

ОСНОВИ ТЕОРІЇ МУЗИКИ



- музична фонетика
- нотна графіка
- музична морфологія
- музичні форми

Г. А. СМАГЛІЙ
Л. В. МАЛОВИК

ОСНОВИ ТЕОРІЇ МУЗИКИ

Підручник для навчальних закладів
освіти, культури і мистецтв

3-тє видання,
перероблене і доповнене

Допущено

Міністерством освіти і науки України

Міністерством культури і мистецтв України

ХАРКІВ
«ФАКТ»
2005

ББК 85.31.я72

С 50

Допущено

*Міністерством освіти і науки України
(Наказ № 1/1414 від 23.08.2000 р.)*

*Міністерством культури і мистецтв України
(Наказ № 447 від 29.08.1997 р.)*

Рецензенти:

Т. С. Кравцов, доктор мистецтвознавства, професор

Л. О. Кияновська, доктор мистецтвознавства, професор

Б. В. Деменко, доктор мистецтвознавства, професор

Смаглій Г.А., Маловик Л.В.

С 50 Основи теорії музики: Підручник для навчальних закладів освіти, культури і мистецтв. — 3-тє вид., перероб. і доп. — Х.: Факт, 2005. — 384 с.

ISBN 966-637-031-X.

Це перший в Україні підручник з теорії музики, в якому поєдналися надбання сучасного теоретичного музикознавства і традиції, притаманні українському народному музичному мисленню.

Насичений інформацією, музичними прикладами, змістовними і різноманітними завданнями, він забезпечить вивчення будь-якої програми з нотної грамоти та елементарної теорії музики, що робить доцільним його використання у музичних закладах різного рівня.

Підручник адресовано викладачам та студентам вищих навчальних закладів, учителям шкіл естетичного виховання, музикантам-професіоналам та аматорам.

ББК 85.31.я72

ISBN 966-637-031-X

© Г.А. Смаглій, Л.В. Маловик, 2005

© Видавництво «Факт», 2005

ПЕРЕДМОВА

Як і кожна наука, музикознавство має досить умовні й достатньо певні стадії пізнання. Не применшуючи значення кожної з цих стадій, можна безперечно констатувати, що елементарній теорії музики — першій, початковій стадії вивчення основних елементів музичного мистецтва, належить особлива й дуже відповідальна роль. На цій стадії можна не тільки зацікавити науковою стороною музики та одержати в наукових надбаннях вірного помічника удосконалення будь-якої музичної професії, але й створити у початківців відразливе ставлення до наукових феноменів на все життя.

Треба зізнатися, що нині в Україні науково-методична думка в царині елементарної теорії музики значно поступається активному вивченню інших музично-теоретичних дисциплін. За невеликим винятком — декілька посібників та методичних розробок окремих тем, на сьогодні ми, фактично, не маємо підручника з концентрованим викладом елементарної теорії музики. Посібник Н. Келіної, А. Волшаник, Л. Лебець «Безмашинне програмування в курсі елементарної теорії музики» («Музична Україна», Київ, 1985) за змістом є експериментальним і досить полемічним у методичних положеннях. Окремі, створені у минулому, підручники українських авторів, зокрема С. Дрімцова¹ та С. Павлюченка², в наш час уже досить архаїчні. Підручники ж, створені в інших країнах, хоч і відзначаються високим рівнем змісту, але, природно, не враховують тих традицій і особливостей, які притаманні українському народному музичному мисленню.

Отже, підручник Г. Смаглій та Л. Маловик «Основи теорії музики» сьогодні єдиний і перший, що на рівні серйозної наукової думки заповнює істотну прогалину в системі музично-теоретичної освіти в Україні — робить перший крок у складний і вічно рухомий світ абстрагованих законів музичного мистецтва. Насичений інформацією, що висловлена у лаконічній та ясній формі, він викликає зацікавленість, збагачує читача фактологією та проникненням в її внутрішній зміст.

У процесі викладу матеріалу автори пропонують численні музичні ілюстрації теоретичних положень у широкому географічному, історичному та стилістичному діапазоні. Позитивною рисою є використання значної кількості зразків народної та професійної української музики поряд із зразками європейської музики в цілому.

¹ Дрімцов С. Музична теорія. — К., 1925.

² Павлюченко С. Елементарна теорія музики. — К., 1938.

Кожний розділ підручника завершується змістовними практичними завданнями, які допомагають усвідомити вивчене в самостійній навчальній роботі.

Послідовність тем в усіх частинах підручника логічна й цілеспрямована. Поряд з традиційними міркуваннями, що витримали випробування часом, ми зустрічаємо і сміливі, новаторські — як наслідок орієнтації авторів на сучасний музично-теоретичний науковий пошук. Особливо яскраво спостерігаємо останнє в темах, які стосуються українських народно-ладових систем, особливостей багатоголосся, формоутворення та ін.

Підручник «Основи теорії музики» Г. Смаглій та Л. Маловик уявляється мені високопрофесійною, фундаментальною науково-методичною працею, в якій вдало поєдналися узагальнення надбань сучасного теоретичного музикознавства та власний значний досвід авторів. Це знайшло, зокрема, вираз у численних влучних визначеннях складних музичних явищ, у науково обґрунтованій термінології.

Підручник не ставить крапку після пояснення головних елементів музичного мистецтва, а відкриває горизонти до подальшого поглибленого вивчення музично-теоретичної науки в усіх її аспектах.

Підручник «Основи теорії музики» забезпечить вивчення будь-якої програми з музичної грамоти та елементарної теорії музики і може використовуватись у навчальних закладах різного рівня, а також широким колом музикантів-фахівців і аматорів.

Тарас Кравцов,

доктор мистецтвознавства, професор

м. Харків

Перше видання підручника протягом 1998—2000 років витримало випробовування практикою. За цей час автори змогли перевірити точність концептуальних та методичних рішень. Ця неперервна робота, а також виклик часу зумовили необхідність другого видання.

Враховуючи, що реформа національної освіти вимагає переходу від накопичення знань на основі пам'яті до розвивального навчання на основі мислення, мета, завдання, зміст та обсяг навчального курсу з теорії музики мають забезпечити індивідуалізацію формування творчої особистості майбутнього спеціаліста, стати засобом збагачення духовного потенціалу молоді.

У цій непростій роботі нам допомогали зацікавленість та підтримка колег, викладачів мистецьких навчальних закладів, які користувалися першим виданням підручника. Це, насамперед, викладачі Львівського музичного училища М. Т. Іванишин та Н. М. Пузанкова; Київського вищого музичного училища А. С. Гуренко, Київської середньої музичної школи О. І. Струєв, Миколаївського вищого музичного училища Т. Д. Шевченко та Т. М. Тодорова. Саме їх відгуки і побажання спонукали авторів не переривати роботу над підручником.

Особливо вдячність висловлюємо рецензентам за їхню працю і доброзичливість, які уважно прочитали книгу і поділилися своїми враженнями: професору Львівського вищого музичного інституту, доктору мистецтвознавства Л. О. Кияновській; професору Київського університету культури, доктору мистецтвознавства Б. В. Деменку; доценту Національної музичної академії В. М. Кучерову.

Ми глибоко вдячні також тим, хто стояв біля витоків роботи: професорам Харківського інституту мистецтв — доктору мистецтвознавства Т. С. Кравцову та доктору мистецтвознавства Н. Л. Очеретовській; професору Харківського національного університету, доктору філологічних наук В. С. Калашнику, доценту Харківського національного технічного університету ХПІ, кандидату технічних наук Л. А. Щебенюк, а також філологу Л. В. Московченко та журналісту В. С. Галюку.

Автори завжди знаходили таку необхідну їм допомогу відповідальних працівників Міністерства культури і мистецтв, Харківського обласного навчально-методичного центру підвищення кваліфікації працівників культосвітніх закладів, факультету музичного мистецтва Харківської академії культури, Музичного училища ім. Б. Лятошинського та Педагогічного коледжу м. Харкова, Полтавського музичного училища ім. М. Лисенка, Харківських обласних відділень Конгресу української інтелігенції та Українського фонду культури, видавництва «Факт».

Дякуємо нашим студентам, багаторічне спілкування з якими створило самий сенс роботи.

Нами з подякою будуть сприйняті всі зауваження вдумливих читачів книги.

Автори

ВСТУП

Музика отримала свою назву від грецького слова μουζα — муза. Так називалися дочки великого Зевса¹, що опікувалися науками, літературою та мистецтвом. Якщо вірити легенді, завдяки саме їх турботам розквітло мистецтво музики.

Змістом музики є саме життя, в центрі якого перебуває людина, її почуття, думки, настрої та надії. Але музика відбиває лише ті сторони дійсності, які можна передати засобами звуків. Їй найбільш доступне відтворення живого руху почуттів в усіх його проявах та відтінках. В передачі цієї сфери людського життя їй нема рівних.

Мова музики — це міжнародна мова звуків, яку розуміють усі люди. В її основі лежить звуковисотна інтонація², що розкривається й розвивається у часі, має динамічне та темброве забарвлення і вироблені віками принципи формоутворення.

Часто, порівнюючи музику із словом, говорять, що вона відтворює інтонацію слова. Та іноді здається, що слово виникло з музичної інтонації, хоч воно і не має її точного висотного відповідника. Адже відомо, що одні й ті ж слова, вимовлені з різною інтонацією, змінюють свій зміст часом на протилежний.

Кожен період розвитку музики залишає нам багато вражень від життя суспільства завдяки народній музиці та композиторам. Відтворюючи засобами музики ті чи інші явища та події, вони дають нам яскравий, пластичний образ свого часу, з усіма його складнощами, суперечностями та проблемами. Відображаючи життя, музика через вплив на психіку людей певною мірою, опосередковано допомагає формувати суспільну думку.

Зрозуміло, музика має звучати, виконуватися. У народній музиці творець та виконавець виступають в одній особі. Професійна ж музика передбачає виконавця, для якого вона записується нотами. Грамотне прочитання авторського тексту, бажання зрозуміти та відтворити об'єктивний зміст твору — професійний обов'язок кожного, хто береться за його виконання. Виконавець вкладає в нього всю силу таланту, цілий світ своїх вражень, волю й енергію душі, наче висвітлює з середини найпотемніше у музичному творі. Під час виконання він стає співавтором композитора.

¹ Зевс — верховний Бог греків // Мифологический словарь. — Л., 1949, с. 76.

² Інтонація (від лат. intono — голосно промовляю) — музично-естетична інформація, втілена у звуках; — найменший мелодичний зворот, який має смислове значення; — точне відтворення висоти звука.

Та є ще третій, для кого пишеться і виконується музика, — це слухач. Композитор та виконавець орієнтуються на грамотного, творчого, розумного слухача, який тонко відчуває красу та зміст музичних образів.

Написана у минулі епохи, музика не залишається музейним експонатом, цікавим тільки для фахівців. Диво музики полягає у тому, що вона здатна змінюватися, збагачуватися відповідно до зміни сприйняття виконавців та слухачів. Вона, як жива, перебуває у вічному русі, створюючи навколо звукове поле, яке поширюється у просторі та часі, у нашому внутрішньому світі, нашій пам'яті, у наших почуттях ще довго після того, як прозвучала остання нота.

Кожен народ усвідомлює себе через культуру, частиною якої є музичне мистецтво. Невичерпним джерелом професійної музики є народна пісня, народна музика. Нерідко на її основі композитори пишуть свої твори, збагачуючи та розвиваючи народні традиції. З часом вони стають звуковими пам'ятками своєї нації, своєї країни, своєї епохи.

Серед чисельних дисциплін, які вивчають музичне мистецтво у різних аспектах, досить велике місце займають музично-теоретичні дисципліни. Вони складають загальну теорію музики. До них належать сольфеджіо (спів по нотах), гармонія (закономірності акордики), аналіз музичних творів (принципи формоутворення в музиці), поліфонія (закономірності спільного руху голосів у багатоголосі), інструментознавство (оркестрове письмо) та інші. *Основи теорії музики* — це перша сходинка до загальної теорії музики, що вивчає елементи музичної мови та їх взаємодію на основі метроритму, ладотональності та форми.

МУЗИЧНА ФОНЕТИКА

Розділ перший МУЗИЧНИЙ ЗВУК

Ми живемо в озвученому світі, де навіть павутилка дзвенить. Прислухаємося. Це — гуркіт, стукіт, свист, гудки, дзвін. Одні звуки привертають увагу раптовістю, гучністю, незвичайністю, таємничістю. Інші — виразністю і красою. А є звуки, на які ми навіть не звертаємо уваги.

Багато цікавих легенд пов'язано з чарівними властивостями музичних звуків. Одну з них розповів італійський майстер прози малого жанру Томазо Ландольфі (1908—1979) в оповіданні «Популярна мелотехніка». І не так вже важливо, що там вигадано, а що достовірно. Головне, його розповідь збуджує фантазію. Вона наче відкриває надзвичайно суттєві риси звукового таїнства.

Автор стверджує, що коли маємо справу з талановитим, обдарованим співаком, то звук його голосу може мати вагу, смак, колір, температуру, форму. Наприклад, *до* малої октави славетного італійського баса Ормондо Маїні важило чотирнадцять тонн. Щоб не «придавити» ненароком когось із партнерів, звук при співі посилався подалі вгору.

Один із прихильників таланту великого Карузо розповідав, що йому вдалося спіймати на концерті співака *до* другої октави. Звук був схожий на легку білу кульку з опаловим відтінком. Вона швидко танула на долоні, наче густий дим.

Незвичайне явище спостерігали слухачі й на концерті тенора Алессандро Бончі. Після того, як він узяв останню ноту у високому регістрі, через весь зал простяглася дивовижна за красою райдуга. Її можна було спостерігати протягом майже трьох хвилин, доки оркестр виконував інтермецо.

Відомі випадки, коли присутні відчували запах фіалки від *ля* на концерті сопрано Тетрацціні. А нота *фа-дієз* баритона Баттистіні мала аромат лілеї.

Такі таємничі й чудові властивості можуть мати тільки ідеально точно взяті звуки. Саме вони мають сферичну або конусову форму. А звуки фальшиві — за формою аморфні і нагадують ди-кобразів, що приносять співакам та слухачам лише розчарування.

То що ж таке звук?

§1. ВИСОТА ЗВУКА

Звук — це фізичне явище, викликане коливанням пружного тіла. Ці коливання утворюють звукові хвилі. Вони розповсюджуються у навколишньому середовищі й через сприйняття людським вухом усвідомлюються як *відчуття* звуку.

Фізики, характеризуючи це явище, оперують точними даними й використовують для цього різні математичні одиниці. Теорія музики, вивчаючи звук як відчуття, має свій понятійний апарат, свою термінологію.

Найголовнішим у характеристиці звуку є *частота* коливань за секунду. При гармонічних коливаннях вона визначається у герцах (Гц), або кілогерцах (кГц). У середині XVIII ст. Ейлер у відомій роботі «Фізичні зауваження про поширення звуку і світла» визначив частотні межі сприйняття звуку людиною: 20—4000 коливань за секунду (20 Гц — 4 кГц).

Частота звукової хвилі сприймається людським вухом і усвідомлюється як *висота* звуку. Чим більша частота, тим звук вищий, чим менша, тим звук нижчий.

Та не всі звуки, які ми чуємо, використовуються в музиці, а лише ті, що увійшли до певної музичної системи, стали її елементом завдяки своїм художньо-естетичним якостям. Ці звуки дуже різноманітні. Вони можуть не мати точної, стабільної висоти — шуми, гудки, дзвони, гуркіт, свист тощо. А можуть мати точну, стабільну висоту. Звуки з нестабільною висотою вживаються як допоміжний засіб виражальності, а основою музичного мистецтва стали звуки, що мають точну висоту. Вони називаються *музичними* звуками й відрізняються за висотою на певний інтервал. Саме ці звуки утворюють *музичну інтонацію* й називаються *музичними тонами*. Таким чином, музичних звуків значно більше ніж музичних тонів.

Висота музичних звуків записується нотами¹, літерами та складами (розділ 9). Для запису звуків з не досить точною, нестабільною висотою немає спеціальних знаків. Вони записуються довільно.

§2. ТРИВАЛІСТЬ ЗВУКА

Щоб бути почутим, звук має певний час тривати. Тривалість звуку забезпечується відповідною тривалістю коливань пружного тіла. Для подовження звучання необхідно безперервно підтримувати коливання. Та не на всіх інструментах є реальні можливості відобувати звуки якої завгодно тривалості. Це під силу лише органу

¹ Ноти (від лат. nota — знак) — умовні графічні позначення для запису музики.

та електроінструментам. А звук цимбал, бандури, гітари, арфи, роялю згасає досить швидко. Ще коротші звуки у бубна, барабанів, литавр.

Тривалість звуків духових інструментів обмежена можливостями легенів виконавця. Граючи на трембіті, трубі чи валторні, він мусить переривати звук, аби вдихнути повітря. Довжина смичка обмежує тривалість звука басолі, гудка, скрипки.

У фізиці час, протягом якого триває коливання джерела звуку, вимірюється секундами та хвилинами. У музиці інший вимір тривалостей. Вони записуються, як і висота, нотами. Перерви у звучанні — *паузи*¹ мають свої знаки.

Запис нот і пауз досить умовний. Звук чи пауза, записані на папері однаковими тривалостями, при виконанні можуть мати різний час звучання. Це залежить від характеру музичного твору. Тому тривалість нот та пауз отримує конкретне звучання лише у музичному контексті.

§3. ГУЧНІСТЬ ЗВУКА

Крім висоти та тривалості, кожен звук має *гучність*. Вона залежить від амплітуди коливань. Поняттю гучності у фізичній акустиці відповідає поняття звукового тиску. Чим більша амплітуда коливань, тим більший звуковий тиск. За допомогою спектру звуку звуковий тиск можна розрахувати досить точно. Для цього існує така одиниця виміру, як *фон*². А співвідношення звукових тисків вимірюється у *децибелах*.

Сприйняття ж гучності звука людиною само по собі суб'єктивне і залежить від частоти звуку та багатьох характеристик середовища. Тому для музики важлива не стільки абсолютна величина гучності, скільки співвідношення між гучністю різних звуків.

Варіанти гучності звуку в музиці утворюють *динамічні*³ *відтінки*, які позначаються літерами, словами, різними знаками, а не цифрами, як це прийнято у фізиці.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке звук?
2. Від чого залежить висота звуку?
3. Які звуки називають музичними?
4. Як записується висота музичних звуків?
5. Від чого залежить тривалість звуку?

¹ Пауза (від лат. *pausa* — припинення) — знак нотного письма, який вказує на перерву звучання.

² Шмидт М. Эргономические параметры. — М., 1980. С. 164.

³ Динаміка (від грец. δυναμικός — сильний) — зміна гучності звуків.

6. Що таке музичний тон?
7. Як називається перерва у звучанні?
8. Від чого залежить гучність звука?
9. Які шумові звуки використовують у музиці?

ЗАВДАННЯ

1. Уважно послухайте навколишні звуки, розподіляючи їх на шумові та музичні.

2. Перелічіть, які з відомих вам інструментів мають музичні звуки, а які шумові. Знайдіть зображення цих інструментів.

3. Подумайте, що таке тиша, як вона може бути зображена в музиці.

4. Подумайте, які звуки вам заважають. Що можна назвати «звуковим сміттям»?

§4. ТЕМБР ЗВУКА

Важливим для звука, його виразності та естетичних якостей є *форма звукової хвилі*. Вона дуже різноманітна й складна, тому що одночасно з основною хвилею, яка утворюється коливаннями всього пружного тіла, виникають додаткові, що йдуть від коливань його частин. Основна хвиля утворює основний тон, який ми чуємо, бо звук його найсильніший. Додаткові хвилі утворюють *привуки*, які ми майже не чуємо, бо звук їх дуже тихий.

Схематично це можна зобразити так:

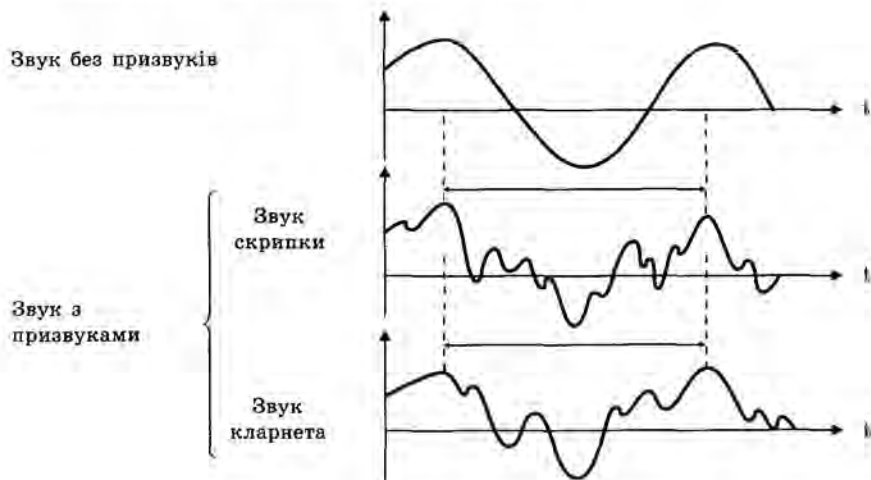
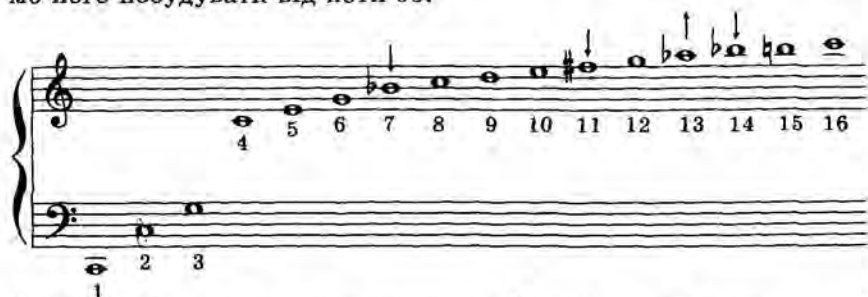


Схема 1

Призвуки називають *обертонами*¹, тобто тонами, що звучать вище основного тону. Фізики їх ще називають *гармоніками*² або *натуральними тонами*. Якщо їх розташувати послідовно за висотою, отримаємо обертоновий або натуральний звукоряд. Спробуємо його побудувати від ноти до:



(↓ означає, що обертон звучить трохи нижче, а ↑ — трохи вище записаного звука)

Перші вісім обертонів, зливаючись, утворюють гармонічний комплекс, в основі якого лежить *мажорний тризвук*³. Високі ж обертони (після 8-го) впливають на забарвлення звука, тобто на його *тембр*⁴.

Виникнення тембру можна проілюструвати відомими результатами дослідів, які проводились із звуком концертної флейти⁵.

