} \rightarrow E_{maj7} - C_{is9}$$

Іншим прикладом умовно-тонального твору є ранній романс «Сумує все», у якому за умови здійснення окремих енгармонічних заміни спостерігаємо таку гармонічну послідовність¹:

$$Es_m | Es_{\emptyset} - D | C_{is7}^{6-5} | A_{is\emptyset-0} Fis_{m7} | G_{is7}^6 | C_{is_m} Gis_7 | A | C_{is7} | Fis_{11} | B_{13}$$

Тут також композитор створює ланцюг модуляцій, нерідко уникаючи розв'язання в консонанс (напр., $G_{is7} \rightarrow C_{is_m}$ сприймається як розв'язання домінанти в мінорну тоніку, $G_{is7} \rightarrow A$ як домінанти в VI, натомість $C_{is7} - Fis_{11} - B_{13}$ у контексті функційної гармонії на вигляд як $[fis-moll] D \rightarrow (T) [h-moll] D_9 \rightarrow (T) [es-moll] D_9 \rightarrow (T)$). Значний вплив на вертикаль у цьому разі має поліфонізація музичної фактури, створення композитором численних підголосків та контрапунктів, які утворюють прохідні й допоміжні тони, затримання та інші «неакордові» звуки.

Звичайно, у творчості Б. Лятошинського (і в ранній, і в пізній) є твори, які майже цілком вкладаються в логіку функційної гармонії. Наприклад, романс «Знову гай укrywся листям», аналіз якого виявляє таку гармонічну послідовність:

$$\begin{aligned} [E-dur] T D \rightarrow II (t - D - t) D - VI (t - D \rightarrow (t)) D = III^{\#3} \\ [G-dur] T VI_7 DD^{\#3\#5} = VII^{\#3\#5} [D-dur] D VI_6 D \rightarrow VII [Cis-moll] T D \rightarrow S_6 S = II \\ [A-dur] II D T II_7 D T \end{aligned}$$

¹ m – мінор, $\emptyset$ – малий зменшений.

Висновки

Творчість Б. Лятошинського охоплює широкий спектр гармонічних засобів: від розширеної тональної гармонії до динамічних модальних структур та їх взаємодії.

Тональним творам раннього Б. Лятошинського властивий складний тональний план, що передбачає ланцюги модуляцій без закріплення в окремих тональностях, нерідко із застосуванням еліпсисів (розв'язанням дисонансів у інший дисонанс), переважанням септакордів та частим використанням 9-, 11- і 13-акордів, а також неакордових звуків (прохідні, допоміжні, затримання). Значний вплив на вертикаль має поліфонізація фактури.

Модальна гармонія Б. Лятошинського характеризується використанням структур двох типів: дисонантних структур, що спираються на тритони та великі септими, і політерцієвих, що вибудовуються через накладання терцій, утворюючи водночас і консонанси, і дисонанси (найбільш характерно – велику септиму). На відміну від творчості О. Мессіана, модальні структури у творчості Б. Лятошинського є динамічними, тобто впродовж розгортання музичної тканини твору зазнають постійних трансформацій (транспозиції, октавні перенесення, переходи від однієї структури до іншої тощо), що зумовлюють внутрішній драматизм і експресію відповідних творів.

Для тональної гармонії пізніх творів Б. Лятошинського стає характерним використання тоніки з доданим дисонуючим тоном, часто – у басу. Цей прийом пов'язаний як з логікою згаданих вище модальних політерцієвих структур, так і з інтонаційним тезаурусом української народної музики, являючи собою вертикальне перетворення кадансів, що спираються на інтервал малої сексти (I – VI – V або V – VII – I). Останнє дає підстави розглядати творчість Б. Лятошинського як виключно важливий ланцюг еволюції інтонаційних систем («семіозу») української музики.

На нашу думку, вказані особливості тональної та модальної гармонії характерні не тільки для камерної, а й для симфонічної та меншою мірою хорової творчості Б. Лятошинського, які надалі були творчо трансформовані у творчості його учнів, зокрема Л. Грабовського, В. Сильвестрова, Є. Станковича, І. Карабиця та інших, що, вважаємо, вартує подальших досліджень.

Список бібліографічних посилань

- Безбородько, О. А. (2018). Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 122, 110–124.
- Бондаренко, Т. (1969). Деякі композиційні особливості обробок народних пісень для голосу і фортепіано Б. М. Лятошинського. *Українське музикознавство*, 4, 13–30.
- Грисенко, Л. (1973). Формотворча роль гармонії у творах Б. М. Лятошинського. *Сучасна музика*, 3, 230–260.
- Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Наукове товариство імені Шевченка у Львові.

- Козаренко, О. (2001). *Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Марценківська, О. (2010). Ладогармонічна система у фортепіанній творчості Б. Лятошинського (до проблеми традиції та новаторства). *Українське музикознавство*, 36, 27–38.
- Марценківська, О. (2015). Б. Лятошинський та Ф. Шопен: порівняльна типологія особистостей в аспекті розгляду ладогармонічної системи. *Київське музикознавство*, 51, 3–15.
- Пяковський, І. (1991). Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*, 26, 74–93.
- Kurth, E. (1920). *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Max Hesses.
- Lester, J. (2002). Rameau and eighteenth-century harmonic theory. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge history of Western music theory* (pp. 753–777). Cambridge University Press.
- Lilja, E. (2019). Harmonic function and modality in classic heavy metal. *Metal Music Studies*, 5(3), 355–378. https://doi.org/10.1386/mms.5.3.355_1
- Messiaen, O. (1944). *Technique de mon langage musical*. Alphonse Leduc.
- Susanni, P., & Antokoletz, E. (2012). *Music and twentieth-century tonality: Harmonic progression based on modality and the interval cycles*. Routledge.
- Waters, K. (2005). Modes, scales, functional harmony, and nonfunctional harmony in the compositions of Herbie Hancock. *Journal of Music Theory*, 49(2), 333–357. <https://doi.org/10.1215/00222909-011>