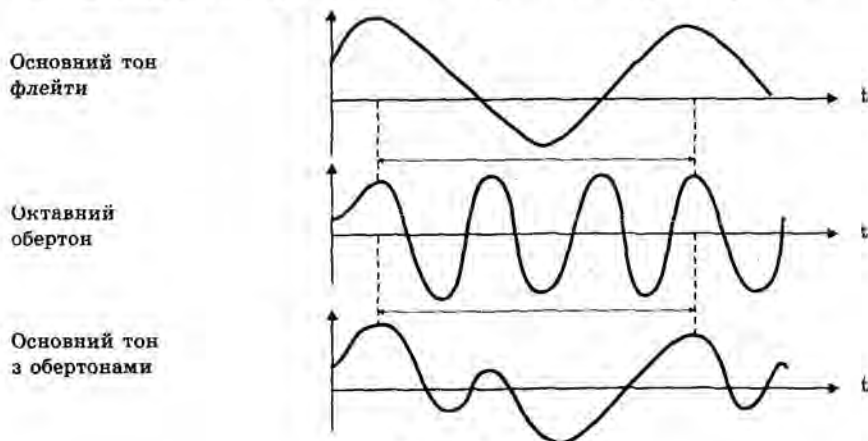


Схема 2

¹ Обертон (від нім. *ober* — над, верхній і *ton* — звук) — складовий тон основного звука, що має більше коливань ніж основний звук.

² Гармоніки (від грец. *αρμονικός* — співзвучний) — те саме, що обертони.

³ Мажорний тризвук (від італ. *maggiore* — більший) — великий тризвук. Співзвуччя трьох звуків, розташованих через ступінь з інтервалами у два і півтора тони (4, 5, 6 та 8, 10, 12 обертони).

⁴ Тембр (від фр. *timbre*) — забарвлення.

⁵ Ерик Роджерс. Физика для любознателных. //Материя, движение, сила. Пер. с англ. М., 1972. т. 1. С. 401.

При нормальному струмі повітря утворюється основний тон з характерним для флейти звучанням. При сильному струмі утворюється октавне повторення звука — октавний обертон. А коли струм повітря лише трохи сильніший за нормальний, утворюється комбінація основного тону й одного з його октавних обертонів. Виникає приємний музикальний звук, хоч і незвичний для флейти за тембром. Обертони на струнних інструментах — *флажолети*¹, звучать тихо, прозоро, з легким свистом.

Важливо, що суб'єктивне відчуття тембру звука суттєво різне і залежить від психофізичних властивостей людини. А понятійний апарат теорії музики відображає загально прийнятні уявлення про сприйняття звука. Тому слід вважати безперечним розширення можливостей індивідуального сприйняття звука та збагачення тембру, особливо при відтворенні його обдарованими музикантами.

Різний тембр музичних інструментів залежить від конструкції інструмента, його форми та величини, від матеріалу, з якого він зроблений, від способу звуковидобування, нарешті, від майстерності виконавця. У звуковій хвилі може бути різна кількість обертонів — два, три, чотири, а може бути більше та різної сили. Все це впливає на тембр. Характеризуючи його, ми використовуємо слова, які, на нашу думку, найбільше відповідають характеру звука. Наприклад, у віолончелі звук теплий, мужній та ніжний; у флейти — холодний, байдужий, прозорий; у труби — блискучий і дзвінкий. Тембр індивідуалізує висоту звука, його гучність. Він несе у собі великий естетичний потенціал, здатний передати і рух думки, і найменші відтінки настрою, і безмежність людського почуття.

Бажання людини мати великий вибір індивідуальних за тембром звуків покликало до життя різноманітні музичні інструменти, створення яких триває і в наш час.

§5. РЕЗОНАНС

*Резонанс*² — це фізичне явище, яке виникає при коливаннях будь-якого походження, коли опір коливанням стає мінімальним, а амплітуда їх, відповідно, максимальною. Його враховують при створенні різної апаратури, при будівництві мостів, будинків. Резонанс може мати як позитивні, так і негативні наслідки. Наприклад, військові колони, що проходять мостом, обов'язково змішують крок, аби не викликати резонансне коливання мосту, • що могло б спричинити руйнування споруди.

¹ Флажолет (від фр. flageolet) — свиріль.

² Резонанс (від лат. resono — відгукуюсь) — посилення звуку.

Явище резонансу — одне з найважливіших у акустиці¹, науці, що вивчає звук. Серед багатьох її розділів розглянемо ті, що стосуються безпосередньо музики.

Архітектурна акустика вивчає звукові явища у закритих приміщеннях. Присутність відлуння звуків, що накладаються на основний звук, може як спотворити його, так і збагатити. У таких випадках говорять про погану або гарну акустику концертної чи театральної зали.

Музична акустика вивчає фізичні закономірності музики в зв'язку з її виконанням та сприйняттям. Вона досліджує такі явища, як висота, тембр, гучність, тривалість музичних звуків, музичні системи, музичні строї. Вивчає музичний слух, людський голос, музичні інструменти. Та найбільш поглиблено вивчає питання резонансу.

При резонансі частота коливань джерела звука (вібратора) збігається з частотою коливань пружного тіла (резонатора). В акустиці користуються поняттям смуги резонансних частот, яка може бути ширшою, або вузкою у залежності від пружних властивостей резонатора. Так, резонатор флейти обумовлює майже чистий тон, бо має мінімальну ширину смуги резонансних частот. А резонатор скрипки чи кларнета обумовлює багатство тембру завдяки призвукам, тобто має досить широку смугу резонансних частот. Резонанс посилює гучність, змінює тембр, збільшує тривалість звучання. Аби використати великі можливості резонансу конструюють спеціальні резонатори — корпуси інструментів. Вони оптимально відповідають вимогам, які ставляться до музичних інструментів.

Так, найважливішою акустичною частиною фортепіано є резонансна дека, що міститься під струнами. Вона склеєна з кількох частин, які забезпечують її різну товщину у басовому та дискантовому регістрах. Найчастіше дека виробляється з ялини, дерева якої здатна посилювати звук, не спотворюючи його тону. Крім того, вона посилює й обертони, чим збагачує тембр.

У смичкових інструментів — скрипки, альту, віолончелі, басолі, резонатором є весь корпус. Але головну роль відіграють верхня та нижня деки. Про це свідчить створення «німої скрипки». Вона не має дек. Це гриф, на якому напнуті струни, що під час гри видають ледь відчутний скрип. Використовують її для тренування.

Джерелом звука у духових музичних інструментах — флейти, кларнета, валторни, труби, органу, трембіти, сопілки та інших, є повітряний стовп, який заповнює корпус кожного з них. Форма

¹ Акустика (від грец. ακουστικός — слуховий) — розділ фізики, який вивчає звукові явища.

корпусу має великий вплив на якість звука. Резонанс залежить і від матеріалу, з якого виготовлено інструмент, від розмірів трубки, її форми, способу добування звука — губами, язичком чи мундштуком. Цікаво, що у одного й того ж інструмента із зміною регістру дещо змінюється і тембр. Це пояснюється резонансом, що по-різному посилюється на різних частотах.

Голос людини — живий і дуже складний інструмент. Звукоутворення у ньому проходить складніше, ніж у будь-якому інструменті. Набагато складніше проявляється і явище резонансу. В ньому беруть участь грудна клітка, горло, порожнини рота, носа, лоба. На нього впливають положення губ, язика.

Резонанс — надзвичайно важливе явище як у музиці, так і в житті. Без нього ми б не мали того розмаїття звуків, які допомагають нам не тільки пізнавати навколишній світ, але й створювати чарівний світ музики.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке основний тон?
2. Що таке обертон?
3. Що таке тембр і від чого він залежить?
4. Чим пояснити виникнення різних тембрів?
5. Що таке резонанс?
6. Від чого залежить резонанс?

ЗАВДАННЯ

1. Послухайте звуки, які оточують вас, і спробуйте знайти слова для характеристики їх тембрів.

2. Слухаючи музику, зверніть увагу на відповідність тембру музичних інструментів змісту твору, його образам.

3. Зверніть увагу, як змінюється характер звучання інструменту у різних приміщеннях. Дайте характеристику цим змінам.

4. Побудуйте на нотному стані, а також на клавіатурі фортепіано обертонові звукоряди, беручи за основний тон різні звуки великої октави.

5. Запишіть обертони від різних нот :
- | |
|--------------|
| 4, 5, 6; |
| 3, 4, 5; |
| 6, 7, 8, 10; |
| 9, 12, 14. |

Виконайте їх на інструменті, визначте, які акорди вони утворюють.

Розділ другий

МУЗИЧНА СИСТЕМА

Серед розмаїття звуків, що нас оточують, музична практика відбирає лише ті, які відповідають її естетичним вимогам. Так формувалася *музична система* як об'єднання звуків певної висоти та співвідношень, що характерні для даної музичної культури. Ці звуки є своєрідним «музичним алфавітом», на матеріалі якого вибудовуються всі елементи музичної мови.

Природною основою музичної системи служить натуральний звукоряд.

§ 6. ДІАПАЗОН. РЕГІСТРИ

Сучасна європейська (у широкому розумінні) музична система включає звуки від *фа* субконтроктави до *до* п'ятої октави. Загальний обсяг звуків від найнижчого до найвищого називається *діапазоном*¹. Серед музичних інструментів лише фортепіано та орган мають повний діапазон музичної системи. Всі інші інструменти, в тому числі й голоси, мають досить обмежений діапазон, який є складовою частиною діапазону музичної системи.

Бажання мати повний діапазон одного тембру призвело до створення різновидів інструментів у межах однієї групи. У цьому переконуємося на прикладі смичкової групи:



З метою розширення природного діапазону створювалися різновиди і окремих інструментів. Так, «родина» флейт складається з малої флейти (пікколо²), великої флейти та альтової флейти й має вдвічі більший діапазон ніж одна флейта:

¹ Діапазон (від грец. διαπασών — через всі струни) — звуковий обсяг голосу, музичного інструмента, звукоряду, мелодії, а також інтервал октава.

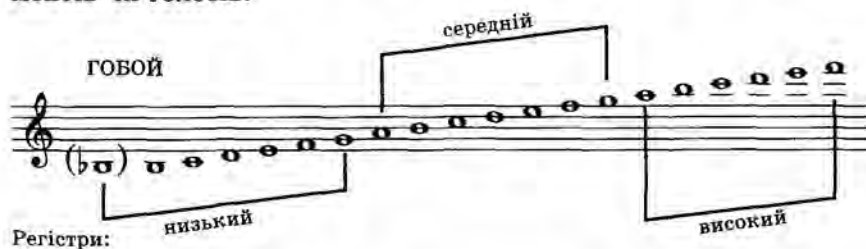
² Пікколо (італ. piccolo — маленький) — музичний інструмент, найменший за розмірами і найвищий за звучанням.



Загальний обсяг звуків сучасної музичної системи досить великий: 85—92 звуки. Окремі його частини відчутно відрізняються не тільки висотою, але і тембром. Разом з тим звуки, що розташовані поряд в межах двох-трьох октав, сприймаються як більш-менш однорідні за забарвленням. Відносно великі частини музичного діапазону, звуки якого близькі за висотою та тембром, називаються *регістрами*¹.

Весь музичний діапазон можна поділити на 3 регістри: *низький*, *середній* та *високий*. До низького (або як його ще називають басового) належать звуки субконтроктави, контроктави та великої октави. До середнього регістру, який в основному збігається з діапазоном людських голосів — звуки малої, першої та частково другої октави. Високий регістр включає третю, четверту та п'яту октави.

Діапазон кожного музичного інструмента чи голосу також має три регістри. Звуковий обсяг більшості з них може не збігатися ні з регістрами музичної системи, ні з регістрами інших інструментів чи голосів.



Перехід з одного регістру до іншого не має чітких меж. Забарвлення звуків змінюється поступово. Звуки, які втратили тембр одного регістру та не набули тембру іншого регістру, називаються *перехідними*. Темброва різниця регістрів збагачує палітру музичних барв. Створюючи музичні образи, композитор вибирає не тільки той чи інший інструмент, але й регістр, який найбільш повно відпо-

¹ Регістр (від лат. *registrum* — список, перелік) — ділянка звукового діапазону музичного інструмента або голосу.

відає його художньому задуму. Так, темі побічної партії з першої частини Симфонії № 2 Л. Ревуцького (мелодія пісні «Ой не жаль мені») тембр гобоя у досить високому регістрі надає задумливої ніжності з відтінком легкого смутку:



Незвична сила, блискуча звучність середнього регістру труби стала виразником завзяття у «Поємі екстазу» О. Скриябіна:

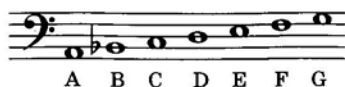


А тему вступу, сповнену прихованої тривоги, з першої частини Симфонії сі мінор (№8) Ф. Шуберта виконують у низькому регістрі віолончелі та контрабаси:



§ 7. ЗВУКОРЯД. ОКТАВИ

Послідовне розташування звуків музичної системи за висотою у висхідному та низхідному напрямках називається *звукорядом*. Кожен звук звукоряду називається *ступенем*. Не зважаючи на те, що звуків, а значить і ступенів, у сучасній музичній системі багато, тільки сім з них вважаються *основними* або *діатонічними*¹ і мають свою літерну (с, d, e, f, g, a, h) та складову (*до, ре, мі, фа, соль, ля, сі*) назви. Латинські літери почали вживатися з VI століття, коли основний звукоряд починався не з *до*, а з *ля*:



¹ Діатонічні ступені (від грец. діатонікоζ — той, що поруч) — ступені звукоряду, розташовані за тонами та півтонами у певній послідовності.

Складову назву ступені звукоряду музичної системи отримали від *аретинських складів* *ut, re, mi, fa, sol, la*, які виникли з початкових складів перших шести рядків середньовічного католицького гімну на честь покровителя співаків св. Іоанна:

Ut que- ant la- xis
 Re- so- na- re fib- ris
 Mi- ra ge- sto- rum
 Fa- mu- li tu- o- rum
 Sol- ve pol- lu- ti
 La- bi i re- a- tum, Sanc- te Jo- han- nes

Ці склади спочатку означали лише порядковий номер ступенів *гексахорду*¹ та їх тонове чи півтонове² співвідношення³:

	ТОН	ТОН	ПІВТОН	ТОН	ТОН
	ut	re	mi	fa	sol la
	I	II	III	IV	V VI

Пізніше впровадили сьомий ступень *сі*, який отримав наступну літеру латинського алфавіту *h*. А в XVII столітті склад *ut* був замінений на *до*. З цього часу сім складових назв — *до, ре, мі, фа, соль, ля, сі* закріпилися як назви білих клавіш фортепіано та орга-

¹ Гексахорд (від грец. *εξ* — шість; *χορδή* — струна) — шестиступеневий музичний звукоряд.

² Півтон — найменша відстань між сусідніми звуками у європейській музичній системі, що дорівнюється $\frac{1}{12}$ октави. Тон — відстань між звуками, що складається з двох півтонів і дорівнюється $\frac{1}{6}$ октави.

³ Шість приструнків кобзи О. Версає в межах гексахорду мали інше розташування півтону: $g^1, a^1, h^1, cis^2, d^2, e^2$.

на (пізніше акордеона та інших клавішних інструментів) і отримали абсолютну висоту основних ступенів звукоряду музичної системи.

Кожному з семи основних ступенів на певній відстані відповідають звуки, з якими він зливається найбільш повно. Таким звуком буде восьмий вгору або вниз від даного. Це явище має акустичне підґрунтя: кожний восьмий обертон збігається з основним тоном, другим, четвертим та шістнадцятими обертонами, але звучить в іншому регістрі. Ці звуки мають одну назву й поділяють звукоряд на відрізки, що називаються *октавами*¹. Початком кожної октави вважається звук *до*. Октавою називають також кожний восьмий ступінь від заданого та інтервал² між одноіменними ступенями музичної системи.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке музична система й які звуки увійшли до її складу?
2. Які інструменти мають повний діапазон звуків музичної системи?
3. Що таке регістр?
4. Чи мають точні межі регістри?
5. Що таке звукоряд?
6. Як позначають ступені звукоряду музичної системи?
7. Що таке октава?

ЗАВДАННЯ

1. Пригадайте, діапазон яких відомих вам інструментів повністю збігається:
 - а) з верхнім регістром музичної системи,
 - б) з середнім регістром,
 - в) з нижнім регістром.
2. Згадайте, в яких регістрах звучать мелодії відомих вам музичних творів. Запишіть їх назви, авторів.
3. Розкажіть, коли виникли літерні та складові позначення ступенів музичної системи.
4. Знайдіть і запишіть, між якими обертонами натурального звукоряду утворюється інтервал октави.

¹ Октава (від лат. *octava* — восьма) — відстань у шість тонів між одноіменними ступенями.

² Інтервал (від лат. *intervallum* — відстань, проміжок) — сполучення двох музичних звуків, їх співвідношення за висотою.

§ 8. ЗАПИС ЗВУКІВ ОСНОВНИХ СТУПЕНІВ

Сучасна музична система має неповних дев'ять октав. Октава, звуки якої записувалися малими літерами *c, d, e, f, g, a, h* та складами, що починалися з малих літер *до, ре, мі, фа, соль, ля, сі*, отримала назву *малої*. Вище від неї розташувалася перша, друга, третя, четверта та неповна п'ята октави. Звуки цих октав також записуються малими літерами, до яких угорі додається цифра порядкового номеру октави, або відповідна кількість рисок зверху. Наприклад:

c^1, do^1 або \bar{c}, \bar{do} ; $a^3, ля^3$ або $\bar{\bar{a}}, \bar{\bar{ля}}$

Великою назвали октаву, яка розташована нижче *малої*. Її звуки записуються великими літерами *C, D, E, F, G, A, H* та складами, що починаються з великих літер *До, Ре, Мі, Фа, Соль, Ля, Сі*. Нижче великої розташована *контроктава*¹ та *субконтроктава*². Звуки цих октав також записуються великими літерами та складами, до яких додається внизу цифра 1, або знизу одна риска для звуків контроктави, та цифра 2 або дві риски знизу для звуків субконтроктави. Наприклад:

C_1, Do_1 або $\underline{C}, \underline{Do}$; D_2, Re_2 або $\underline{\underline{D}}, \underline{\underline{Re}}$



Крім складів та літер, для запису звуків музичної системи використовуються ноти, які пишуться на нотному стані та додаткових лініях.

§ 9. ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦІЇ

З розвитком музичного мистецтва діатонічний звукоряд, що мав у межах октави сім ступенів, змінювався, збагачуючись півтонами. Нові звуки, що утворилися, не отримали самостійних назв. Вони вважалися варіантами основних ступенів. Для їх запису почали використовувати *знаки альтерації*³ або *хроматизми*⁴, які додавали до позначень основних ступенів.

¹ Від лат. *contra* — проти.

² Від лат. *sub* — під.

³ Альтерація (від лат. *alteratio* — зміна) — зміна діатонічного ступеня на півтону.

⁴ Хроматизм (від грец. *χρῶμα* — колір, барви) — підвищення або пониження звука на півтону.

Знак \sharp (дієз¹) означає підвищення звука на півтону, а \flat (бемоль) — пониження звука на півтону. При підвищенні на тон вживається знак \times (дубль²-дієз), а при пониженні на тон — $\flat\flat$ (дубль-бемоль). При скасуванні знаків альтерації виставляється знак \natural (бекар). Всі ці знаки пишуться перед нотами:

I. Шамо. Прелюдія № 5

Знаки альтерації виставляються і при складовому позначенні звуків, наприклад: *соль* \sharp , *ля* \flat ; інколи вони замінюються відповідними словами: *соль*-дієз, *ля*-бемоль.

При літерному запису звуків знаки альтерації замінюються складовими закінченнями: *is* замість \sharp , *isis* замість \times . Наприклад: *fis* (*фа* \sharp), *fisis* (*фа* \times). Закінчення *es* замінює \flat , *eses* — $\flat\flat$. Наприклад: *des* (*ре* \flat), *deses* (*ре* $\flat\flat$).

Вияток становлять назви звуків *ля* \flat , що пишеться *as* (а не *aes*) та *мі* \flat , що пишеться *es* (а не *ees*). Літерне позначення звука *сі* \flat має два варіанти: *b* та *hes*. А *сі* $\flat\flat$ записується як *bes*, або *heses*.

У сучасній системі запису музики літерні та складові позначення мають обмежене застосування. Ними користуються як назвами звуків при читанні нот, для позначення тональностей, строю транспонуючих інструментів, струн смичкових інструментів тощо.

¹ Від грец. *διεσις* — роз'єднання (поділ тону на частини).

² Від фр. *double* — подвійний.

§ 10. ПОХІДНІ СТУПЕНІ

Ступені, що виникли внаслідок підвищення або пониження основних ступенів, називаються *похідними* або *хроматичними*. Співвідношення між похідними та основними ступенями добре видно на чорних та білих клавішах фортепіано. Свої назви чорні клавіші отримали від поруч розташованих білих клавіш. Якщо чорна клавіша праворуч білої, то до назви основної клавіші додається дієз. Наприклад, *до-дієз*, *фа-дієз* тощо. Якщо чорна клавіша ліворуч білої, то бемоль. Наприклад, *мі-бемоль*, *ля-бемоль* тощо. Крім того, слід мати на увазі так званий *білий хроматизм*, тобто хроматизм білих клавіш, між якими маємо півтони. Це *сі-дієз*, *мі-дієз*, *до-бемоль* та *фа-бемоль*.

У минулому певний час дієзні та бемольні півтони не були рівновеликими й похідні назви мали під собою реальні підстави. Так, в межах цілого тону *соль* — *ля* півтон *соль* — *соль* \sharp був ширшим від півтону *соль* \sharp — *ля*, а *ля* — *ля* \flat був ширшим від *ля* \flat — *соль*. Як наслідок, *соль* \sharp звучав вище *ля* \flat . Утворювалася *мікрохроматика* — співвідношення звуків за висотою вужчі півтону. Враховуючи, що сім основних ступенів мають сім похідних ступенів з дієзами та сім похідних ступенів з бемолями, октава має двадцять один звук. А якщо порахувати ступені з дубль-дієзами та дубль-бемолями, то ще на чотирнадцять більше, тобто тридцять п'ять звуків.

У сучасній музичній системі всі звуки рівноправні і розташовані за рівновеликими півтонами. Наприклад, в межах цілого тону *соль* — *ля* півтон *соль* — *соль* \sharp дорівнюється півтону *соль* — *ля* \flat . Назви похідних ступенів вказують лише на їх минулу залежність від основних ступенів. А колір та форма чорних клавіш фортепіано допомагає орієнтуватися в октавах на клавіатурі. Сучасна октава європейської музичної системи має 12 звуків у півтоновому співвідношенні.

Півтонова музична система не єдина у світі. Музична культура Індії, наприклад, має чвертьтонову музичну систему. Її сім основних ступенів *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni* нагадують європейські *до, ре мі, фа, соль, ля, сі*. Але на відміну від останніх, між ними є *великі тони*, що складаються з чотирьох чвертьтонів, та *малі тони* з трьох чвертьтонів. Музичні системи деяких африканських культур мають третьонові співвідношення звуків.

У народній музиці як допоміжний засіб зустрічаються звуки з невизначеною висотою. Це вигуки, зойки, глісандо¹ вгору та вниз. Вони надають звучанню великої експресії. У джазі також вжива-

¹ Глісандо (від італ. *glissando* — ковзаючи) — плавний перехід від одного звука до іншого.

ються «нечисті» звуки. Не маючи точної висоти, вони створюють неповторний колорит, передаючи безпосередність вияву почуттів виконавця-імпровізатора.

Розширилася звукова палітра музики ХХ століття. Композитори почали використовувати нові звуки, які не входять до існуючої європейської музичної системи. Це шумові ефекти, що імітують різні явища (грим, град, вітер), виробничі шуми підприємств, залізниці, міських вулиць тощо. Використовуються нові звуковисотні співвідношення між ступенями.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Чому октави називають *малою, великою*?
2. Як записують звуки контроктави, третьої октави?
3. Що таке знаки альтерації? Яку ще назву вони мають?
4. Які ступені називають похідними?
5. Яке значення мають чорні клавіші фортепіано у сучасній музичній системі?

ЗАВДАННЯ

1. Запишіть назви октав вниз від першої та вгору від великої октави.
2. Запишіть літерами 2-3 звуки, взяті з кожної октави.
3. Запишіть, між якими обертонами виникають цілі тони, а між якими півтони.
4. Замініть складові позначення звуків літерами: *сi b, до #, ля b, фа x, мі b, ре #, до b, мі #, сi b*.
5. Замініть літерні позначення звуків складовими: *his, eis, as, bes, disis, cis, b, fis, es*.

Розділ третій МУЗИЧНИЙ СТРІЙ

Для виготовлення та настроювання музичних інструментів, на яких видобувались би звуки бажаної висоти, потрібний висотний орієнтир. На його основі, відповідно до певних математичних співвідношень, встановлюється висота всіх звуків музичної системи.

Абсолютна висота звуків музичної системи та їх інтервальне співвідношення називається *музичним строем*¹.

¹ Стрій також: — частота еталонного тону звукоряду; — система настроювання струнних інструментів (квінтовий стрій скрипки); — відповідність ноти *до* реальному звучанню інструментів (кларнет in B, in A); — узгодженість голосів у хорі та оркестрі на основі точного інтування.

Природа дала музичному мистецтву зразок музичного строю у вигляді натурального обертонового звукоряду. Це так званий *акустичний стрій*.

§11. ПІФАГОРІВ СТРІЙ

Найбільш поширеними музичними інструментами стародавньої Греції були кіфара та ліра. Для їх настроювання грецький математик і філософ Піфагор (VI ст. до н.е.) запропонував свій стрій, відомий у Європі як *піфагорів стрій*.

Щоб одержати бажаний звукоряд, він використав акустичну чисту квінту¹ — інтервал між другим та третім обертонами натурального звукоряду. Будуючи послідовно вгору ланцюжок чистих квінт, Піфагор отримав систему, в якій звуки, зведені в одну октаву, давали звукоряд з дієзами:



При побудові ланцюжка чистих квінт униз звукоряд був з бемолями. Зведення всіх звуків в одну октаву утворювало хроматичний звукоряд, в якому жоден з одержаних хроматичних звуків не збігався за висотою з сусідніми.

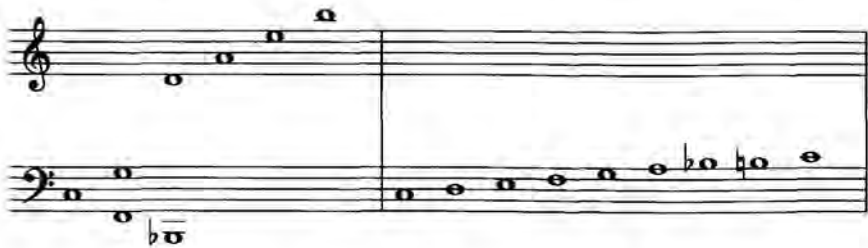
Так, звук *мі* # був вищим за *фа*, *сі* # вищим за *до*, *ре* # вищим за *мі* b на 1/9 тону. Ця різниця отримала назву *піфагорової коми*². Причиною було те, що півтони у звукоряді не були рівновеликими. Наприклад, півтони між *до-до* #, *ре-ре* # були широкими і звуки *до* # і *ре* # тяжіли у висхідному напрямку. Півтони між *мі-мі* b, *ре-ре* b також були широкими, і звуки *мі* b та *ре* b тяжіли у зворотному, низхідному напрямку. Оскільки музика і музичні інструменти у стародавній Греції були одноголосними, то піфагорів стрій дозволяв найбільш повно виявити тяжіння звуків, що відповідало тогочасним естетичним вимогам.

Навіть тоді, коли у середньовічній Європі почали будувати органи та інші клавішні інструменти з фіксованою висотою, піфа-

¹ Чиста квінта (від лат. quinta — п'ята) — інтервал у три з половиною тону між другим і третім обертонами, що охоплює п'ять ступенів звукоряду.

² Кома (від грец. κομμα — відрізок) — найменший інтервал, що ледь розрізняється слухом.

горів стрій використовувався досить широко. Це пояснюється тим, що клавіатура інструментів мала лише сім діатонічних ступенів та один хроматичний і не включала інші хроматичні звуки піфагорового звукоряду:



§12. ГАРМОНІЧНИЙ СТРІЙ

З розвитком багатоголосся та зародженням гармонічного мислення з'ясувалося, що піфагорів стрій не може забезпечити *консонансного*¹ звучання тризвуків; його акорди звучали досить різко, *дисонуюче*². Це пояснюється тим, що великі терції³ у звукоряді, побудованому за акустичними чистими квінтами, ширші за акустичні великі терції між четвертим та п'ятим обертонами. Різниця між ними дорівнювала $\frac{1}{10}$ тону і називалась *дидимовою*⁴, або *синтонічною*⁵ комою.

У середині XVI століття італійський музичний діяч та композитор епохи Відродження Джозефо Царліно науково обгрунтував необхідність нового гармонічного строю. Він запропонував здійснювати настроювання музичних інструментів з фіксованою висотою не тільки за акустичними чистими квінтами, але й за акустичними великими терціями. Завдяки цій системі настроювання мажорні тризвуки звучали чисто, консонансно, а стрій увійшов до музичної теорії під назвою *чистий* або *гармонічний*. Він мав великий позитивний вплив на розвиток європейського багатоголосся, сприяв формуванню октавних мажорних та мінорних⁶ ладів.

Звукоряд органа збагатився новими хроматичними тонами і мав 12 звуків. Його клавіатура набула сучасного вигляду. Нижній ряд клавіш давав діатонічний звукоряд. Для нових хроматичних

¹ Від лат. *consono* — злагоджено звучу.

² Від лат. *dissono* — незлагоджено звучу.

³ Велика терція (від лат. *tertia* — третя) — інтервал у два тони між четвертим і п'ятим обертонами, що охоплює три ступені звукоряду.

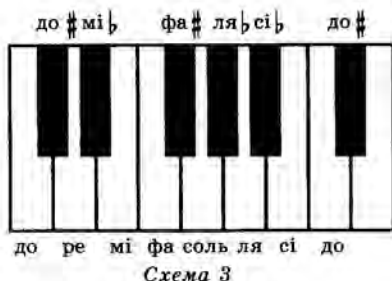
⁴ Дидим — грецький математик, що жив у II столітті до н.е.

⁵ Синтонічний (від грец. *συν* — разом і від лат. *tonus* — звук) — поряд з тоном.

⁶ Від лат. *minor* — менший.

звуків у клавіатуру було включено ще чотири хроматичні клавіші, які називали півтонами.

Серйозним недоліком цього строю було те, що через піфагорову та дидимову коми кількість трізвуків, які гармонійно звучать, була обмеженою, як і кількість тональностей. У музичній практиці застосовували тільки шість тональностей (*До, Ре, Мі \flat , Фа, Соль, Сі \flat*) та їх паралельні мінорні. Ці тональності zostавалися популярними упродовж кількох наступних століть, що гальмувало розвиток тонального мислення та обмежувало творчу фантазію композиторів.



§13. ТЕМПЕРОВАНИ СТРОЇ

Фіксований звукоряд органів та клавирів¹ поставив перед виконавцями завдання організувати в єдину інтонаційну систему три групи звуків — діатонічні, бемольні та дієзні. Це було складно через коматичні розбіжності між ними. Збільшення кількості клавіш у межах октави, де були б усі дієзні та бемольні різновиди діатонічних ступенів, надзвичайно ускладнювало б конструкцію інструментів та виконання музики. Треба було знайти спосіб зберегти існуючу форму клавіатури та усунути коми. Ним стала *темперація*². Вона полягає у досягненні рівних співвідношень між тотожними інтервалами на всіх ступенях музичної системи шляхом незначного пониження одних і підвищення інших звуків.

Виконавці, які самостійно настроювали клавішні інструменти, перш за все звужували квінти, розподіляючи між ними піфагорову та дидимову коми. Так виникли різні варіанти темперації. Крім квінт і октав, для перевірки якості настройки використовували гармонічні терції у складі мажорних трізвуків. Це значно поліпшувало стрій:



¹ Клавир — загальна назва струнних інструментів з клавіатурою.

² Темперація (від лат. temperatio — правильне співвідношення) — вирівнювання інтервальних співвідношень між ступенями музичної системи.

Опублікований в 1553 році музичний трактат Джованні Лафранко «Іскри музики» започаткував нову систему рівномірної темперції, яка призвела до *хроматико-енгармонічного*¹ строю. У новому строї тільки октава залишилася акустичною. Всі інші інтервали були темперовані. Спроба застосувати в органно-клавирному виконавстві дванадцятиступеневу рівномірну темперцію викликала сильний опір серед багатьох музикантів того часу, що на два століття затримало її визнання.

Але XVII століття принесло нову естетику, нові емоційно насичені образи. Прихильники хроматико-енгармонічного строю називались «хроматиками», а їх музика «дивацькою та жорстокою». Характерним прикладом «хроматичної» творчості може бути уривок з «Токати для чембало» Мікеланджело Россі (1600 — 1674). Композитор досить близько підійшов до деяких досягнень фортепіанної музики XIX та XX століть. Зрозуміло, що таку музику можна виконати лише на інструменті з рівномірно-темперованим, хроматико-енгармонічним строєм.

Токата для чембало. Мікеланджело Россі (1637)



§14. ХРОМАТИКО-ЕНГАРМОНІЧНИЙ СТРІЙ

Творчість Монтеверді, Фрескобальді, Россі, Букстехуде забезпечила поширення хроматико-енгармонічного строю в Європі. Велике значення для його пропаганди мала виконавська та педагогічна діяльність Й. С. Баха. Він демонстрував його високі художні

¹ Енгармонізм (від грец. *εναρμονιος* — у співзвуччі) — висотна тотожність звуків з різними назвами.

достоїнства та свій метод настроювання органів і клавирів. Бах вважав, що добра температура досягається за допомогою чистих квінт і кварт ¹ при подальшій перевірці їх настройки на великих і малих терціях ² та акордах.

Зацікавленість Баха у розповсюдженні хроматико-енгармонічного строю, який дозволяв виконувати музику в усіх 12-ти мажорних та 12-ти мінорних тональностях, знайшла своє втілення у двох томах «Добре темперованого клавіру» (Д. Т. К., т. I, т. II). До кожного тому входить 24 прелюдії та фуги у мажорних та одноіменних мінорних тональностях, які розташовані послідовно за півтонами вгору. Бах знайшов форму, яка дозволила засвідчити систему тональностей і стрій як органічну єдність. Вперше у музичному мистецтві мажоро-мінорна система отримала своє втілення у цілісно завершеному хроматико-енгармонічному строї.

Й.С.Бах, звичайно, не був єдиним в утвердженні рівномірно-темперованого, хроматико-енгармонічного строю. Творчість Скарлатті, Куперена, Генделя та багатьох інших композиторів і виконавців визначила перемогу не тільки нового строю, але і нового музичного мислення.

Сучасний рівномірно-темперований стрій у межах кожної октави має 12 рівновеликих півтонів. Його утвердження знімає суперечності піфагорового та чистого строїв і вирішує проблему енгармонізму. На інструментах з фіксованою висотою (орган, фортепіано) різні звуки (наприклад, до \sharp і ре \flat) видобуваються з однієї клавіші.

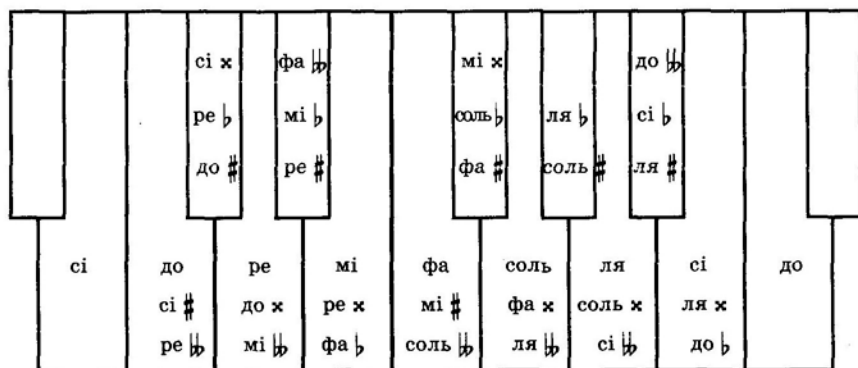


Схема 4

¹ Чиста кварта (від лат. quarta — четверта) — інтервал у два з половиною тони між третім і четвертим обертонами, що охоплює чотири ступені звукоряду.

² Мала терція (від лат. tertia — третя) — інтервал у півтора тони між п'ятим і шостим обертонами, що охоплює три ступені звукоряду.

Звуки, які збігаються за висотою, але мають різні назви та позначення, називаються *енгармонічними*. Завдяки енгармонізму звуків вдалося значно спростити виготовлення та настроювання інструментів з фіксованою висотою. Були створені умови для транспозиції¹ та модуляції².

Хроматико-енгармонічний стрій «примири́в» мелодичну та гармонічну сторони музики і відкрив великі можливості для розвитку багатоголосся. Разом з чистими прямою, октавою, квартою і квінтою він забезпечив консонансність терцій та секст³ на всіх ступенях музичної системи. Саме ці інтервали і склали основу гармонії.

Але темперований стрій призвів до того, що всі інтервали, крім чистої прями й чистої октави, втратили індивідуальність та яскравість інтонації. Значною мірою послабилися ладофункціональні зв'язки звуків. Мелодія у темперованому строю прогнала у виразності.

Чому ж стало можливим створення і перемога рівномірно-темперованого, хроматико-енгармонічного строю?

§15. ХРОМАТИКО-ЕНГАРМОНІЧНИЙ СТРІЙ І МУЗИЧНИЙ СЛУХ

Відомо, що створення різних строїв було спрямовано, перш за все, на вирішення проблеми настроювання музичних інструментів з фіксованою висотою звуків. За допомогою строю намагалися досягти чистої інтонації як типового для даної епохи співвідношення між звуками музичної системи. Щоб отримати максимально визначену висоту кожного ступеня, музиканти спиралися на акустичні інтервали: чисту октаву, чисту квінту, чисту кварту та велику терцію. При цьому вони визнавали лише одиничне звуковисотне значення ступенів, не допускаючи варіантів їх висоти.

Але практика довела, що для формування строю, крім акустичних передумов, велике значення мають музично-естетичні погляди, які панували в ту чи іншу епоху, фізіологія слуху та психологія сприйняття музики. Було визнано, що звуковисотна варіантність ступенів звукоряду цілком закономірна.

Наукою доведено, що музичний звук, який сприймається слухом, може мати не одну частоту, а складатися із смуги близьких частот, у межах якої він не втрачає свого значення музичного тону.

¹ Транспозиція (від лат. *transpositio* — перестановка) — переміщення всіх звуків музичного твору на визначений інтервал вгору або вниз.

² Модуляція (від лат. *modulatio* — розмірність) — перехід в іншу тональність.

³ Секста (від лат. *sexta* — шоста) — інтервали у чотири з половиною тони між третім і п'ятим обертонами (велика секста) та у чотири тони між п'ятим і восьмим обертонами (мала секста), що охоплюють шість ступенів звукоряду.

Ця смуга частот називається *зоною*¹ звуку, а слух — зонним. Ширина зони — величина змінна. Вона може розширюватись або звужуватись. Це залежить від індивідуального слуху людини, а також регістру, гучності та тембру звуку.

Зонна природа музичного слуху детально описана акустиком М. О. Гарбузовим². Він довів, що всі математичні строї, в яких кожен звук музичної системи має одну частоту, існують лише теоретично. У музичній практиці вони нездійсненні. На підтвердження цього Гарбузов дослідив стрій, в якому виконувалася музика трьох видатними скрипачами — Д. Ойстрахом, М. Ельманом, Є. Цимбалістом:

Й. С. Бах. Арія



Д. Ойстрах	480	420	295	200	95	85	—	—	190	1190
	-20	+20	-5	0	-5	-15			-10	-10
М. Ельман	480	395	300	215	90	75	—	—	215	1195
	-20	-5	0	+15	-10	-25			+15	-5
Є. Цимбаліст	490	385	265	215	75	80	90	185	220	1200
	-10	-15	-35	+15	-25	-20	-10	-15	+20	0

У таблиці проти кожного прізвища два ряди чисел. Верхній ряд показує величину інтервалу в центях (цент — $1/100$ тону). Нижній показує відхилення від 12-ступеневого рівномірно-темперованого строю. Мінус вказує на зменшення, а плюс на збільшення інтервалу.

Аналіз показав, що виконавці користувались і темперованим, і піфагоровим, і чистим строями, а також інтервалами, які не належали до жодного з відомих строїв. Крім того, ніхто з трьох скрипачів не зберігав однакову величину одного і того ж інтервалу. Вона змінювалась і при повторному виконанні мелодії. Стрій, заснований на зонній природі музичного слуху, називається *зонним*.

Завдяки йому досить злагоджено звучать ансамблі, в яких беруть участь інструменти з фіксованою (фортепіано) і з нефіксованою висотою (інструменти смичкової, духової груп та голос). Розвиток багатоголосної музики, створення оркестрів, хорів, розквіт симфонічних, кантатно-ораторіальних та оперних жанрів стали можливими внаслідок зонної природи музичного слуху.

Наявність зони дозволяє музикантам та майстрам, що виготовляють музичні інструменти, отримувати звуки з різними власти-

¹ Від грец. ζώνη — пояс.

² Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. — М. — Л., 1948.

востями. Так, прима¹ та унісон² звучать більш насичено й повно, ніж один звук тієї ж висоти, гучності та тривалості. Це виникає тому, що вони складаються з кількох частот, які звучать одночасно в межах зони звука. Саме для збагачення звука кожна клавіша верхнього регістру фортепіано має не одну, а три струни.

Бластивості зонного слуху дозволяють співіснувати у музичній практиці всім відомим і невідомим строям, а виконавцям створювати високохудожні, інтонаційно неповторні варіанти музичних творів.

§16. КАМЕРТОН

Висотним орієнтиром сучасної музичної системи стала нота *ля* першої октави. За останні 300 років її абсолютна висота значно підвищилася — з 400,5 Гц до 440 Гц. Відповідно змінилась і висота всього звукоряду музичної системи. Психологи вважають це закономірним, пояснюючи тенденцію до підвищення строю ростом емоційної напруги людини у сучасному суспільстві. Для того, щоб не допустити подальшого підвищення строю, у 1939 році в Лондоні було затверджено міжнародний стандарт *ля* першої октави, який дорівнюється 440 Гц. Щоб отримати еталонну висоту при настроюванні, користуються *камертоном*³. Цей прилад видає чистий тон (без обертонів) з точно вивіреною частотою коливань. Камертон, що винайшов



Мал.1
Камертон

в 1711 році Джон Шор, має форму металевої вилки, звук якої ніколи не змінює своєї висоти. Камертон відтворює звук *ля* (440 Гц), або звук *до* (523 Гц) першої октави. Існують багато інших конструкцій камертона. Але вони не такі надійні у відтворенні, збереженні та передачі точної висоти.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке музичний стрій?
2. Які значення має слово *стрий*?
3. Що таке акустичний стрій?
4. Що таке *ніфагорова кома*, *дидимова кома*?
5. У чому полягає температура звуків музичної системи?

¹ Чиста прима (від лат. *prima* — перша) — інтервал, що складається з двох однакових ступенів в одній октаві і має нуль тонів.

² Унісон (від італ. *unisono* — один звук) — одночасне звучання кількох однакових звуків однієї чи різних октав.

³ Камертон (від нім. *kammerton* — кімнатний звук) — звук, що сприймається в обмеженому просторі.

6. Які температури мали місце у музичній практиці?
7. Яку і коли затверджено частоту міжнародного стандартного тону сучасної музичної системи?
8. Що втратило музичне мистецтво з утвердженням хроматико-енгармонічного строю? Що придбало?
9. Яке значення для практики має зона природа музичного слуху?

ЗАВДАННЯ

1. Розкажіть, що зробив Й.С.Бах для утвердження та розповсюдження хроматико-енгармонічного строю.
2. Запишіть, між якими обертонами розташовані великі та малі терції, чисті кварта та чисті квінти.
3. Побудуйте від ноти *мі, фа, ля* вгору і вниз послідовність із семи чистих квінт. Зведіть отримані звуки в одну октаву. Виконайте.
4. Послухайте у механічному запису (платівка, компакт-диск) виконання одного і того ж твору різними співаками, скрипалями, віолончелістами тощо. Зверніть увагу на інтонаційний бік виконання, опишіть свої враження.

Розділ четвертий ІНТЕРВАЛИ

У період переходу від одноголосної до багатоголосної музики в результаті взаємодії різних елементів багатоголосся тембр одного звука доповнився *фонізмом*¹ співзвучностей. В основі фонізму лежить інтонаційна сутність музики, де висота, гучність, тембр двох і більше звуків зливаються, утворюючи нову звукову барву, новий колорит.

Перші прояви фонізму виникли в одноголосній музиці, яка виконувалася гуртом в унісон.

§ 17. ПРОСТІ ІНТЕРВАЛИ

Сполучення двох музичних звуків називається музичним *інтервалом*. Нижній звук є основою інтервалу, а верхній — його верхньою. Інтервали в межах октави називаються *простими*. Прості інтервали є основою музики, зокрема вокальної. Це пов'язано з природою людського сприйняття та можливостями голосу:

¹ Фонізм (від грец. *φωνή* — фон, звук, голос) — слухові враження, що визначаються особливостями відтворення звуків.

Allegretto

S.
A.

Та не жур мене, моя мати.