References

- Bezborodko, O. A. (2018). Vzaiemodiia kompozytorskykh i vykonavskykh zasobiv vyraznosti v Druhii sonati-baladi Borysa Liatoshynskoho [The interaction of compositional and performing means of expressiveness in the Second Sonata-Ballade by Borys Liatoshynskiy]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 122, 110–124 [in Ukrainian].
- Bondarenko, T. (1969). Deiaki kompozytsiini osoblyvosti obrobok narodnykh pisen dlia holosu i fortepiano B. M. Liatoshynskoho [Some compositional features of arrangements of folk songs for voice and piano by B. M. Liatoshynskiy]. *Ukrainian Musicology*, 4, 13–30 [in Ukrainian].
- Hrysenko, L. (1973). Formotvorcha rol harmonii u tvorakh B. M. Liatoshynskoho [The formative role of harmony in the works of B. M. Liatoshynskiy]. *Suchasna muzyka*, 3, 230–260 [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy* [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]. Shevchenko Scientific Society in Lviv [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2001). *Ukrainska natsionalna muzychna mova: heneza ta suchasni tendentsii rozvytku* [The Ukrainian national musical language: Genesis and modern tendencies of development] [Abstract of DSc Dissertation, Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine] [in Ukrainian].

- Kurth, E. (1920). *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"* [Romantic harmony and its crisis in Wagner's "Tristan"]. Max Hesses [in German].
- Lester, J. (2002). Rameau and eighteenth-century harmonic theory. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge history of Western music theory* (pp. 753–777). Cambridge University Press [in English].
- Lilja, E. (2019). Harmonic function and modality in classic heavy metal. *Metal Music Studies*, 5(3), 355–378. https://doi.org/10.1386/mms.5.3.355_1 [in English].
- Martsenkivska, O. (2010). Ladoharmonichnasystemaufortepianniitvorchosti B. Liatoshynskoho (do problemy tradytsii ta novatorstva) [The ladoharmonic system in the piano works of B. Liatoshynskyi (on the problem of tradition and innovation)]. *Ukrainian Musicology*, 36, 27–38 [in Ukrainian].
- Martsenkivska, O. (2015). B. Liatoshynskyi ta F. Chopin: porivnialna typolohiia osobystostei v aspekti rozghliadu ladoharmonichnoi systemy [B. Liatoshynskyi and F. Chopin: A comparative typology of personalities in the aspect of consideration lad-harmonic system]. *Kyiv Musicology*, 51, 3–15 [in Ukrainian].
- Messiaen, O. (1944). *Technique de mon langage musical* [Technique of my musical language]. Alphonse Leduc [in French].
- Piaskovskiy, I. (1991). Onovlennia romantychnykh i postromantychnykh tradytsii v ladoharmonichnomu myslenni B. Liatoshynskoho [Renewal of romantic and post-romantic traditions in B. Liatoshynskyi's ladoharmonic thinking]. *Ukrainian Musicology*, 26, 74–93 [in Ukrainian].
- Susanni, P., & Antokoletz, E. (2012). *Music and twentieth-century tonality: Harmonic progression based on modality and the interval cycles*. Routledge [in English].
- Waters, K. (2005). Modes, scales, functional harmony, and nonfunctional harmony in the compositions of Herbie Hancock. *Journal of Music Theory*, 49(2), 333–357. <https://doi.org/10.1215/00222909-011> [in English].

MODAL AND TONAL HARMONY IN BORYS LYATOSHYNsky'S CHAMBER CREATIVITY

Andrii Bondarenko

PhD in Art Studies, Associate Professor of the Department of Musical Art;

ORCID: 0000-0002-6856-991X; e-mail: bondarendre@gmail.com

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to identify peculiarities of tonal and modal harmony in the chamber creativity of Borys Lyatoshynsky, and to ground commonalities and differences between these approaches. **Research methodology.** The following research methods are applied: empirical methods, in particular, studying a note text of B. Lyatoshynsky's musical works; special theoretical methods – for implementing harmonic and form-building analysis of certain works; general scientific theoretical methods (deduction and induction), which make it possible to project general backgrounds of the theory of modality on B. Lyatoshynsky's creativity and vice versa, that is, to bring the discovered harmony features to the level of the composer's style basis. **Scientific novelty.** For the first time, B. Lyatoshynsky's creativity is studied in the context of modal harmony, and an analysis of a number of works is presented. **Conclusions.** In the process of analysing the chamber works of B. Lyatoshynsky, samples of both tonal and modal harmony are found. The analysis of tonal works by B. Lyatoshynsky helps to reveal the development of late-Romantic traditions, the use of an extended tonal system with a wide application of polytertium chords and extended chains of modulations without fixing in the main tonality. In the modal harmony of B. Lyatoshynsky's works, the reliance on artificial scales of mainly tritone-second and polytertium structure is revealed, which undergo modifications and interact with tonal structures during the development of the work. The conducted analysis makes it possible to identify harmonic structures that arise as a result of the vertical transformation of melodic turns inherent in Ukrainian folklore, which are based on the interval of a minor sixth. This gives grounds to speak about deep national roots of the composer's creativity.

Keywords: Borys Lyatoshynsky; chamber music; harmony; tonality; modality

Надійшла: 16.02.2025; Прийнято: 11.04.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 30.05.2025