Кількість ступенів звукоряду між основою та вершиною визначають *ступеневу* величину та назву інтервалу. Вони позначаються словами і цифрами¹. Основних назв інтервалів вісім:

<i>прима</i> (перша) —	позначається цифрою —	1
<i>секунда</i> (друга) —	— " —	2
<i>терція</i> (третя) —	— " —	3
<i>кварта</i> (четверта) —	— " —	4
<i>квінта</i> (п'ята) —	— " —	5
<i>секста</i> (шоста) —	— " —	6
<i>септима</i> ² (сьома) —	— " —	7
<i>октава</i> (восьмий) —	— " —	8

Одноіменні інтервали, побудовані від різних ступенів звукоряду, можуть мати неоднакову кількість тонів та півтонів між основою та вершиною. Наприклад, секунда *до — ре* має цілий тон, а секунда *мі — фа* тільки півтону. Кількість тонів та півтонів між основою та вершиною утворює *тонову* величину інтервалу. Вона позначається прикметниками *чиста, велика, мала, збільшена, зменшена*, які пишуться та вимовляються перед числівниками, що вказують на ступеневу величину інтервалу. Наприклад, чиста прима, велика секунда, мала терція, збільшена кварта і т. д.

При аналізі інтервалів у нотному тексті треба визначити назву інтервалу (ступеневу величину) та його різновид, на який вкажуть кількість тонів (*тонову* величину). Всі ці підрахунки мають супроводжуватися звучанням інтервалу на інструменті або відтворюватися подумки внутрішнім слухом і привести до усвідомлення інтервалу, як індивідуально виразного, цілісного інтонаційного комплексу.

¹ Танєєв С. І., композитор і педагог, запропонував інші цифри для позначення інтервалів: прима — 0, секунда — 1, терція — 2 і т.д.

² Септима (від лат. *septima* — сьома) — інтервали у п'ять тонів між четвертим і сьомим обертонами (мала септима) та у п'ять з половиною тонів між восьмим і чотирнадцятим обертонами (велика септима), що охоплюють сім ступенів звукоряду.

ПРОСТІ ІНТЕРВАЛИ

Назва	Різновид	Позначення	Кількість тонів	Приклад
Прима	чиста	ч. 1	0	<i>фа — фа</i>
	збільшена	зб. 1	0,5	<i>фа — фа\sharp</i>
	двічі збільшена	дв. зб. 1	1	<i>фа\flat — фа\sharp</i>
Секунда	мала	м. 2	0,5	<i>фа — соль\flat</i>
	велика	в. 2	1	<i>фа — соль\sharp</i>
	збільшена	зб. 2	1,5	<i>фа — соль$\sharp\sharp$</i>
Терція	мала	м. 3	1,5	<i>фа — ля\flat</i>
	велика	в. 3	2	<i>фа — ля</i>
	зменшена	зм. 3	1	<i>фа\sharp — ля\flat</i>
Кварта	чиста	ч. 4	2,5	<i>фа — сі\flat</i>
	зменшена	зм. 4	2	<i>фа\sharp — сі\flat</i>
	збільшена	зб. 4	3	<i>фа — сі</i>
	двічі збільшена	дв. зб. 4	3,5	<i>фа — сі\sharp</i>
Квінта	чиста	ч. 5	3,5	<i>фа — до</i>
	зменшена	зм. 5	3	<i>фа — до\flat</i>
	двічі зменшена	дв. зм. 5	2,5	<i>фа\sharp — до\flat</i>
	збільшена	зб. 5	4	<i>фа — до\sharp</i>
Секста	мала	м. 6	4	<i>фа — ре\flat</i>
	велика	в. 6	4,5	<i>фа — ре</i>
	збільшена	зб. 6	5	<i>фа — ре\sharp</i>
Септима	мала	м. 7	5	<i>фа — мі\flat</i>
	зменшена	зм. 7	4,5	<i>фа\sharp — мі\flat</i>
	велика	в. 7	5,5	<i>фа — мі</i>
Октава	чиста	ч. 8	6	<i>Фа — фа</i>
	зменшена	зм. 8	5,5	<i>Фа — фа\flat</i>
	збільшена	зб. 8	6,5	<i>Фа — фа\sharp</i>

Будуючи інтервал, слід відрахувати від заданого звука вгору чи вниз кількість ступенів, що відповідають назві інтервалу, і записати наступний звук. Потім порахувати кількість тонів та півтонів між ними і, при необхідності, за допомогою знаків альтерації відрегулювати тонову величину:



§ 18. СКЛАДЕНІ ІНТЕРВАЛИ

Діапазон музичної системи, що охоплює майже вісім октав, дозволяє вживати інтервали, які виходять за межі одної октави. Такі інтервали називаються *складеними*. Вони складаються з октав і простого інтервалу. Вершина та основа складених інтервалів завжди розташовані в різних октавах. Складені інтервали широко використовуються в інструментальній, оркестровій та хоровій музиці. Вони надають звучанню разом з прозорістю колориту об'ємності та масштабності:

Прилетіли гуси. Білоруська



Між основою та вершиною складених інтервалів може бути відстань у дві, три, чотири та більше октав. Але лише в межах двох октав складені інтервали мають свої назви, що визначені їх ступеневою та тоною величинами. Остання складається з тонової величини відповідних простих інтервалів та шести тонів чистої октави.

Ось їх назви:

нона (лат. *nona* — дев'ята) — секунда через октаву, охоплює дев'ять ступенів, позначається — 9;

децима (лат. *decima* — десята) — терція через октаву, охоплює десять ступенів, позначається — 10;

ундецима (лат. *undecima* — одинадцята) — кварта через октаву, охоплює одинадцять ступенів, позначається — 11;

дуодецима (лат. *duodecima* — дванадцята) — квінта через октаву, охоплює дванадцять ступенів, позначається — 12;

терцецима (лат. *tertia decima* — тринадцята) — секста через октаву, охоплює тринадцять ступенів, позначається — 13;

квартдецима (лат. *quartdecima* — чотирнадцята) — септима через октаву охоплює чотирнадцять ступенів, позначається — 14;

квінтдецима (лат. *quintdecima* — п'ятнадцята) — дві октави, охоплює п'ятнадцять ступенів, позначається — 15.

Складені інтервали, як і прості, що входять до їх складу, можуть бути чистими, малими, великими, зменшеними та збільшеними:

в.9 м.9 м.10 в.10 ч.11 зб.11 ч.12 зм.12 в.13 м.13 м.14 в.14 ч.15

Для позначення більш широких ніж дві октави інтервалів живляються назви простих інтервалів з додаванням кількості октав між основою та вершиною. Наприклад, мала секунда через дві октави або чиста квінта через три октави тощо. Тонова величина таких інтервалів включає кількість тонів простих інтервалів та шість тонів кожної октави, що входять до їх складу. Надширокі інтервали утворюються між крайніми звуками багатоголосної вертикалі, яка охоплює різні регістри:

Piú mosso

М. Лисенко. Серенада. Тв. 37, № 3

§ 19. ВИКЛАД ІНТЕРВАЛІВ. МЕЛОДИЧНІ ІНТЕРВАЛИ

Інтервали можуть бути викладеними у мелодичній та гармонічній формі. Звуки, що йдуть послідовно один за одним, складають мелодичні інтервали. Вони утворюють звукову горизонталь музики. Вся одноголосна музика, кожна мелодія — то ланцюжок висхідних та низхідних мелодичних інтервалів. Висхідні інтервали часто несуть у собі активність, енергію, динаміку, а низхідні — спад напруги, згасання, заспокоєння. Перевага одних інтервалів над іншими надають мелодії відповідної виразності:

Швиденько

Добрий вечір. Українська

Доб- рий ве- чір, дів- чи- но, ку- ди йдеш? Доб- рий ве- чір
дів- чи- но, ку- ди йдеш? Ска- жи ме- ні правдо- нь- ку, де жи- веш?

Цілком природно, що мелодичні інтервали найчастіше є простими інтервалами. Це стосується як вокальної, так і інструментальної музики. Але технічні можливості музичних інструментів дозволяють широко використовувати і складені мелодичні інтервали. Завдяки їм можна відрізнити інструментальну мелодію від вокальної:

Ф. Шопен. Ноктюрн. Тв. 15, № 2

Larghetto



У вокальній музиці складені мелодичні інтервали мають обмежене застосування. Оскільки їх звуки завжди розташовані у різних октавах, різних регістрах, при співі виникають певні труднощі, пов'язані з переходом з одного регістру в інший. Напруга голосових зв'язок передає емоційну напругу мелодичної лінії:

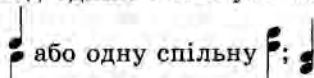
Ой на горі василечки сходять. Українська

Повільно

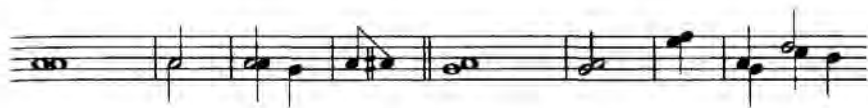


§ 20. ГАРМОНІЧНІ ІНТЕРВАЛИ. КОНСОНАНСИ

Два звуки, що звучать одночасно, утворюють *гармонічну* форму інтервалу. Гармонічний інтервал сприймається як цілісна співзвучність, що має своє забарвлення, індивідуальний колорит, тобто фонізм. З появою гармонічних інтервалів складається звукова вертикаль музики. Звуки гармонічних інтервалів записуються один над одним і можуть мати дві вертикальних палички

(штилі¹)  або одну спільну . Не можуть записуватись один над одним лише звуки прими та секунди:

¹ Від грец. *στυλοῦς* — паличка.



Треба мати на увазі, що при запису прими та секунди з двома штилями, верхній голос записується попереду, а його штиль має одну вертикаль із штилем нижнього голосу.

Якщо звуки гармонічного інтервалу звучать узгоджено, зливаються, доповнюючи один одного, то такий інтервал називається *консонансом*. Рівень узгодженості звучання може бути різний. Їх фонізм надзвичайно специфічний. Так, звуки чистої прими та октави майже повністю зливаються, а чистої квінти та кварта — ні, хоч вони і вважаються досконалими консонансами:

Т. Кравцов. Хорові акварелі, № 3
Поетія В. Сосюра

Allegretto

C. *ду, ду, ду, ду, ду, ду, ду.*

T. *ду, ду, ду, ду, ду, ду, ду.*

Великі та малі терції і сексти належать до *недосконалих* консонансів. Вони звучать більш насичено, ладово визначено. Окремо великі терції та великі сексти мають мажорне забарвлення. Малі терції та малі сексти — мінорне. Звичайно, у певному контексті вони можуть сприйматись і по-іншому:

Ф. Шопен. Мазурка. Тв. 68, № 3

Allegro ma non troppo

Пояснення консонансу ми знаходимо в обертоновому звукоряді. Перші, найбільш гучні обертони утворюють між собою саме такі співзвучності. Звуки обертонів, збігаючись із аналогічними звуками інтервалів, дають ту благозвучність, яка сприймається як консонанс:

Обертоновий звукоряд від До

ч. 8 ч. 5 ч. 4 в. 3 м. 6 м. 3 в. 6

в. 6 м. 3

ч. 8 ч. 5 ч. 4

У народному двоголосі та класичній музиці консонанси переважають:

Поза лісом зелененьким. Українська

Широко

По-за лі- сом зе- ле- неньким, по- за лі- сом

зе- ле- нень- ким бра-ла вдо- ва льон дріб- нень- кий.

§ 21. ДИСОНАНСИ

Інтервали, звуки яких не зливаються, належать до *дисонансів*. Це малі та великі секунди, малі та великі септими, збільшені кварта та зменшені квінти. Останні два інтервали, маючи тонову величину у три тони, отримали назву *тритони*.

Дисонансність гармонічних інтервалів також має акустичну природу. Вона виникає через те, що близькі за частотою звукові хвилі наче перебивають одна одну, утворюючи «биття» не тільки між основними тонами, але і між обертонами¹.

Серед дисонансів особливо гостро звучать малі секунди:

А. Хачатурян. Симфонія № 2, ч. III

Con moto

¹ Наукове обґрунтування дисонансу дав німецький фізик Г. Гельмгольц у роботі «Учение о слуховом восприятии...», пер. з нім. — СПб., 1875.



Слід зазначити, що коли звуки дисонуючих інтервалів розташовані у різних регістрах, тобто утворюють складений інтервал, то їх дисонансність значно пом'якшується. Зменшенню дисонансності сприяє виконання звуків інтервалу різними інструментами, що мають тембри, які добре зливаються.

У стародавній музиці дисонанси використовувались обмежено. Досить згадати, що тритон через свою дисонансність був названий «диявольським» і заборонявся у церковній музиці довгий час.

У музичному мистецтві ХХ століття відбулася так звана «емансипація» дисонансу, тобто, звільнення дисонансу від обмежень у застосуванні. Він отримав широке і різноманітне застосування у творчості багатьох композиторів:

В. Губаренко. Радість. Тв. 13

Поезія Ф. Кривіна

Adagio

Неблагозвучність дисонансу природно викликає бажання перейти до благозвучності, до консонансу. Такий перехід називається *акустичним розв'язанням дисонансу*.

Акустичне розв'язання секунд полягає у тому, що найбільш напружено сприймається нижній звук, який тяжіє вниз при розв'язанні. У септими, як оберненні секунди, більш напружено звучить верхній тон, який також рухається вниз при розв'язанні:

в. 2

м. 2

м. 7

в. 7

В умовах ладу розв'язання інтервалів може бути іншим.

Що стосується тритонів, то вони мають подвійне розв'язання. Як усі збільшені інтервали, збільшена кварта розв'язується у бік розширення інтервалу, а зменшена квінта у бік звуження інтервалу:

Розділ п'ятий

ДІАТОНІЧНІ ТА ХРОМАТИЧНІ ІНТЕРВАЛИ

Історично так склалося, що на певному етапі розвитку музичної системи в октаві було сім звуків. Вони називалися діатонічними і кожен з них отримав своє літерне та складове позначення. Ці звуки стали основними ступенями у звукоряді. Інтервали, що утворювалися між ними отримали назву *діатонічних*.

З часом музична система збагатилася хроматичними звуками, які були у півтонових співвідношеннях з основними. Вони не отримали своїх позначень і стали називатися похідними (§ 10). Між сусідніми основними чи похідними ступенями утворилися *діатонічні тони та півтони*. А *хроматичні тони і півтони* утворилися варіантами одного і того ж ступеня (*мі* — *мі* #, *мі* b — *мі* # тощо) або через ступінь (*мі* # — *соль* b, *мі* # — *соль* тощо).

§ 22. ДІАТОНІЧНІ ТА ХРОМАТИЧНІ ІНТЕРВАЛИ

До діатонічних інтервалів належать: чисті прими, октави, кварта та квінти, великі та малі секунди, терції, сексти та септими, збільшені кварта та зменшені квінти, тобто тритони. Саме вони складають інтонаційну основу музичної мови:

Д. Шостакович. Фортепіанний квінтет, ч. IV



З точки зору акустики в музичній системі немає інших інтервалів ніж перераховані вище 14 діатонічних інтервалів. Але завдяки рівномірно-темперованому строю виникають енгармонічні інтервали, які отримали назву *хроматичних*.

При однаковій ступеневій величині всі інтервали можуть мати меншу або більшу тонову величину. Лише прима не може бути зменшеною. Адже тонова величина не може вимірюватися від'ємним числом. Інтервали, що на півтону більші ніж одноіменні чисті та великі, називаються *збільшеними*. Їх отримують за рахунок підвищення вершини або пониження основи інтервалу на півтону. Двічі збільшені інтервали мають на тон більше ніж одноіменні чисті. Наприклад:



Інтервали, що на півтону менші, ніж одноіменні чисті та малі, називаються *зменшеними*. Їх отримують за рахунок пониження вершини або підвищення основи інтервалу на півтону. Двічі зменшені інтервали мають на тон менше ніж одноіменні чисті:



Всі збільшені та зменшені (крім тритонів), двічі збільшені та двічі зменшені інтервали належать до *хроматичних*. Насиченість музичної тканини хроматичними інтервалами сприяє створенню вишуканих мелодичних ліній, витонченої гармонічної вертикалі, допомагає передати неспокій, тривогу, сильну емоційну напругу:

Adagio funebre

С. Людкевич. Заповіт
Поетія Т. Шевченка

§ 23. ОБЕРНЕННЯ ІНТЕРВАЛІВ

Якщо звуки інтервалу взаємно перемістити так, що нижній (основа) стане верхнім (вершиною), а верхній — нижнім, то виникає новий інтервал з новими властивостями. Так, вузькі інтервали стануть широкими, малі — великими, великі — малими, збільшені — зменшеними, зменшені — збільшеними. Лише чисті інтервали утворюють чисті інтервали, а тритони — тритони, хоч з іншими властивостями. Отримання нового інтервалу шляхом перенесення нижнього звука даного інтервалу на октаву вгору, або верхнього на октаву вниз називається *оберненням* простих інтервалів. Новий інтервал разом з початковим складають чисту октаву і утворюють пару взаємообернених інтервалів:

с.1 с.8 м.2 в.7 м.3 в.6 ч.4 ч.5 ч.5 ч.4 м.6. в.3 м.7 в.2 ч.8 с.1

Сума числових позначень кожної пари таких інтервалів дорівнює 9, а сума тонів — 6. Спираючись на ці дані, можна вирахувати ступеневу та тонову величину будь-якого оберненого інтервалу. Наприклад, мала терція (3) обертається у велику сексту ($9 - 3 = 6$). Мала терція має 1,5 тону, а велика секста 4,5 (6т. - 1,5т. = 4,5т.).

Все, що стосується обернення простих інтервалів стосується і складених інтервалів. Різниця полягає лише у тому, що перенесення основи або вершини може бути не на одну, а на кілька октав. Крім того, вершина та основа складених інтервалів можуть рухатись одночасно у зворотному напрямку на необхідну кількість октав, аби сталося їх обернення:

У мелодіях обернення інтервалів зустрічається не часто. Можливо, це пов'язано з деякою інтонаційною одноманітністю прийому. Але охоплення октави з наступним протилежним рухом створює імпульс для подальшого розвитку мелодії:

Був собі журавель. *Українська*

Повільно

Був со-бі жу-ра-вель та жу-ра-воч-ка.
На-ко-си-ли сін-ця пов-ні я-сель-ця...

Обернення гармонічних інтервалів — дуже поширений прийом у багатоголосній хоровій та інструментальній музиці. Він дозволяє змінити розташування голосів з широкого на тісне і навпаки, одержати на одних і тих же звуках нову звучність:

М. Леонтович. Гей, ви, стрільці січовії

Marciale

Сам із се-бе хлопець бра-вий, під ним ко-ник ду-же жаавий,
раз, два, раз, два, раз, два, три.

§ 24. ЕНГАРМОНІЗМ ІНТЕРВАЛІВ

У рівномірно-темперованому строї кожен звук має два або три різних варіанти запису, назв та позначень. Такі звуки, як відомо, називаються енгармонічними. Енгармонізм звуків лежить в основі енгармонізму інтервалів, акордів, тональностей.

Інтервали, що однаково звучать, але мають різний запис, називаються *енгармонічними*. Однакове звучання енгармонічних інтервалів обумовлено однаковою їх тоною величиною. Наприклад, один тон мають велика секунда, зменшена терція, двічі збільшена прима; п'ять тонів мають мала септима, збільшена секста, двічі зменшена октава тощо:

v.2 зм.3 дв.зб.1 м.7 зб.6 дв.зм.8

Найбільш вживані енгармонічні інтервали

Кількість тонів	Назва інтервалів	Позначення	Нотний приклад
1	Велика векунда Двічі збільшена прима Зменшена терція	в. 2 дв. зб. 1 зм. 3	
1,5	Мала терція Збільшена секунда	м. 3 зб. 2	
2	Велика терція Зменшена кварта	в. 3 зм. 4	
2,5	Чиста кварта Двічі зменшена квінта	ч. 4 дв. зм. 5	
3	Збільшена кварта Зменшена квінта	зб. 4 зм. 5	
3,5	Чиста квінта Двічі збільшена кварта	ч. 5 дв. зб. 4	
4	Мала секста Збільшена квінта	м. 6 зб. 5	
4,5	Велика секста Зменшена септима	в. 6 зм. 7	
5	Мала септима Збільшена секста Двічі зменшена октава	м. 7 зб. 6 дв. зм. 8	

Якщо енгармонічні інтервали мають однакову ступеневу величину і відрізняються тільки записом, то такий енгармонізм називається *пасивним*. Пасивним енгармонізмом користуються для спрощення запису нот, що створює більшу зручність їх прочитання:



Коли енгармонічні інтервали мають різну ступеневу величину, то такий енгармонізм називається *активним*. Найчастіше активний енгармонізм виникає при переході з однієї тональності в іншу, тобто при модуляції. Акорди, до складу яких входять енгармонічні інтервали, також стають енгармонічними:

Л. Бетховен. Соната для ф-но № 8, ч. 1



Теоретично кожен діатонічний інтервал має свої енгармонічні *хроматичні інтервали*. Але практичне значення останніх у музиці далеко не рівнозначне.

Слід мати на увазі, що енгармонічні інтервали звучать однаково лише на інструментах з фіксованою висотою звуків, таких як фортепіано тощо. На інструментах з нефіксованою висотою звуків, таких як смичкові, духові інструменти та при співі кожен звук, кожен інтервал звучить інтонаційно індивідуально. Так, зм. 3 *cis-es* має звучати як терція, а не як в. 2 *cis-dis* чи *des-es*. Узгодити їх з інтонаційною нейтральністю енгармонічних інтервалів допоможе ладове почуття та зонна природа музичного слуху.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке фонізм, що лежить в його основі?
2. Які інтервали називають простими, а які складеними?
3. Як вимірюють інтервали?
4. Які інтервали мають напрямок?
5. Чому одні інтервали сприймаються як консонанси, а інші як дисонанси?
6. Що таке акустичне розв'язування дисонансу?

7. Які інтервали називають діатонічними, а які хроматичними?
8. Що таке обернення інтервалів?
9. Скільки тонів має пара взаємообернених інтервалів?
10. Що лежить в основі енгармонізму інтервалів?
11. Який буває енгармонізм інтервалів?

ЗАВДАННЯ

1. Записати, між якими обертонами утворюються малі та великі сексти, великі та малі септими, тритони.

2. Записати обертоновий звукоряд від *ля*, виписати зменшену терцію, збільшену квінту, зменшену кварту та збільшену октаву.

3. Визначити і підписати подані інтервали. Дати варіанти акустичного розв'язування дисонуючих інтервалів:



4. Побудувати і записати:

— у скрипковому ключі від ноти *ре* вниз зм.3, в.7, м.6, в.10, зб.11;

— у басовому ключі від ноти *фа* вгору зб.8, зм.4, в.7, зм.14, зб.12.

5. Визначити подані діатонічні інтервали. Використавши знаки альтерації, перетворити їх на хроматичні, підписати:



6. Зробити енгармонічну заміну поданих інтервалів, утворивши пасивний та активний енгармонізм, записати:



7. Виконати музичні уривки. Визначити:

а) рух мелодії по взаємообернених інтервалах:

1. Ніжно

Без тебе, Олесю. Українська



Без те-бе, О-ле-сю, пи-ши-цю во-ли-ти, без те-бе, голу-боцько, тяжко в сві-ті жи-ти;

2.

П. Чайковський. Романс для ф-но

Andante cantabile

б) чисті кварта та їх роль у передачі характеру музичного образу:

Ох і не стелися, хрещатий барвінку
Обр. Я. Степового

Andante

в) тритони та їх різновиди:

М. Лисенко. Сумний спів

Moderato melancolico

г) гармонічні інтервали, звернувши увагу на різницю у звучанні вузьких та широких інтервалів:

С. Гулак-Артемівський. Запорожець за Дунаєм

Moderato

д) складені інтервали як у мелодичній лінії кожного голосу, так і між двома голосами:

1.

Помірно

Нащо мені чорні брови. *Українська*

Лі- та мо- і мо- ло- ді- ї мар- но про- па- да- ють,
о- чи пла- чуть, чор- ні бро- ви од віт- ру ли- ня- ють.

The score consists of two staves of music in 2/4 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is written in a single voice on a treble clef staff, with lyrics underneath. The accompaniment is also in a single voice on a treble clef staff, providing harmonic support.

2.

Allegro giusto

Й. С. Бах. Прелюдія Х. (Д. Т. К., т. II)

The score is a two-staff piano piece in 3/8 time, featuring a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of music. The first system shows the right hand playing a melodic line with slurs and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar melodic and accompanimental lines.

е) вид енгармонізму — активний чи пасивний:

М. Лисенко. Різдвяна ніч

А. Дворжак. Симфонія № 5

1.

Moderato

The score is a two-staff piano piece in 4/4 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of two systems of music. The right hand plays a melodic line with slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

2.

The score is a two-staff piano piece in 2/2 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of two systems of music. The right hand plays a melodic line with slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

3. *Poco rit.*

Л. Бетховен. Егмонт

4.

С. Людкевич. Сонце заходить
Поэзія Т. Шевченка

5. Швидше *molto patetico*

S.
A.

Коли за-бу-ли, бо- дай за-сну-ли,

T.
B.

Розділ шостий АКОРДИ

Співзвуччя з трьох і більше звуків, що сприймається як самостійний звуковий комплекс, називається *акордом*¹. В акордах фонізм посилюється настільки, що створює якісно нове звучання вертикальної цілості.

¹ Від італ. *accordo* — узгодження.

§ 25. АКОРДИ ТЕРЦІЄВОЇ БУДОВИ

У музичній практиці використовується велика кількість акордів різної будови. Найпростіші та найпоширеніші з них — це акорди терцієвої будови¹. У таких акордах кожен звук утворює або може утворювати при октавних переміщеннях терцію з сусідніми звуками:



Якщо звуки акорду записані послідовно один над одним у порядку висоти, то акорд буде викладений в *елементарній* формі. Нижній звук, від якого будується терцієва вертикаль акорду, називається *основним* тоном або *примією*. Всі інші звуки утворюють з основним тоном терцію, квінту, септиму, нону і т.д. Вони мають відповідні назви та позначення і називаються *акордовими* тонами:



Кількість звуків в акорді визначає *тип* акорду.

Акорд з трьох звуків, розташованих по терціях, крайні звуки якого утворюють квінту, називається *тризвуком*:



Акорд з чотирьох звуків, розташованих по терціях, крайні звуки якого утворюють септиму, називається *септакордом*:



Акорд з п'яти звуків, розташованих по терціях, крайні звуки якого утворюють нону, називається *нонакордом*:

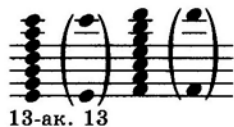


Акорд з шести звуків, розташованих по терціях, крайні звуки якого утворюють ундециму, називається *ундецимакордом*:



¹ Терцієвий принцип побудови акордів ґрунтується на фізичній основі музичного звука. Найвідчутніші, так звані *конструктивні* обертони з першого по шостий утворюють тризвук.

Акорд з семи звуків, розташованих по терціях, крайні звуки якого утворюють терцедециму, називається *терцедецимакордом*:



У народній та професійній багатоголосній музиці переважають тризвуки та септакорди:

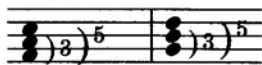
Повільно Ой при лужку. Українська

Один

Ой при луж-ку, при луж-ку, там пла-ва-ли
сі-рі гу- си у круж-ку

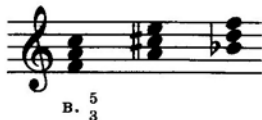
§ 26. ТРИЗВУКИ

Тризвук є акордом, на основі якого будуються всі терцієві акорди. Цифрове позначення тризвуку походить від інтервалів, що утворюються між його примом та верхніми тонами, і записується $\frac{5}{3}$:



Від комбінацій великих та малих терцій утворюється чотири *різновиди* тризвуків.

Мажорний тризвук складається з великої та малої терцій. Його крайні звуки утворюють інтервал чистої квінти. Він позначається — маж. $\frac{5}{3}$, в. $\frac{5}{3}$, або dur $\frac{1}{3} \frac{5}{3}$:



Міжорний тризвук складається з малої та великої терцій. Його крайні звуки утворюють також чисту квінту. Позначається — мін. $\frac{5}{3}$, м. $\frac{5}{3}$ або moll $\frac{2}{3} \frac{5}{3}$:



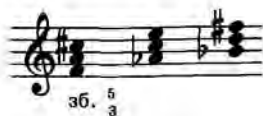
¹ Від італ. dur — твердий.

² Від італ. moll — м'який.

Зменшений тризвук складається з двох малих терцій. Між його крайніми звуками утворюється зменшена квінта, від якої він отримав свою назву. Позначається — зм.⁵₃:



Збільшений тризвук складається з двох великих терцій. Між його крайніми звуками утворюється збільшена квінта. Від неї він також отримав свою назву. Збільшений тризвук позначається — зб.⁵₃:



В естрадній та джазовій музиці існує кілька варіантів літерного позначення тризвуків та інших акордів. Так, всі акорди у позначенні мають велику літеру латинського алфавіту. Вона вказує на основний тон співзвуччя. До неї додаються ті чи інші позначки, що уточнюють акорд. Наприклад, мажорний тризвук позначається великою літерою, біля якої може стояти знак альтерації:



У мінорному тризвуку до великої літери додається m:



При позначенні зменшеного тризвуку до літери додається b 5 або знак мінус (-). Позначаючи збільшений тризвук, до літери слід додавати позначку # 5 або знак плюс (+):



Moderato

Д. Елінгтон. Самотність

Розшифровка (схема)

§ 27. ОБЕРНЕННЯ ТРИЗВУКІВ

На основі обернення інтервалів виникають обернення тризвуків. Отримання нового акорду шляхом переміщення тонів тризвуку, в якому нижнім звуком стане його терція або квінта називається *оберненням* тризвуку. Кожен тризвук має два обернення.

Якщо нижній звук тризвуку, тобто його основний тон, перемістити на октаву вгору, а решта звуків залишитися на місці, отримаємо перше обернення тризвуку — *секстакорд*. Він складається з терції та квати. Нижнім звуком секстакорду завжди буде терцієвий тон тризвуку. Визначальним інтервалом для нього є секста між нижнім звуком та переміщеним основним тоном, від чого секстакорд отримав свою назву. Позначення секстакорду аналогічне позначенню тризвуку. Воно походить від інтервалів, що утворилися між нижнім та верхніми звуками:



Мажорний секстакорд (маж. $\frac{6}{3}$ або в. $\frac{6}{3}$) складається з малої терції та чистої квати. Крайні звуки утворюють малу сексту. Мінорний секстакорд (мін. $\frac{6}{3}$ або м. $\frac{6}{3}$) має у своєму складі велику терцію та чисту кварту. Крайні звуки утворюють велику сексту:



Зменшений секстакорд (зм. $\frac{6}{3}$) складається з малої терції та збільшеної квати, а крайні звуки утворюють велику сексту. Збільшений секстакорд (зб. $\frac{6}{3}$) має велику терцію та зменшену кварту. Крайні звуки складають малу сексту:



Друге обернення тризвуку — *квартсекстакорд*, утворюється при переміщенні квінти тризвуку на октаву вниз, а прима і терція залишаються на місці. Він складається з квати та терції. Нижнім звуком завжди буде квінтовий тон тризвуку. Визначальним інтервалом квартсекстакорду буде кварта між нижнім звуком і основним тоном тризвуку. Позначення квартсекстакорду також відображає інтервальне співвідношення між нижнім та верхніми звуками:



Мажорний квартсекстакорд (маж. $\frac{6}{4}$ або в. $\frac{6}{4}$) складається з чистої квати та великої терції, а крайні звуки утворюють велику сексту. Мінорний квартсекстакорд (мін. $\frac{6}{4}$ або м. $\frac{6}{4}$) має чисту кварту та малу терцію. Крайні звуки складають малу сексту:



Зменшений квартсекстакорд (зм.^{6/4}) складається із збільшеної квати та малої терції, а крайні звуки утворюють велику сексту. Збільшений квартсекстакорд (зб.^{6/4}) має зменшену квати та велику терцію. Крайні звуки охоплюють малу сексту:



В естрадній та джазовій музиці при літерному позначенні акордів інколи конкретизують їх обернення. При такому записі використовують форму дробу, де чисельник вказує на основний акорд, а знаменник на його нижній тон, який відповідає тому чи іншому оберненню:



А. Веббер. Колискова

Повільно

D G D G $\frac{D}{A}$ A $\frac{D}{F\#}$ A D A

Розшифровка (схема)

Мажорні й мінорні тризвуки та їх обернення звучать консонансно. Збільшені та зменшені тризвуки з оберненнями звучать дисонансно. Їх фонізм яскраво індивідуальний. Збільшені тризвуки та їх обернення звучать однаково, тобто є енгармонічними. Це виникає через енгармонізм великої терції та зменшеної квати:



Всі різновиди тризвуків та їх обернення можуть бути побудованими на кожному ступені музичної системи як вгору так і вниз. При цьому інколи необхідно використати знаки альтерації, аби отримати необхідну тонову величину інтервалів, з яких складаються акорди:



§ 28. СЕПТАКОРДИ

Для септакордів визначальним є інтервал септими між крайніми звуками. Чотири септакорди мають малу септиму, три — велику і один — зменшену. Не менш важливим є різновид тризвуччя, що лежить в їх основі. Ці показники знайшли відображення у назвах септакордів.

Малий мажорний септакорд (м. маж. 7-ак. або м. в. 7-ак) між крайніми звуками має малу септиму, а в основі мажорний тризвук:



Малий мінорний септакорд (м. мін. 7-ак.) або *малий септакорд* (м. 7-ак.) має малу септиму і мінорний тризвук:



Малий зменшений септакорд (м.зм.7-ак.) має малу септиму і зменшений тризвук:



Малий збільшений септакорд (м.зб.7-ак.) має малу септиму і збільшений тризвук¹:



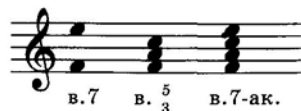
Малі септакорди звучать насичено, але досить м'яко і часто зустрічаються у музиці різних епох:

Я. Степовий. Гетьте думи
Поезія Л. України



¹ Малий збільшений септакорд у діатоніці не зустрічається.

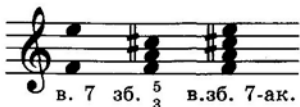
Великий мажорний септакорд (в.маж. 7-ак.) , або великий септакорд (в. 7-ак.) складається з великої септими та мажорного тризвуку:



Великий мінорний септакорд (в.мін.7-ак.) складається з великої септими та мінорного тризвуку:



Великий збільшений септакорд (в.зб.7-ак.) складається з великої септими та збільшеного тризвуку:



Великі септакорди¹ звучать гостро, ними насичена музика ХХ століття:

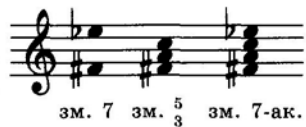
Ф. Пуленк. Мой гітарі
Поетія П. Ронсара

Спокійно
mf

Над мо-ім да-рем-ним смут-ком дзвін-кий
го-лос свій про-лий; ти спі-

¹ Великий зменшений септакорд (в.зм.7-ак.), що складається з великої септими та зменшеного тризвуку, у діатоніці не зустрічається.

Чи не найбільше поширення у музиці різних епох отримав *зменшений* септакорд (зм. 7-ак.). Він складається із зменшеної септими та зменшеного тризвуку:



Його фонізм настільки багатий, що у певних умовах він здатний передавати найрізноманітніші почуття та образи. Не випадково одні його називали «водяним акордом», що майже зримо відтворює легкий плескіт хвиль, інші — «акордом сліз», акордом печалі та розпачу.

Л. Бетховен. Соната для ф-но № 7, ч. II

Largo e mesto



§ 29. ОБЕРНЕННЯ СЕПТАКОРДІВ

Септакорди мають три обернення: *квінтсекстакорд* (6_5), *терцквартакорд* (4_3) та *секундакорд* (2). Цифрове позначення обернень відображає інтервал між нижнім звуком та септимою і прямою акорду:



Нижнім звуком *квінтсекстакорду* буде *терція*, *терцквартакорду* — *квінта*, *секундакорду* — *септима*. Показником обернень септакорду є *секунда*. У *квінтсекстакорді* *секунда* зверху, у *терцквартакорді* — в середині, у *секундакорді* — внизу акорду. Зрозуміло, що в оберненнях малих септакордів *секунда* велика, в оберненнях великих септакордів — мала, а в оберненнях зменшеного септакорду — *секунда* збільшена.

Квінтсекстакорди:

м.в. $\frac{6}{5}$ в. $\frac{6}{5}$ м. $\frac{6}{5}$ в.м. $\frac{6}{5}$ м.зм. $\frac{6}{5}$ м.зб. $\frac{6}{5}$ в.зб. $\frac{6}{5}$ зм. $\frac{6}{5}$

Терцквартакорди:

м.в. $\frac{4}{3}$ в. $\frac{4}{3}$ м. $\frac{4}{3}$ в.м. $\frac{4}{3}$ м.зм. $\frac{4}{3}$ м.зб. $\frac{4}{3}$ в.зб. $\frac{4}{3}$ зм. $\frac{4}{3}$

Секундакорди:

м.в.2-ак. в.2-ак. м.2-ак. в.м.2-ак. м.зм.2-ак м.зб.2-ак. в.зб.2-ак. зм.2-ак.

Читаючи квінтсекстакорди, доцільно об'єднувати дві нижні терції у тризвук, а читаючи секундакорди, об'єднувати у тризвук дві верхні терції. Так, малий мажорний квінтсекстакорд складається із зменшеного тризвуку та великої секунди, малий зменшений секундакорд — з великої секунди та зменшеного тризвуку тощо.

Завдяки енгармонізму малої терції та збільшеної секунди всі обернення зменшеного септакорду енгармонічні. Внаслідок цього у музичній системі можна побудувати лише три зменшених септакорди. Всі решта будуть енгармонічними їх оберненням:

зм.7-ак. зм. $\frac{6}{5}$ зм. $\frac{4}{3}$ зм.2-ак

зм.7-ак. зм. $\frac{6}{5}$ зм. $\frac{4}{3}$ зм.2-ак

зм.7-ак. зм. $\frac{6}{5}$ зм. $\frac{4}{3}$ зм.2-ак

В естрадній та джазовій музиці септакорди мають символіку, в основі якої лежить літерне позначення тризвуків. Наприклад:

малий мажорний септакорд від *фа* — F^7 ,

малий септакорд від *фа* — F_m^7 ;

малий зменшений септакорд від *фа* — $F_m^{7\flat}$,

малий збільшений септакорд від *фа* — $F_m^{7\sharp}$

великий септакорд від *фа* — F_{maj}^7 ,

зменшений септакорд від *фа* — F^0 .



Літерне позначення обернень септакордів аналогічне позначенню обернень тризвуків і має вигляд дробу, де верхня позначка вказує на основний акорд, а нижня на звук, що відповідає тому чи іншому оберненню:



У різних стилях та в різні епохи септакорди мали не однакове поширення. Це перш за все пов'язано з їх фонізмом як дисонуючих акордів.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке акорд?
2. Які існують типи акордів терцієвої будови?
3. Чим відрізняються один від одного різновиди тризвуків?
4. Що таке обернення акорду?
5. Від чого походить назва і цифрове позначення тризвуку та його обернень?
6. Які тризвуки та їх обернення консонуючі, а які дисонуючі і чому?
7. Чим відрізняються один від одного різновиди септакордів?
8. Від чого походить назва і цифрове позначення септакордів та їх обернень?
9. Які акорди енгармонічні своїм оберненням і завдяки чому?
10. Скільки можна побудувати зменшених септакордів, які не мали б енгармонічних акордів?

ЗАВДАННЯ

1. Записати, між якими обертонами утворюються: мажорний тризвук, мажорний сектакорд та мажорний квартсектакорд.

2. Визначити, в якому обертоновому звукоряді можуть бути такі акорди:



3. Побудувати та записати у скрипковому ключі вгору та вниз:
— від *соль, мі-бемоль* мажорні: тризвук, секстакорд та квартсекстакорд;

— від *ре, фа-дієз* мінорні: тризвук, секстакорд та квартсекстакорд;

— від *сі, мі* зменшені: тризвук, секстакорд та квартсекстакорд;

— від *ля, до* збільшені: тризвук, секстакорд та квартсекстакорд.

4. Побудувати та записати у басовому ключі вгору та вниз:

— від *сі-бемоль, мі* різновиди малих септакордів та їх обернення;
— від *до, ре* зменшений септакорд та його обернення.

5. Побудувати вгору та вниз, записати різновиди великих септакордів, включивши до їх складу подані інтервали:



6. Визначити, звуки яких акордів зустрічаються у поданих мелодіях українських народних пісень:

1. Швидко

Добрий вечір, дівчино



2. Помірно

Повій, вітре, на Україну

Поезія С. Руданського



3. Не дуже швидко

Ой важу я, важу



4. Швидко

Заспіваймо пісню веселеньку



5. Не швидко

Лугом іду, коня веду



Лу-гом і-ду, ко-ня ве-ду, розви-вай-ся, лу-же!



Сватай ме-не, ко-за-чень-ку, люблю те-бе ду-же!

6. Легко

Ой дівчино, шумить гай



Ой дів-чи-но, шу-мить гай, ко-го лю-биш, — за-бу-вай!

7. Жваво

Ой дівчина-горлиця



Ой дів-чи-на-гор-ли-ця до ко-за-ка гор-неться.



а козак, як о-рел, як по-ба-чив, так і вмер, так і вмер.

8. Помірно

Ой на горі, на горі



Ой на го-рі, на го-рі ча-бан вів-ці зга-ня-є,



гей, гей, у-ха-ха, ча-бан вів-ці зга-ня-є.

9. Помірно

Ніч яка місячна
Поетія М. Старицького

Ніч я-ка місячна, зор-я-на, яс-на-я, видно, хоч голки зби-рай:

10. Не швидко

Гей, воли ж мої



Гей, во-ли ж мо-ї та й по-ло-



ві-ї, да чо-му ж ви не о-ре-те?

11. Не швидко

Ти, кропивонько

Ти, кро- пи- вонь- ко, ти жа- лю- ча
я, ти, свек- ру- хо, ли- ха, ще й ла- ю- ча- я.

7. Зробити аналіз акордів, підписати тризвуки та їх обернення:

Allegro gracioso

М. Лисенко. Експромт

8. Визначити акорди поданих уривків:

Й. С. Бах. Прелюдія VIII. (Д. Т. К., т. 1)

1.

Й. С. Бах. Прелюдія XXII. (Д. Т. К., т. 1)

2.

Р. Вагнер. Лоенгрін

3. **Adagio**

9. Визначити, по звуках яких акордів рухається нижній голос у поданих уривках:

А. Дворжак. Симфонія № 5

1.

Andante amoroso

10. Розшифрувати і записати нотами літерне позначення акордів, виконати їх на фортепіано:

С. Істомін. Канон

Moderato

1.

G $\frac{H^7}{F\#}$ Em $\frac{G^7}{D}$ C $\frac{E^7}{H}$ Am $\frac{Am}{G}$
 $\frac{D^7}{F\#}$ $\frac{Am}{E}$ D^7 $\frac{D^7}{C}$ $\frac{G}{H}$ B^0 Am A_b^{7b5}

І. Шамо. Горличка

Moderato

2.

Em Dm E^7 Am
 $F\#^7$ H^7 Em^7 H^7

Розділ сьомий

АКОРДИ БІЛЬШ СКЛАДНОЇ БУДОВИ

Ускладнення акордів відбувалося за рахунок звуків мелодії, яку вони супроводжували. Спочатку це був затриманий на фоні акорду звук, що не входив до його складу. Згодом цей звук став рівноправним тоном акордової вертикалі.

§ 30. НОНАКОРДИ

В акордах з п'яти звуків, розташованих по терціях, крайні звуки утворюють нону. Саме цей інтервал дав назву акорду — *нонакорд*, та його позначення — 9-ак. Різновиди нонакорду визначає величина нони (велика чи мала) та септакорд, на основі якого він побудований. Найбільш вживаними є нонакорди з малим мажорним септакордом. Це малий мажорний та великий мажорний нонакорди:

v.9 м.в.7-ак. v.9-ак. м.9 м.в.7-ак. м.в.9-ак.

В обертоновому звукоряді можна знайти обертони, що утворюють великий нонакорд. Наприклад від *фа*:

4 5 6 7 8 9

Нонакорди звучать яскраво дисонансно. Причому, великий нонакорд має досить визначене мажорне забарвлення, а малий — мінорне:

Con moto

М. Глінка. Слышу ли голос твой
Поэзия М. Лермонтова

Менш вживаними є великий мінорний та малий зменшений нонакорди:

в.м. 9-ак. м.зм.9-ак.

Нонакорди також мають обернення. Але вони не отримали ні значного поширення, ні загальнозживаних позначень¹.

На шляху подальшої надбудови терцій виникають шестизвучні *ундецимакорди*. Їх внутрішня структура залежить від величини терцій. Крайні звуки утворюють чисту або збільшену ундециму. В музиці ундецимакорди зустрічаються тільки в основному виді:

М. Скорик. Концерт для скрипки з оркестром, ч. II

Moderato

The image shows a musical score for a piano accompaniment, marked 'Moderato'. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features a series of chords and moving lines, with some notes tied across measures. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Семизвучні *терпдецимакорди* включають всі сім (діатонічних або хроматичних) ступенів. Їх тони вже не сприймаються диференційовано, фонізм втратив ладове забарвлення. Застосовуються терпдецимакорди у музиці досить обмежено:

С. Прокоф'єв. Соната для ф-но № 4, ч. II

Andante assai

The image shows a musical score for a piano accompaniment, marked 'Andante assai'. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features a series of chords and moving lines, with some notes tied across measures. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 12/8. The first system shows the upper part of the score, and the second system shows the lower part, including a piano (p) dynamic marking.

¹ Алексеев Б., Мясоедов А. Элементарная теория музыки.: М., 1986. Авторы пропонують назви обернень нонакордів.

§ 31. АКОРДИ ЗМІНЕНОЇ ТЕРЦІЄВОЇ БУДОВИ

Перші порушення терцієвої будови акордів пов'язане з *неповними* акордами. Це тризвуки, септакорди та нонакорди, в яких найчастіше відсутня квінта. Пропуск квінти не є суттєвим для повноцінного сприйняття акорду. Вона легко відтворюється третім та шостим обертонами. Завдяки цьому неповні (без квінти) акорди не втрачають своєї характерності:

Журавель. Українська, обр. В.Гончаренка

Пожвавлено

f Ко-но-пель-ку ви-щи-па-є.

В українському народному багатоголоссі досить часто зустрічаються неповні тризвуки та інші акорди, в яких відсутня не квінта, а терція. Пропуск терцієвого тону значно змінює фонізм акордів. Особливо це відчутно у тризвуку, який без терції втрачає свою ладову визначеність. Причина полягає у тому, що терцієвий обертон досить слабкий, щоб заповнити квінтову вертикаль. Такі чисті квінти у багатоголоссі звучать прозоро і трохи порожньо:

М. Леонтович. Ой у полі та туман — димно

Andante

mf За ту-ма-ном ні-чо-го не вид-но.

Чиста квінта сприймається як неповний тризвук, як вторинний гармонічний комплекс лише в оточенні повних акордів. На відміну від них квінти в народному двоголоссі є первинним гармонічним комплексом, виразність якого суттєво відрізняється від неповних тризвуків:

Протяжно

Од поля до поля. Українська



У нонакордах, крім квінти та терції, може бути пропущена і септима.

Порушують терцієву будову і побічні тони. Це *замінені тони*, що взяті замість акордових, та *додані тони*, які звучать разом з акордовими. Як правило, замінені бувають квінта на сексту та терція акорду на кварту. Найбільше поширення отримали акорди з *секстою* замість квінти. З секстою можуть бути тризвуки, септакорди, нонакорди та їх обернення. Велика секста вносить мажорний відтінок у звучання акорду, а мала секста — мінорний.

Менш вживаними є акорди з *квартою* замість терції. Акорди з секстою та квартою мають своє позначення. Побічний тон вказується вгорі біля позначення акорду:



Акорди із заміненіми тонами звучать напружено і ладово визначено. Замінені тони гостро тяжують до акордових і часто в них переходять, відновлюючи терцієву структуру акорду:

Moderato melancolico

М. Лисенко. Сумний спів



Додані побічні тони ускладнюють акорд, збільшуючи в ньому кількість звуків. Вони можуть бути діатонічними та хроматичними. Завдяки доданим тонам у терцієвих структурах виникають секундові комплекси, які надають дисонансності акордам:



В. Губаренко. Осінь. Тв. 13
Поезія Ф. Кривіна

Allegro



Є багато акордів, які не звучать як терцієві, хоч за записом і змістом залишаються ними. До таких належать так звані *альтеровані* акорди (§ 125), окремі тони яких хроматично змінені. Підвищення чи пониження звуків акорду на півтону призводить до появи зменшених терцій та двічі збільшених прим, що звучать як великі секунди, порушуючи фонізм терцієвих структур:



Інші співзвуччя навпаки, звучать як терцієві акорди, хоча не є такими. Вони ще називаються *псевдоакордами*. В основі цих явищ лежить енгармонізм звуків та енгармонізм інтервалів:



§ 32. АКОРДИ НЕТЕРЦІЄВОЇ БУДОВИ

Незважаючи на панування у народній та професійній музиці терцієвих акордів, нерідко зустрічаються акорди нетерцієвої будови. Вони можуть бути моноінтервальними та поліінтервальними.

Моноінтервальні акорди, до яких належать і терцієві, складаються з інтервалів, що мають однакову ступневу величину. Це *кварт-акорди*, що складаються з кварт, *квінтакорди* — складаються

з квінт та секундові акорди, які називаються *кластерами*¹ і складаються з секунд. Вони можуть бути діатонічними та хроматичними. Фонізм акордів визначається кількістю звуків та тоновою величиною інтервалів між ними. Велике значення має висотне положення, регістр, тривалість звучання, динаміка та темп зміни акордів. Записуються акорди традиційно нотами, але кластери можуть записуватись і спеціальними знаками:

Л. Сидельников. Російський концерт

meno mosso

P-no 1

Квартсекторди з трьох звуків називаються *квартсектордами* і позначаються $\overset{7}{4}$. Якщо вони складаються з двох чистих кварт, то мають між крайніми звуками малу септиму і є малими квартсектордами (м. $\overset{7}{4}$). Якщо з чистої та збільшеної кварти, то мають між крайніми звуками велику септиму і є великими квартсектордами (в. $\overset{7}{4}$). Квартсекторди мають два обернення: *квартквінтсекторд* ($\overset{5}{4}$) та *секундквінтсекторд* ($\overset{5}{2}$):

$m. \overset{7}{4}$ $M. \overset{5}{4}$ $M. \overset{5}{2}$ $V. \overset{7}{4}$ $V. \overset{7}{4}$

Малі квартсекторди та їх обернення досить поширені як у народній, так і професійній музиці:

М. Скорик. Концерт для скрипки з оркестром, ч. II

Moderato

mf

¹ Від лат. cluster — група, множина.

Поліінтервальні акорди складаються з різних інтервалів і можуть мати *утриману* структуру (ті, що зберігають інтервальний склад на певному відрізку музичного розвитку) та *неутриману* структуру (ті, в яких довільно змінюються інтервали у сусідніх акордах). Часом поліінтервальні акорди є не що інше, як терцієві акорди з доданими тонами:

Є. Станкович. Ольга, д. III. Веснянки

До акордів нетерцієвої будови належать і *тематичні* акорди. Вони утворюються із звуків мелодичної лінії. Об'єднуватися в акорд можуть як найбільш характерні, так і всі звуки мелодії, що становлять її інтонаційне зерно:

Сімейка. Українська

Allegretto
mf

У на-шо-го О-ме-леч-ка не-ве-лич-ка сі-ме-єч-ка.

Тематичні акорди забезпечують єдність горизонталі та вертикалі, що є важливим для звукової організації у музиці ХХ століття, в якій часто відсутній ладовий центр.

§ 33. ВИКЛАД АКОРДІВ

У зв'язку з підвищенням ролі фонізму акордів особливого значення набуває розташування акордових тонів, їх подвоєння та регістр. З метою досягнення більш щільного викладу або отримання значної гучності окремі звуки акорду можуть *дублюватися*, тобто подвоюватися, потроюватися тощо:

В. Губаренко. Нічний

Поезія І. Драча

Più mosso

В то-бі за-блу-кати, а по-тім не вийти.

У багатоголосі найбільш поширеним є чотириголосний, хоро-вий виклад акордів, у якому всі їх тони звучать одночасно. Саме чотириголосся забезпечує акордам досить повне звучання при найменшій кількості голосів. Для отримання чотириголосся у тривуках та їх оберненнях найчастіше подвоюється основний тон. У неповних тривуках основний тон може потрокуватися. Дублювання основного тону має місце і в обертоновому звукоряді.

Повні септакорди не вимагають подвоєнь, а у неповних також подвоюється основний тон. Щоб записати чотириголосно нонакорди, треба вилучити квінту, або терцію.

Традиційно чотириголосся записується на двох нотних станах у басовому та скрипковому ключах. Коли рахувати знизу, то голоси будуть розташовані у такій послідовності: бас¹ (B.) і тенор² (T.) на нижньому нотному стані, альт³ (A.) і сопрано⁴ (S.) на верхньому:

М. Леонтович. Позволь мені, мати

Allegretto

При звучанні всіх голосів у одному регістрі вони можуть бути записаними на одному нотному стані:

¹ Від італ. *basso* — основа.

² Від італ. *tenore* — тримати, постійно вести.

³ Від італ. *alto* — високий.

⁴ Від італ. *soprano* — найвищий.

Lento

Акорди можуть мати тісне, широке або мішане розташування. У *тісному* розташуванні інтервал між сусідніми звуками не перевищує квірти. Це стосується, перш за все, верхніх голосів. А інтервал між басом та тенором може бути як тісним, так і широким, що за класичними нормами на розташування акорду не впливає:

При тісному розташуванні звуки акордів часто перебувають в одному регістрі:

А. Вахнянин. Купало

Moderato

У широкому розташуванні інтервали між трьома верхніми тонами акорду більші кварта, тобто квінта, секста, септима та октава. Складені інтервали зустрічаються нечасто і то лише між альтом та сопрано. Широке розташування акорду охоплює різні регістри, що надає його звучанню об'ємності:

При викладі септакордів з оберненнями, та більш складних і неповних акордів між їх верхніми тонами можуть утворюватися як вузькі, так і широкі інтервали. Виникає *мішане* розташування. У творах, викладених чотириголосно, в процесі музичного розвитку розташування акордів може змінюватися, що веде до зміни у звучанні вертикалі:

Moderato

М. Леонтович. Ой сів-поїхав

Не зважаючи на те, що у чотириголосному викладі всі голоси рівноправні як тони акорду, верхній голос виділяється серед інших, утворюючи мелодію. Якщо нижній звук є опорою всього акорду і вказує на його основний вид чи обернення, то верхній звук визначає *мелодичне* положення акорду. Тризвуки та їх обернення можуть мати мелодичне положення прими (1), терції (3) та квінти (5). Септакорди та їх обернення, крім вище зазначених, можуть мати ще мелодичне положення септими (7), а нонакорди і нови (9). Таким чином, акорди можуть бути у тісному, широкому та мішаному розташуванні, у різних мелодичних положеннях:

Характерним, але не обов'язковим для акордів з побічними тонами є мелодичне положення саме побічного тону, тобто сексти або квати:

М. Лисенко. Сумний спів

Moderato melancholico



Не менш поширеним є виклад акордів з неоднотимним звучанням його тонів. Порядок їх вступу довільний і визначається лише авторським задумом. Так, для пісенно-танцювальної музики характерним є такий виклад, при якому нижній звук (бас) звучить окремо, а решта звуків акорду — разом. Його називають ще «гітарним», як найбільш поширеним у музиці для співу під акомпанемент гітари:

М. Лисенко. Серенада. Тв. 37, № 3

Meno mosso



Відокремлюватись у часі може не лише бас. Всі звуки акорду можуть бути записані послідовно у будь-якому порядку. В такому разі велике значення отримує їх метроритмічне оформлення, а також охоплення певного звукового діапазону. Багаторазове повторення в лівій руці однієї ритмічної групи по звуках акорду ство-

рєе вїдчуття безперервного руху. Такий виклад акордїв називається «альбертїєвими басами» (за іменем італїйського композитора XVIII столїття Доменїко Альбертї):

В. А. Моцарт. Соната для ф-но До мажор, ч. I

Allegro

Охопити значний діапазон дозволяє широке розташування та октавне дублювання окремих тонів акорду:

Ф. Шопен. Ноктюрн. Тв. 32, № 1

При послїдовному викладї звукїв акорду мїж ними можуть зустрічатися неакордовї звуки. При їх визначеннї слїд звернути увагу, на яку долю такту припадає той чи інший звук, на його тривалість і проаналїзувати можливу будову акорду, зважаючи на жанр, стиль та епоху. Виклад акордїв — надзвичайно важливий засїб створення музичного образу:

Й. С. Бах. Прелюдїя X. (Д. Т. К., т. II)

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Чому акорд з п'яти звуків, які розташовані за терціями, називається нонакордом?
2. Чим визначаються різновиди нонакордів?
3. Які тони не можуть бути відсутніми у неповних септакордах? Нонакордах?
4. Які акорди з побічними тонами отримали найбільше поширення?
5. Як впливають на фонізм акордів побічні тони?
6. Які співзвуччя називаються псевдоакордами?
7. Які акорди мають моноінтервальну будову?
8. Що таке кластер? Квартакорд? Квартсептакорд?
9. Від чого залежить розташування акордів?
10. Які бувають мелодичні положення септакордів?
11. Яка форма викладу акордів найбільш характерна для пісенно-танцювальної музики?
12. Який інтервал складають крайні звуки ундецимакорду?
13. Як називається акорд терцієвої будови з семи звуків?

ЗАВДАННЯ

1. Випишіть з обертонових звукорядів від *a*, *b*, *d* обертони, що утворюють нонакорди. Визначте їх величину.
2. Побудуйте від *h*, *cis*, *es* вгору малі мажорні та великі мажорні нонакорди.
3. Побудуйте від *c*, *as*, *g* вниз великий мінорний та малий зменшений нонакорди.
4. Подані співзвуччя запишіть як акорди терцієвої будови, зробивши необхідну енгармонічну заміну звуків:



5. Запишіть акорди на двох нотоносцях у різних розташуваннях та мелодичних положеннях:



6. Визначте акорди, їх розташування та мелодичне положення. Запишіть їх на одному нотному стані в елементарній формі:

1.

Р. Глієр. Мідний вершник

Musical score for exercise 1 by R. Gliere, 'Мідний вершник'. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

2.

М. Калачевський. Вальс-каприс

Musical score for exercise 2 by M. Kalachevskiy, 'Вальс-каприс'. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of two staves. The treble staff features a triplet of eighth notes (Bb4, Ab4, Gb4) followed by a melodic line. The bass staff has a steady accompaniment of quarter notes.

3. *Andante*

Л. Бетховен. Соната для ф-но № 10

Musical score for exercise 3 by L. Beethoven, 'Соната для ф-но № 10'. The score is in C major and 3/4 time. It consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a melodic line in the treble staff with a forte (*sf*) dynamic marking. The second system shows a melodic line in the treble staff with a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes.

7. Виписати акорди, звуки яких беруть участь у мелодичному русі:

М. Лисенко. Меланхолічний вальс. Тв. 17, № 1

Musical score for exercise 7 by M. Lisenko, 'Меланхолічний вальс'. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves. The melody in the treble staff is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

8. Визначити акорди:

1. **Moderato**

М. Скорик. Концерт для скрипки з оркестром, ч. II

2. **Andante cantabile**

С. Рахманінов. Музичний момент тв. 16, № 3

3. **Allegro**

В. Барток. Вагатель № 11

4. **la polones**

В. Птушкін. Гулівер, ч. II

НОТНА ГРАФІКА

Розділ восьмий ІСТОРІЯ НОТНОГО ПИСЬМА

Питання запису музики було актуальним протягом усієї історії музичного мистецтва. Перш за все треба було знайти спосіб фіксації висоти і тривалості звуків, що мають точні виміри. Важливим було питання наочності запису. Ці три центральні проблеми — запис висоти, тривалості та наочність, вирішилися не одразу.

§ 34. ЛІТЕРНІ НОТАЦІЇ

Система графічних знаків для запису музики, називається *нотним письмом* або *нотацією*.

Можливо, спочатку музичні звуки записувалися *пиктографічними*¹ засобами, тобто за допомогою малюнків. Як вважають деякі дослідники, у стародавньому Вавилоні вживався *ідеографічний*² запис музичних звуків. У Греції з часів Піфагора існувала літерна система, в якій для запису звуків використовувалися літери грецького алфавіту Αα (альфа), Ββ (бета), Γγ (гама) та інші. Починаючи з VI століття грецькі літери було замінено на латинські A, a; B, b; C, c; D, d; E, e; F, f; G, g, які використовуються у музичній практиці і нині. Літери, що вживалися для запису звуків, визначали тільки їх висоту. Вони записувалися над літературним текстом контрастною фарбою.

Свою тривалість звуки отримували від темпу, в якому промовлявся текст, та довготи складів слів. Така форма нотації була цілком придатна для одноголосної музики, що тісно пов'язана зі словом. Але для запису інструментальної музики їй бракувало наочності та фіксації тривалості звука.

§ 35. НЕВМИ

В VII — VIII століттях у Західній Європі для запису вокальної та хорової музики почала використовуватися безлінійна *невменна*³ нотація. Її знаки — невми були візантійського походження. Вони мали вигляд різних завитків, крапок, рисочок, ком, що

¹ Пиктографія (від лат. *pectus* — намальований, грец. *γραφο* — пишу) — умовне позначення предметів, подій схемами та малюнками.

² Ідеографія (від грец. *ιδεα* — ідея, образ) — умовне зображення слів, предметів, явищ письмовими знаками — ідеограмами.

³ Невми (від грец. *νευμα* — кивок) — знаки для запису музики.

графічно наче відтворювали положення руки та пальців диригента під час керування хором, і вказували на окремі поспівки, з яких складалася мелодія:



Мал.2

Впровадження невменного письма було викликано потребами музичної практики. Адже на одні і тіж канонічні церковні тексти писали музику різні композитори. Співаки мали швидко згадати, яку саме мелодію потрібно виконувати. Невми добре допомагали у цьому, нагадуючи про висхідний чи низхідний напрямок руху знайомої мелодії.

Одним із суттєвих недоліків невм була багатоваріантність їх розшифровки. Сучасники скаржились, що співаки, посилаючись на авторитети своїх вчителів, розшифровували невми по-різному: один співав велику терцію і чисту кварту там, де інший — малу терцію і чисту квінту.

Для уточнення висоти до невм почали додавати перші літери слів, які вказували на інтервал у мелодичному русі:

- e — equisonus (унісон)
- s — semitonus (півтон)
- t — tonus (тон)
- ts — tonus cum semitono (мала терція)
- tt — ditonus (велика терція)
- d — diatessaron (чиста кварта)
- Δ — diapente (чиста квінта)
- Δs — diapente cum semitono (мала секста)
- Δt — diapente cum tono (велика секста)

Та цього було недостатньо. З'явилося схематичне зображення струн кіфари з невмами. У Х столітті прокреслили над текстом першу нотну лінію. Кількість ліній інколи досягала десяти і більше. Вони позначали різні звуки. Було винайдено головне — «масштаб відліку» висоти. Було зроблено рішучий крок на шляху до реформи нотації.

§ 36. РЕФОРМА ГВІДО АРЕТИНСЬКОГО

На початку XI століття італійський чернець, музикант і педагог *Гвідо Аретинський* (Гвідо д'Ареццо) удосконалив існуючу форму запису музики. В основі реформи, за словами ченця було «само собою зрозуміле положення, що різні звукові явища мають

у графічному зображенні займати різні місця». Він ввів систему з чотирьох горизонтальних кольорових ліній, на початку яких записувалися літери, що визначали висоту кожної з них. На лініях і між ними спочатку писалися невми, потім квадратні головки хорального письма¹:



Гвідо не обмежився удосконаленням нотно-лінійного запису. Він запровадив складове позначення шести ступенів натурально-го звукоряду: ut, re, mi, fa, sol, la (§ 7). В його гексахордах намітилися розмежування мажору і мінору, а також основні гармонічні функції T, S, D; отримали назви знаки альтерації \flat (бемоль) і \sharp (бекар). Чотири паралельні лінії з терцієвим співвідношенням між ними стали згодом п'ятилінійним нотним станом. Літери біля них перетворилися у ключі:

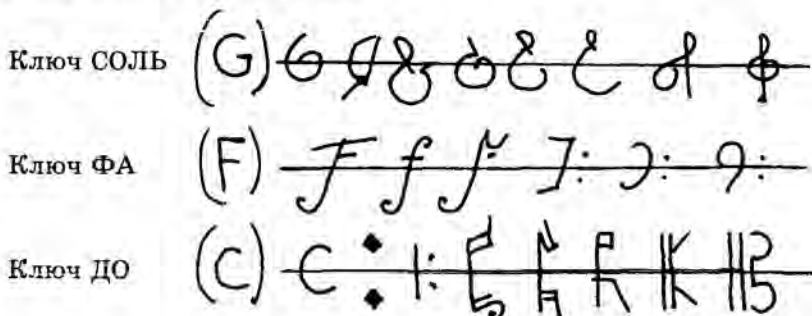


Схема 5

Реформа Гвідо вирішила проблему запису висоти звуків і наочності нотації. На часі стало позначення тривалості звуків.

§ 37. ДАВНЬОРУСЬКА ЗНАМЕННА НОТАЦІЯ

У той час, коли Західна Європа мала розвинену невменну систему запису музики, Київська Русь офіційно приймала християнство від Візантії. Кінець X століття став визначальним і для розвитку культури. Почав формуватися церковний спів, як невід'ємна

¹ Квадратна нотація, якою записувалися григоріанські хорали.

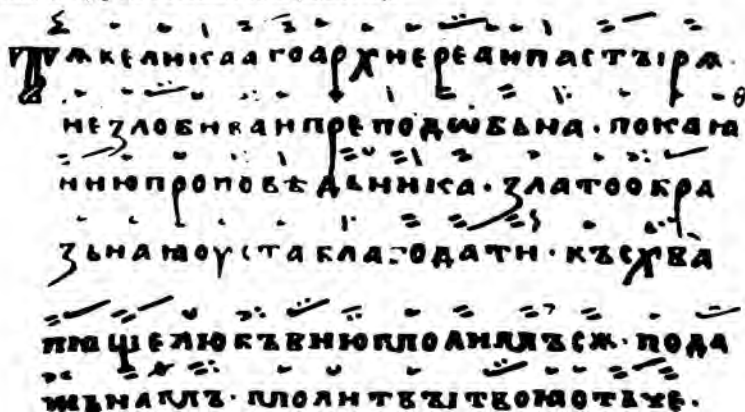
частина християнського православного богослужіння. До кінця XI століття визначилися загальні стилістичні та жанрові різновиди церковних наспівів, почала вживатися *знаменна*¹ нотація, або як її ще називали *крюкова*². Це була оригінальна система запису церковних наспівів, похідна від ранньовізантійського невменного письма.

В XI—XIV століттях використовувалась і *кондакарна*³ нотація, одна з стародавніх безлінійних нотацій. Найчастіше вона була дворядна. Знаки записувалися над текстом у горизонтальному, вертикальному, з нахилом та у перевернутому положеннях (мал. 3)



Мал. 3. Тропар Христу (кондакарна нотація).
Рукопис початку XII ст.

Деякі з елементів кондакарної нотації увійшли до знаменного письма, яке протягом XII—XVII століть змінювалось, удосконалювалось, уточнювалось (мал. 4).



Мал. 4. Запис стихіри Іоанну Златоусту. Рукопис XII ст.

¹ Слов. знамено — знак для запису стародавніх православних наспівів.

² Слов. крюк — основний знак знаменної нотації.

³ Від грец. кондакион — коротка пісня на честь святого.

Крюки, як невми, лише унаочнювали знайомі співакам мотиви. Для визначення їх висоти у XVII столітті було введено додаткові знаки — *кіноварні*¹ *помітки*. Вони писалися зліва від крюків, трохи вище, нижче або на їх рівні (мал. 5).



Мал. 5. Двознаменна азбука.
Рукопис кінця XVII — початку XVIII ст.

Помітки були двох видів — *майстрові*, що мали звуковисотне значення та *вказівні*, що позначали зміни динаміки, вказували на характер руху тощо. Накреслення багатьох поміток схожі з написанням літер *кирилиці*². Наприклад, Т (тиха) означала повільне виконання поспівки, Б (борза) — більш швидке її виконання.

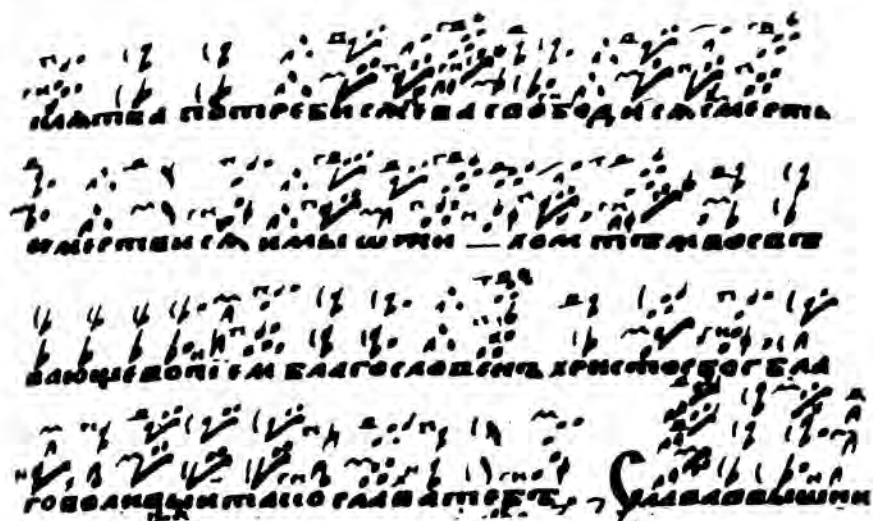
У багатоголосних хорових творах партії голосів хору записувалися над строкою богослужбного тексту. Виходила досить складна *партитура*³ (мал. 6). Її прочитання вимагало від співаків та регентів значних зусиль. Найявність великої кількості знаків (біля 300),

¹ Від слов. кіновар — червона фарба.

² Кирилиця (слов.) — одна з перших слов'янських азбук.

³ Партитура (від італ. *partitura* — розподіл) — форма запису багатоголосної музики, в якій на один лист зведені партії всіх голосів.

невизначенність тривалості та висоти звуків робило подальше використання знаменного письма недоцільним. В XVII столітті склалися передумови для переходу до лінійної нотації.



Мал. 6. Триголосна партитура строчного співу.
Рукопис XVII ст.

§ 38. МЕНЗУРАЛЬНА НОТАЦІЯ

Перші знаки запису тривалості звуків та пауз з'явилися наприкінці XIII століття. Спочатку вони визначали лише функцію звука як довгого (*longa* □) та короткого (*brevis* ▢). Кожен знак міг бути поділений на три або два більш коротких знаки. Ці види поділу нот називалися мензурами¹ — тридольна мензура, дводольна мензура, а вся система запису *мензуральною* нотацією. Введення знаків виміру тривалості звуків — мензури, разом з нотним станом і ключами дозволяло записати висоту і тривалість звуків.

Мензуральна нотація розвивалась у різних країнах Західної Європи. Найбільш інтенсивно цей процес проходив в Італії. На початку XVII століття склалася система запису музики, в якій ноти великої тривалості записувалися білими знаками, а малої тривалості — чорними.

¹ Від лат. *mensura* — міра.

Ноти



maxima (duples longa)
 longa
 brevis
 semibrevis
 minima
 semiminima
 colchea
 semicolchea
 fusa
 semifusa

Паузи



Якщо невми вказували лише напрямок мелодичного руху, а хоральне письмо лише висоту, то мензуральна нотація давала можливість записати висоту і відносну тривалість звуків. Необхідність запису тривалості звуків викликано розвитком багатоголосся, де намітився відхід від одночасного виголошення складів тексту в усіх голосах.

Для мензур кожної тривалості існували окремі назви і додаткові знаки. Так, коли одиницею відліку стала нота brevis, її тридольна мензура зображалася знаком O, а дводольна — C. Останнє зображення зустрічається і нині для розміру $\frac{4}{4}$. Знаки ці ставились напочатку нотного стану, а у випадках зміни мензури і всередині нотного тексту. Коли у дводольній мензурі замість чотирьох четвертних рахунок вівся двома половинними нотами, то записували *alla breve*¹ або ставили вертикальну риску, яка проходила через знак мензури — Φ . Сучасна нотація використовує цей знак для розміру $\frac{2}{2}$.

У мензуральному письмі не було тактів та позначень темпу. Традиційно сильна доля відзначалася дотиком руки диригента до пульта. Цей процес називався *тактуванням*². У XVI столітті місце тактування стало позначатися на нотному стані вертикальними рисками, які отримали назву *тактових*. Квадратні головки нот округлились, утвердилося співвідношення тривалостей 1 : 2, мензура втратила своє значення. Почало розвиватися нотодрукування. Все це свідчило про перехід до сучасної системи нотного запису.

¹ Від італ. *alla breve* — коротко. Від *brevis* — короткий.

² Від лат. *tactus* — дотик.

§ 39. ЦИФРОВІ НОТАЦІЇ

Період XVII — XVIII століть відзначився великим потягом широких верств населення до музичної культури. Та музична грамота була досить обтяженою теоретичними відомостями. Щоб зробити її більш доступною для аматорської освіти, було введено цифрову систему запису нот.

У цій системі цифрами позначалася не висота, а порядковий номер ступеня звукоряду. Для настроювання на початку цифрового ряду записувалася латинською літерою висота першого ступеня. Велика літера означала мажорний лад, мала — мінорний, нулі — паузи, а риски та крапки — тривалості. Так записувалися переважно одноголосні вокальні мелодії:

Записано: 1=D 1 1 2 | 3. 5 | 6. 5 3 2 1 0 ||

Розшифровка: 

Поширення інструментальної музики у побуті покликала до життя різні форми її запису. До них належить *табулатура*¹ — форма запису музики за допомогою цифр, літер та знаків мензуральної нотації. Так, лютнева табулатура мала 5 — 6 ліній, які відповідали п'яти — шести струнам лютні. Ладки² позначалися цифрами, а тривалості — знаками мензуральної нотації:



Для органної табулатури характерним було літерне позначення звуків. Іноді вживалися горизонтальні лінії відповідно до кількості голосів музичного твору. Табулатури для клавішних інструментів мали дві лінії — для правої та лівої руки.

Починаючи з кінця XVI століття, велике поширення отримав *цифрований бас*. Це форма запису акомпанементу, що виконувалася на органі чи клавесині. Він мав ще назву *генеральний бас* (тобто головний бас) та *Basso continuo* (безперервний бас). За виписаними цифрами під звуками нижнього голосу виконавець створював акомпанемент до мелодії, керуючись своїм смаком, творчою фан-

¹ Від лат. *tabula* — дошка, таблиця.

² Ладки — вузькі поперечні перетинки на грифі деяких струнних інструментів. Притискуючи до них струну, змінюють її довжину, а значить і висоту звука.

тазією та існуючими нормами голосоведіння. Наприклад, В. А. Моцарт у партитурі «Реквієму» партії віолончелі, контрабаса та органу записав у басовому ключі на одному нотному стані. Майже під кожним звуком композитор поставив цифри. Вони позначали інтервали, які треба було брати на основі нижнього голосу. Отримані звуки утворювали акорди, що складали гармонію твору. Біля цифр вживалися знаки альтерації (b, #, ♭), визначаючи величину інтервалів:

В. А. Моцарт. Реквієм, ч. I

Розшифровка

Цифрований бас був не тільки однією з форм запису музики, але й особливим методом мистецтва імпровізації, яке розквітло в XVII—XVIII століттях. Коли стали точно і повно записувати музичні твори нотами, цифрований бас втратив своє значення і в XIX столітті майже не вживався.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ


1. Що таке нотація?
2. Які три основні проблеми мала вирішити нотація?
3. Яку з проблем вирішували літерні нотації?
4. Що спонукало впровадження невм?
5. Яке значення мала реформа Гвідо Аретинського?
6. Де і коли вживалася крюкова нотація?
7. Що позначали кіноварні помітки?
8. Що таке мензура?
9. Як і коли з'явилася тактова риска?
10. Коли виникли цифрові нотації?
11. Що таке цифрований бас?

Розділ дев'ятий НОТНЕ ПИСЬМО

Сучасне нотне письмо складається з багатьох елементів. Серед них є оригінальні, спеціальні знаки і запозичені з лінгвістики, літератури, математики. Це літери, склади, слова, цифри. Та основними елементами нотного письма є ноти, паузи, нотний стан та ключі.

§ 40. НОТИ. ПАУЗИ

Нота — це знак для запису музики. Нею можна позначати найважливіше — висоту і тривалість звуку. Якщо звук і тон завжди конкретні, то ноти абстрактні. Але коли нота звучить, то несе у собі і фізичні дані звуку, і неповторну виразність тону.

Нота складається з білої або чорної головки у вигляді нахиленого овалу. Дописані біля головки вертикальні риси називаються *штилями*¹ . З'єднуються штилі горизонтальними лініями — *ребрами (в'язками)*: . Праворуч штилів окремих нот пишуться хвостики: . Правопис штилів залежить від розташування нот на нотоносці. Штилі біля нот, які містяться нижче третьої лінії записуються вгору, а вище третьої — вниз. Штиль окремої ноти на третій лінійці пишеться вниз. Якщо на одному нотоносці записано два голоси, то штилі біля нот верхнього голосу пишуться вгору, а біля нот нижнього голосу — вниз. При однаковій тривалості звуків двох, трьох і більше голосів, записаних на одному нотному стані, штиль може бути загальним:


Ой сивая та і зозуленька. Українська

Помірно



mf Соло *f* хор



Ой си-ва-я та і зо-зу-лень-ка! Щед-рий ве-чір,
доб-рий ве-чір, доб-рим лю-дям на здо-ров'-я.

Ноти, записані без нотного стану, вказують лише на тривалість звуку. Найдовшій тривалості умовно відповідає ціла нота ². Ноти меншої тривалості — половинні, четвертні, восьмі, шістнадцяті тощо, утворюються шляхом її дроблення на дві, чотири, вісім і т.д.

¹ Від грец. *στυλοζ* — паличка.

² У стародавніх музичних творах зустрічається знак мензуральної нотації бревіс , який дорівнює двом цілим нотам .

частин. Поділ кожної тривалості на два називається основним або бінарним ¹.

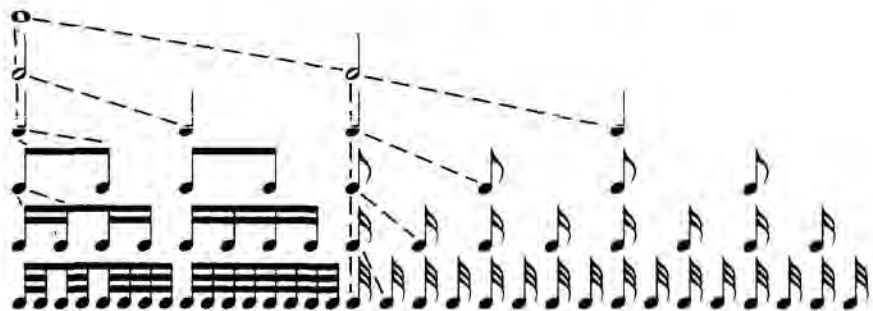
Щоб забезпечити зорове сприйняття співвідношення довгих та коротких звуків, останні можна поєднувати у групи в'язками. Сумарна тривалість групи найчастіше дорівнює одній четвертній, або четвертній з крапкою, інколи половинній:



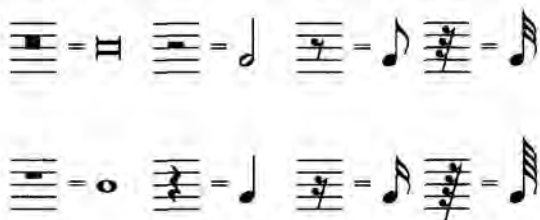
Для більшої наочності при поділі на дрібніші тривалості під загальною в'язкою можна утворювати підгрупи:



Основний поділ тривалостей:



Пауза — перерва у звучанні, записується окремими знаками. Тривалість пауз вимірюється так само, як і тривалість звуків. Кожна нота має свою відповідну паузу. У накресленні пауз збереглася схожість з аналогічними мензуральними знаками:



Пауза на цілий такт завжди ціла не залежно від розміру такта.

¹ Від лат. binarius — подвійний. Поділ тривалостей на два є одним з варіантів співвідношення тривалостей, характерних для музики XX століття.

§ 41. ЗНАКИ ЗБІЛЬШЕННЯ ТРИВАЛОСТЕЙ

Якщо звук триває довше, ніж одну ноту основного поділу, то записати його можна кількома способами.

Перш за все за допомогою ліги¹, що поєднує кілька тривалостей. Час звучання дорівнює їх сумі:

Вербовая дощечка. Українська. Обр. І. Щербаківа

Вер-бо ва-я до-щечка, до-щечка, дощечка

Крапка, що ставиться між лініями нотного стану праворуч від головки, збільшує наполовину тривалість ноти, біля якої стоїть:

Так записуються крапки у багатоголосі:

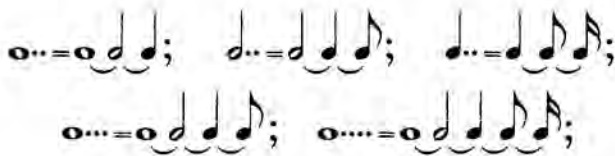
Рухливо

Щедрик. Українська. Обр. М. Леонтовича

pp Щедрик, щедрик, щед-рі-вочка, при-ле-ті-ла лас-ті-вочка.

Дві крапки, що також пишуться праворуч від головки основної ноти, подовжують її тривалість на половину (перша крапка) і половину половини (друга крапка). Три та чотири крапки, що відповідно подовжують звук, вживаються нечасто.

¹ Від італ. *ligatura* — зв'язок.



Р. Вагнер. Моряк-мандрівець

Lento



Con moto

Г. Свиридов. Партита для ф-но фа мінор, № 3



Подовжити звучання на невизначений час можна знаком *фермати*¹ $\overset{\frown}{\circ}$, $\underset{\smile}{\circ}$, який записується над або під нотою. Здебільшого фермата подовжує звук у два-три рази. Але тільки характер музики може підказати виконавцю, на скільки треба подовжити звучання:

Ой не рости, кропе. *Українська*

Andantino



Ой не рос-ти, кро-пе, ой не рос-ти, кро-пе,



ви-со-ко та й у го-ро-ді, ви-со-ко та й у го-ро-ді.

¹ Від італ. *fermata* — зупинка,

Паузи також пишуться з крапками, ферматами, але не з'єднуються лігами:



Інколи на межі двох розділів перед появою нової теми твору над знаком паузи написано G/P/ (Г.П.). Це *генеральна пауза*, що витримується більш-менш довго в усіх голосах.

§ 42. ОСОБЛИВІ ВИДИ ПОДІЛУ ТРИВАЛОСТЕЙ

Поряд з основним поділом тривалостей на два зустрічається непарний поділ на три, п'ять, сім і більше рівних частин. Такий поділ називається *особливим* або *вільним*. Його ще називають *умовним*, бо записують нотами основних тривалостей, які лише приблизно відповідають реальному звучанню.

Поділ будь-якої тривалості на три рівних частини замість двох утворює *тріоль*¹. Така група нот з'єднується скобою або в'язкою з цифрою 3:



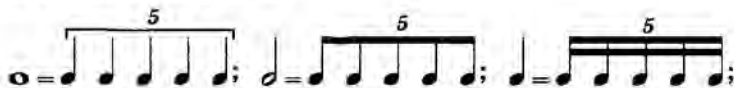
Andante cantabile

Л. Дичко. Червона калина

Я ж те-бе те-пер на служ-бу ви-ряд-жа-ю.

¹ Від лат. *trio* — три.

При поділі основної тривалості на п'ять рівних частин замість чотирьох утворюється *квінтоль*, ноти якої також з'єднуються скобою або в'язкою з цифрою 5:



Є. Станкович. На Верховині, ч. 1

Andante con moto

Якщо тривалість поділити не на чотири, а на шість частин то отримаємо *секстоль*:



Л. Ревуцький. Симфонія № 2, ч. 1

Allegro moderato

Внаслідок поділу тривалості на сім рівних частин замість чотирьох утворюється *септоль*. Вона записується нотами, які перебувають у такому ж співвідношенні з основною тривалістю як і *квінтоль*:



Allegro moderato

П. Чайковський. Євгеній Онегін, к. 2

Можливий інший поділ тривалостей:



— новемоль¹;

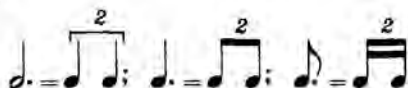


— децимоль²;



— ундецимоль³ тощо.

Зустрічається поділ трьох тривалостей на дві рівні частини — дуоль⁴:



Спокійно, співуче

П. Чайковський. Симфонія № 5



Ще рідше вживається *квартоль*, як поділ трьох тривалостей на чотири рівних частини (див. приклад на тріоль), та *октоль* — на вісім рівних частин:



Паузи також використовуються у групах з вільним поділом тривалостей:

Ю. Іщенко. Концерт для віолончелі з оркестром № 1, ч. II

Molto espressivo



Завдяки особливим видам поділу тривалостей, які використовуються разом з основними, у музичних творах виникають пластичні, вишукані ритмічні лінії.

¹ Від лат. novem — дев'ять.

² Від лат. decima — десята.

³ Від лат. undecima — одинадцята.

⁴ Від лат. duo — два.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. З яких елементів складається нота?
2. Які знаки вказують на збільшення тривалостей звуків і пауз?
3. Чому особливі форми поділу тривалостей називаються умовними?
4. В якій нотації зустрічався поділ однієї тривалості на дві і на три частини і як це називалося?

ЗАВДАННЯ

1. Поеднати у групи, що дорівнюють одній четвертній (♩), поданий ряд тривалостей:



2. Поеднати у групи, що дорівнюють одній четвертній з крапкою (♩.), поданий ряд тривалостей:



3. Записати однією нотою кожну групу нот:



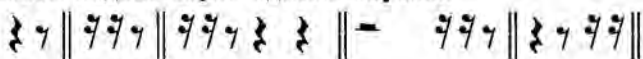
4. Подані тривалості нот замінити відповідними паузами:



5. Подані паузи замінити нотою, змінивши крапки залігованими нотою:



6. Записати подані паузи однією паузою:



7. Записати однією нотою:



8. Подані ноти записати тріолями, квінтолями:



9. Подані ноти записати дуолями та квартолями:

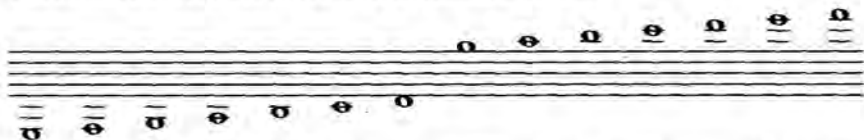


10. Подані у § 40, 41, 42 музичні приклади виконати на фортепіано.

Розділ десятий

НОТНИЙ СТАН. КЛЮЧІ

Нотний стан (нотноносець) — це п'ять паралельних горизонтальних ліній для запису нот та інших знаків нотації. Рахунок ліній ведеться знизу. Ноти записуються на лініях та між ними, а також над нотноносцем і під ним. Щоб записати всі звуки музичної системи, п'яти ліній нотного стану не досить. Тому, крім основних, використовуються додаткові лінії:



Але висоту звука нота зазначає лише тоді, коли на одній з ліній нотного стану виставлено ключ.

§ 43. КЛЮЧІ ДО

Теоретично кількість додаткових ліній не обмежена. На практиці використовують не більше п'яти ліній як знизу, так і зверху нотноносця. Річ у тому, що велика кількість додаткових ліній ускладнює читання нот. Тому для запису звуків різних регістрів у межах нотного стану використовують різні ключі.

Ключ — це знак, що записується на одній з ліній нотного стану і закріплює за нею звук певної висоти, від якого ведеться відлік всіх інших звуків.

Сучасна нотація користується ключами *До*, *Фа*, *Соль*.

У період розвитку багатоголосної вокально-хорової музики (XV—XVI століття) використовувалися переважно ключі *До*. Їх записували на одній з ліній нотного стану і вони вказували де міститься звук *до* першої октави. Свої назви ключі *До* отримали від назв голосів, для запису партій яких вживалися.

Ключ *До* на першій лінії називається *сопрановим* або *дискантовим*¹:



¹ Від лат. *discantus* — високий дитячий голос.

Ключ До на другій лінії називається *меццо-сопрановим*¹:



Ключ До на третій лінії називається *альтовим*:



Ключ До на четвертій лінії називається *теноровим*:



Ключ До на п'ятій лінії називається *баритоновим*²:



З розвитком інструментальної музики значення ключів До зменшилося. У вжитку залишилися лише альтовий та теноровий. В альтовому ключі записують партію смичкового альтя, у теноровому високі регістри віолончелі, фагота, тромбона:

О. Бородін. В Середній Азії

Віолончель



cantabile





¹ Від італ. mezzo — середній.

² Від італ. baritono — грубозвучний.


§ 44. КЛЮЧ ФА. КЛЮЧ СОЛЬ

Для запису партії баса використовується *басовий* ключ ФА. Він записується на четвертій лінії нотного стану і відповідає звуку *фа* малої октави:



*Басопротифундовий*¹ ключ Фа на п'ятій лінії  та *баритоновий* ключ Фа на третій лінії  у сучасній нотації не використовуються.

Створення скрипки італійськими майстрами у XVI столітті і розквіт скрипкової музики сприяли розповсюдженню *скрипкового* ключа Соль. Він записується на другій лінії нотного стану і відповідає звуку *соль* першої октави. Старофранцузький ключ

Соль  на першій лінії нотного стану тепер не використовується:



У скрипковому ключі зручно записувати звуки середнього та високого регістрів не тільки скрипки, але і багатьох інших інструментів. Зокрема, у хорі партію тенора також стали записувати у скрипковому ключі. Але, щоб відрізнити її від інших партій і вказати, що звучить вона октавою нижче, використовували такі знаки:



В. А. Моцарт. Реквієм, ч. 1



¹ Від італ. basso і лат. profundus — глибокий бас.

Скрипковий та басовий ключі дають змогу записати весь звукоряд музичної системи на двох нотних станах. Центром цього звукоряду є до першої октави. Від нього симетрично записуються звуки вгору у скрипковому ключі та вниз у басовому ключі. Обидва нотних стани поєднуються вертикальною рисою та фігурною скобою, що називається *аколадою*¹.



Така система двох нотних станів використовується при запису музики для фортепіано, органа, акордеона, баяна, арфи, челести та інших інструментів. Інколи фортепіанна та органна музика записується на трьох або на чотирьох нотних станах для одного виконавця:

С. Разорьонов. Варіації на старовинну французьку тему

Var. III (Canonic)

Allegretto

col pedale sempre

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке нотний стан і як записують на ньому ноти?
2. З якою метою використовують додаткові лінії?
3. Чому використовують різні ключі?
4. Що означає ключ До? Соль? Фа?
5. Яке походження назв ключів До?
6. Як записують партію тенора у скрипковому ключі?

¹ Від фр. *accolade* — обійми.

7. Чому скрипковий та басовий ключі використовують найчастіше?

8. Що таке аколада?

ЗАВДАННЯ

1. Записати на нотоносці:

— у скрипковому ключі *as, b¹, fisis², cis³*,

— у басовому ключі: *Des, H¹, As, bes, f¹*,

— у альтовому ключі: *dis, H, as, e¹, cis²*,

— у теноровому ключі: *g, des, A, Gis, b*.

2. Визначити, що це за ноти в альтовому, теноровому, скрипковому та басовому ключах:



3. Переписати мелодії:

— в альтовому ключі:

1.

Р. Шуман. Веселий селянин



2.

Повільно

У містечку Богуславку. Українська



У міс-теч-ку Бо-гус-лав-ку — Ка-ньовсь-ко-го па-на —



там гуля-ла Бон-да-рів-на, як пишна-я па-ва.

— у теноровому ключі:

1.

Поволі

Ой літає соколенько. Українська



Ой лі-та-є со-ко-лонь-ку по-по-лю



та зби-ра-є че-ля-донь-ку до-до-му.

2.

На березу дуб похилився. Українська

Швидко



На бе-ре-зу дуб по-хи-лив-ся, на вбо-гу-ю
на ба-га-ту чорт за-ди-вив-ся,



доб-рі ї лю-ди: з у-бо-го-ї гос-по-ди-ня бу-де!

8. Зіграти на фортепіано:

Ой піду я до млина. Українська

1. Швиденько



Ой пі-ду я до мли-на до ді-ря-во-го,



чи не най-ду Ва-си-ля ку-че-ря-во-го.

2. Швиденько

Ой під горою. Українська



Ой під го-ро-ю, під пе-ре-во-зом сто-я-ла дів-чи-на



з сво-їм о-бо-зом, сто-я-ла дів-чи-на з сво-їм о-бо-зом.

3.

Andante

Сутінки. Норвезька





§ 45. ПАРТИТУРА

Форма запису багатоголосної музики, в якій зведені на один лист партії інструментів та голосів називається *партитурою*. У залежності від складу виконавців партитури бувають ансамблеві, хорові та оркестрові.

Музичні твори, написані для кількох інструментів чи голосів називають *ансамблем*¹. У залежності від кількості виконавців ансамблі бувають: дует (два виконавця), тріо (три), квартет (чотири), квінтет (п'ять), секстет (шість), септет (сім), октет (вісім) і т.д.

У партитурі всі партії об'єднані початковою тактовою рисою. Однорідні голоси та інструменти поєднані у групи за допомогою прямої аколади. Вони розташовані по висоті, де більш високі записуються над більш низькими. У відповідності з регістрами музичних інструментів вживаються скрипковий, басовий, теноровий та альтовий ключі.

Так, у партитурі фортепіанного тріо внизу записують партію фортепіано із своїми тактовими рисками, а над нею партії віолончелі та скрипки, які поєднані прямою аколадою та спільними тактовими рисками:



У партитурі струнного квартету всі чотири партії з'єднуються однією квадратною аколадою та мають загальні тактові риски:

¹ Від фр. *ensemble* — разом. Ансамблем називають ще:
 — групу виконавців, що грають разом;
 — злагоджене виконання музики;
 — номер опери, ораторії, кантати, написаний для групи співаків з супроводом оркестру або без супроводу.

Помірно швидко

Скр. I
Violino I

Скр. II
Violino II

Альт
Viola

Віолончель
Violoncello

Музика для чотириголосного хору записується на двох, трьох або чотирьох нотоносцях. Хори можуть бути дитячі, чоловічі, жіночі та мішані. Тому на початку партитури біля кожної партії вказується голос, якому вона належить. Часто партії позначаються початковими літерами італійських слів: soprano — S., alto — A., tenori — T., basso — B:

Andantino

Д. Січинський. Пісне моя

C. *pp*

A.

Піс- не мо- я, ти під- стре- ле- на пташ- ка,

T. *pp*

B.

C.

A.

му- сиш за- мовкнуть і ти.

T.

B.

В оркестровій партитурі всі партії також поєднані початковою тактовою рисою, але кожна група інструментів має свою аколаду і свої спільні тактові риси.

Основу симфонічного оркестру складають чотири групи інструментів. Це *струнно-смичкові*, які записуються внизу партитурного листа. Над ними розташовані інструменти *ударної групи*, а також партії хору, солістів, фортепіано, арфи. Ще вище записані *мідні* інструменти. Верхні рядки партитури займають інструменти *дерев'яної* групи (див. останню сторінку обкладинки).

Для партії ударних інструментів, що не мають визначеної висоти, користуються, як правило, однією лінією, що називається *ниткою*. На ній записують тривалості звуків, які створюють ритмічний рисунок партії:



М. Балакірев. Тамара

Пітаври

Трикутник

Бубон

Малий барабан

Тарілки

Великий барабан

Інколи на нитці виставляють скрипковий або басовий ключі. Вони вказують не на висоту звука, а на його високий чи низький регістри.

Традиційно, назви музичних інструментів у партитурі подаються італійською мовою. Але композитори різних національних шкіл вживають музичну термінологію і рідною мовою.

Часто партитури перекладають для фортепіано у 2, 4, 8 рук. Таке перекладення називається *клавіром*. Інша його назва — *клавіраусцуг* (нім. Klavierauszug). Перекладення для інших інструментів називається *аранжуванням* (від фр. ordonner — упорядковувати).

ЗАВДАННЯ

1. Переписати у вигляді триголосної партитури:

— нижній голос у басовому ключі, середній в альтовому, а верхній у скрипковому:

Помірно

Я. Степовий. Садок вишневий

— нижній голос у басовому ключі, середній у теноровому, а верхній в альтовому:

Помірно

Тиха вода. Українська

2. Зіграти подані уривки:

1. **Andante con moto**

О. Бородин. Квартет № 1, ч. II

В. Сільвестров. Квартет, ч. II

2. **Andante**



Розділ одинадцятий

ЗНАКИ СПРОЩЕННЯ ТА СКОРОЧЕННЯ НОТНОГО ПИСЬМА



З метою економії часу та паперу, надання нотному тексту компактності практика виробила прийоми більш простого і короткого запису окремих фрагментів музики.

§ 46. ЗНАКИ СПРОЩЕННЯ НОТНОГО ПИСЬМА

Щоб уникнути великої кількості додаткових ліній, використовують *октавний пунктир*. У скрипковому ключі він виставляється над нотоносцем, у басовому — під ним. Якщо над нотою стоїть *8^{va}*, то звуки виконують на октаву вище:

Записано:  Виконується: 

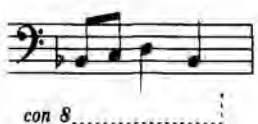

Якщо *8^{va}* стоїть під нотою, то звуки виконують на октаву нижче:

Записано:  Виконується: 

Щоб записати нотний текст з октавним подвоєнням, перед цифрою 8 виписують слово *col*, що означає *з октавою*¹.

Якщо *col 8^{va}* стоїть над нотоносцем, то виникає октавне подвоєння у верхньому голосі, якщо під нотоносцем, то октавне подвоєння буде у нижньому голосі:

Записано:  Виконується: 

Записано:  Виконується: 

¹ У старих нотних виданнях зустрічається таке позначення октавних подвоєнь: *col 8^{va} alto* (у верхньому регістрі) та *col 8^{va} basso* (у нижньому регістрі).

Швидке повторення одного або кількох звуків називається *тремоло*¹. Воно позначається короткими косими в'язками, які вказують на кількість і тривалість нот, що повторюються:

Записується: 

Виконується: 

Записується: 


Виконується: 

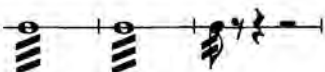
Я. Степовий. Каменярі
Поєзія І. Франка

Andante



col 8

У старих виданнях тремоло для ударних інструментів записувалося як трель . Але доцільно і для цих інструментів записувати тремоло загальноновживаним способом:

Барабан 

*Глісандо*², як особливий прийом гри на інструментах, що полягає у легкому та швидкому ковзанні пальцем по струнах чи кла-

¹ Від італ. tremolo – тремтятий.
² Від італ. glissando – ковзати.

вішах, завжди нотують скорочено. Для цього виписують нотами початок і кінець руху. Між виписаними нотами виставляється тонка риска, над або під якою пишеться слово *gliss.*:



У вокальних партіях глісандо записують хвилястою лінією та лігою:

Agitato, ma con moto В. Бібик. Триптих, ч. III

ff *gliss.*

С. *ff* Війна, війна, (A)

А. (A)

Т. Війна, війна, (A) *gliss. stacc.*

Б. (A) *p*

A M.M...

Швидко послідовне виконання звуків акорду у висхідному русі називається *арпеджіо*¹. Умовний знак — хвиляста лінія, що позначає арпеджіо, ставиться зліва від акорду перед знаками альтерації. Вона охоплює всі ноти акорду, не виходячи за його межі:

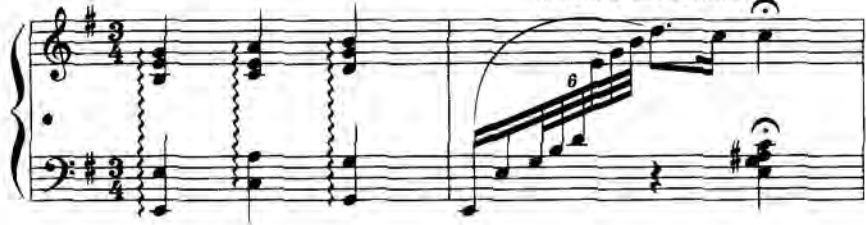


Арпеджіо, що виконується у повільному русі, розшифровують восьмими чи шістнадцятими. Ці ноти виписують дрібним шрифтом:



Якщо обидві руки послідовно виконують арпеджіо, то ставиться одна загальна хвиляста лінія. При одночасному виконанні хвиляста лінія ставиться окремо для кожної руки:

¹ Від італ. *arpeggio* — подібний до арфи.

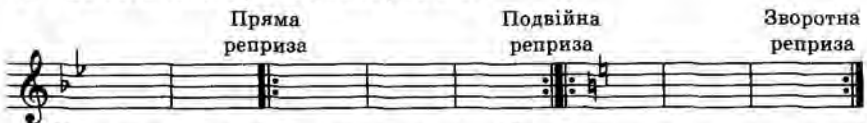


§ 47. ЗНАКИ СКОРОЧЕННЯ НОТНОГО ПИСЬМА

Знаки скорочення нотного запису використовують при повторенні уривків творів, які мають не менше восьми тактів.

Найбільш поширеним способом скорочення запису нотного тексту є *реприза*¹. Вона складається з двох тактових рисок і двох крапок над і під третьою лінією нотоносця. Репризи бувають прямі, зворотні та подвійні.

Пряма реприза \parallel : визначає місце початку повторення. Зворотна \parallel — звідки починається реприза. Подвійна реприза \parallel : вказує місце, від якого треба перейти до повторення попереднього уривка і почати повторення наступного:





У деяких старих виданнях подвійна реприза розмежована знаками, ключем, розміром, які стосуються тексту, що йде після неї. Наприклад:



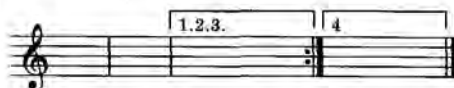
¹ Від фр. reprise — повторення.

Лінії всіх видів реприз у партитурах проводяться через таку ж кількість нотноносців, як і тактові риски.

Коли при зворотній репризі частина, що повторюється, має інше закінчення, виставляють *вольти*¹. Перша вольта  виставляється перед зворотною репризою, а друга  наприкінці твору. Інколи замість цифр у вольтах пишуть *для повторення, для закінчення*:



У вокальних творах куплетної форми під вольтами стоять цифри, що вказують на закінчення різних куплетів:



У випадках, коли закінчення в усіх куплетах різне, виставляють вольти з відповідними цифрами 1, 2, 3, і т. д. за кількістю куплетів.

У партитурах вольти виставляють над першим нотноносцем і там, де виставляються основні темпові позначення (над струнною групою, над партіями солістів і акомпанементу).

Інколи при позначенні місця, звідки треба почати повторення, замість прямої репризи вживається знак ‰ (сеньо)² або слова *Dal segno*, що означають *від знака*. Цим позначенням користуються, коли нотний текст повторюється до слова *Fine* (кінець) у творах, що мають тричастинну форму.

В кінці другої частини пишуть: *Dal segno al Fine* (тобто *від знака ‰ до кінця*) або скорочено *D. s. al F.*:



Якщо перша частина повторюється повністю, то пишуть *Da capo al Fine* (тобто *з початку до слова кінець*) або скорочено *D.c.al.F.* Словесні вказівки пишуть під нижнім нотним станом. Коли у тричастинному творі є *кода*³, то вживають знак ☉ , який називається ліхтар. Він вказує на перехід з репризи на коду. Перехід на коду може бути вказаний і словами. Наприклад, *Da capo al Fine poi Coda* (тобто *з початку до слова «кінець», потім кода*).

¹ Від італ. *volta* — зворот.

² Від італ. *segno* — знак, сигнал.

³ Від італ. *coda* — хвіст.

§ 48. СКОРОЧЕННЯ У РУКОПИСНОМУ НОТНОМУ ТЕКСТІ

У нотних рукописах та при переписуванні оркестрових партій використовують деякі способи скорочення запису нот.

Якщо кілька тактів підряд мають однаковий нотний текст, то у другому і подальших тактах проставляють лише нахилену риску з двома крапками обабіч третьої лінії нотоносця:

М. Лисенко. Б'ють пороги
Поєзія Т. Шевченка

Енергійно

Замість повторення тактів, яких більше трьох, ставлять цифру, що показує кількість однакових тактів:

Для скорочення запису повторення парних тактів, виставляють дві нахилені рисочки, які ніби перекреслюють тактову риску:

Схожі рисочки використовують і в межах такту при повторенні якоїсь групи нот:

Є. Станкович. Ольга, д. III

Повільно

Паузи, що тривають декілька тактів, позначають однією паузою чи відповідним знаком на цілий такт, над яким ставиться цифра, що вказує скільки тактів триває мовчання:

У музиці для баяна та акордеона зустрічається скорочений запис акордів. Після нотного запису першого акорду ті, що повторюються у межах одного такту, позначаються штителями без нот:



У рукописних оркестрових партіях зустрічається скорочений запис особливих ритмічних фігур:

Записано:



Виконувати:



У друкованих виданнях та при підготовці авторського рукопису до друку всі ці знаки скороченого запису вживати не варто.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Для чого використовують октавний пунктир?
2. Що таке тремоло?
3. Як записують глісандо в інструментальній та вокальній музиці?
4. Як перекладається слово арпеджіо?
5. Коли виставляють знак репризи?
6. Коли і де виставляють знак вольти? Скільки їх може бути?
7. Що означає запис *Da capo al Fine*?
8. Що означає запис *Dal segno al Fine*?

ЗАВДАННЯ

1. Виконати на фортепіано:

а)

Швидко

Котилася бочка. Українська



f Ко-ти-ла-ся боч-ка ка
та-все з а-гір-ка-ми...



За-жу-ри-лись ба-га-чі бід-ни-ми дів-ка-ми.

б)

Помірно

Як посію овес
Українська



mf



Fine

в) *Со вьюном я хожу. Російська*

Швидко

mf

Ой ти диво. Українська

г) **Повільно**

1. 2.

Оре плужок попід лужок. Українська

д) **Жваво**

1. 2.

2. Записати друге речення повторної будови, використавши знак репризи та вольти:

а)

б)

в)



3. Записати, використавши знак спрощення та скорочення нотного тексту:

а) *Ой ру-ду-ду, ру-ду-ду. Українська*



б) *Ай на горе мы пиво варили. Російська*



в) *Багатий жених. Чеська*



Розділ дванадцятий

ТЕМП. ДИНАМІКА

На рубежі XVI — XVII століть мензуральну ритміку змінила тактова ритміка. Змінилося і значення темпу, який став відображати нове ставлення до часу в музиці. Тривалості та їх співвідношення втрачають однозначність. Механічний, рівний «темп руки» поступився місцем «афекту душі» (Монтеверді). Виникла необхідність у словесному позначенні темпу. У XVIII столітті встановлюється співвідношення між словесними позначеннями темпу і реальною швидкістю звуків у конкретному музичному творі.

§ 49. ТЕМП. ПОСТІЙНІ ТЕМПИ

Темп — це швидкість розгортання звукової тканини музичного твору в процесі його виконання. Темп зумовлений змістом, характером та жанром музики.

Постійний темп твору або його частини позначається здебільшого італійськими термінами, які використовуються з XVII століття. Для уточнення темпу використовують *метрономічні*¹ позначення. Вони виставляються на початку твору біля італійського терміна, якщо він є, і вказують, якій кількості ударів метронома за хвилину відповідає зазначена тривалість:

С. Людкевич. Сонце заходить.
Поетія Т.Шевченка

Largo $\text{♩} = 46$

pp Чорні є по ле, і зай, і го ри,

Темпи у порядку збільшення швидкості діляться на повільні, помірні та швидкі.

¹ Метроном (від грец. *метров* — міра, *вонос* — закон) — прилад, маятник якого рівномірно відбиває необхідну кількість ударів за хвилину. Найбільш відомим є метроном Мельцеля (1816 р.).

Постійні темпи

	Італійський термін	Транскрипція	Значення	Метроном
Повільні темпи	Grave	граве	Широко, дуже повільно	44-52
	Largo	лярго	Помірно, протяжно	54-63
	Adagio	адажіо	Повільно	50-58
	Lento	ленто	Повільно, спокійно	48-56
	Larghetto	ляргетто	Важко, поважно, стримано	40-48
Помірні темпи	Andante	анданте	Помірно, повільно	58-72
	Andantino	андантіно	Швидше ніж повільно	72-88
	Moderato	модерато	Помірно швидко	80-96
	Allegretto	аллегретто	Пожвавлено	92-108
Швидкі темпи	Allegro	аллегро	Швидко	120-144
	Vivo, Vivace	віво, віваче	Жваво	168-192
	Presto	престо	Дуже швидко	184-200
	Prestissimo	престіссімо	Надзвичайно швидко	192-208

Спочатку ці терміни позначали характер музики. Так, *Allegro* означало весело, і лише потім стало означати швидко. Деякі терміни і нині вказують на характер виконання, а не на швидкість:

Жартівливо

Казав мені батько. Українська



Ка-зав ме-ні ба-ть-ко, що-б я о-же-ни-в-ся,
по-до-віт-ках не хо-див та й не во-ло-чив-ся, та й не во-ло-чив-ся.

Іноколи для визначення темпу користуються назвами п'ес, що мають традиційно сталу швидкість. Частіше використовуються словосполучення *в темпі менуету, в темпі вальсу, мазурки, полонезу* та інші:

В темпі маршу

Приїхали три козаки. Українська



f Приї-ха-ли три ко-за-ки та всі три од-на-кі,
пи-та-ються: «Ма-ру-сень-ка у ко-то-рій ха-ті?»

Спостерігаються і зворотні явища. Деякі темпи використовують як назви творів: Адажіо (*Adagio*), Анданте (*Andante*) та інші.

Це не випадково, адже темп створює характер, а характер значною мірою виявляється через темп:

Л.Бетховен. Andante



§ 50. АГОПІКА

Поряд з позначеннями постійних темпів широко використовуються терміни, що вказують на їх посилення або послаблення.

Додатки до постійних темпів

Італійський термін	Транскрипція	Значення
piu mosso	пью моссо	більш рухливо
molto	мольто	дуже
assai	ассаї	досить
possibile	поссібіле	як тільки можна
con moto	кон мото	рухливо
non troppo	нон троппо	не дуже
non tanto	нон таянто	не так
sempre	семпре	завжди, весь час
poco	поко	трохи
pochettino	покеттіно	трішечки
meno mosso	мено моссо	менш рухливо

При виконанні твору велике значення має точний та рівний темп. Але виразність і художня довершеність окремих фрагментів, фраз та пасажів вимагає часом відхилення від основного темпу.

Такі відхилення називаються *агогікою*¹. Поступова зміна темпу може бути як у бік прискорення, так і уповільнення.

Позначення зміни темпу

	Італійські терміни	Транскрипція	Значення
Для прискорення	accelerando	аччелерандо	прискорюючи
	animando	анімандо	пожвавлюючи
	stretto	стретто	стисло (прискорюючи)
	stringendo	стрінджендо	стискуючи
Для уповільнення	ritenuto	рітенуто	затримуючи
	ritardando	рітардандо	з запізненням
	rallentando	ралентандо	уповільнюючи
	allargando	альяргандо	розширюючи

Вільне виконання, при якому не дотримується основний темп, позначається *tempo rubato*, тобто вільний темп, або *ad libitum* — за бажанням виконавця. При поверненні до попереднього темпу записують *tempo primo*, або *Темпо I, a tempo*.

У партитурах темп виписується над верхнім нотоносцем, а також над струнно-смичковою групою, над верхнім рядком хороших партій, над партіями фортепіано та солістів.

Крім італійських позначень, у виданнях для широкого кола любителів музики, а також у педагогічній літературі темп нерідко записують рідною мовою:

Веснянка. Українська

Швидко, весело

mf Ой ми- ну- ла вже зи- ма, сні- гу, льо- ду

f вже не- ма. Ой не- ма, ой не- ма

Fine

¹ Від грец. *αγωγή* — відведення, віднесення.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке темп і як він позначається?
2. Який темп мають гопак, козачок, менует, вальс, полонез?
3. Який темп має марш?
4. Що таке агогіка?
5. Які терміни використовують при вільному темпі?
6. Які терміни використовують при поверненні до першого темпу?
7. Що таке метрономічні позначення?

ЗАВДАННЯ

1. Записати по пам'яті кілька італійських термінів повільних, помірних та швидких темпів. Знайти на метрономі й записати, який кількості ударів відповідає кожен з них.
2. Назвати позначення прискорення темпу.
3. Назвати позначення уповільнення темпу.

§ 51. ДИНАМІКА

Динаміка у музиці пов'язана з гучністю звука. Різноманітність художніх образів потребує різної гучності. Зміни гучності звуків називаються *динамічними відтінками*. Для їх позначення використовують літери, слова та графічні знаки.

М. Леонтович, Дударик

Moderato

Ді ду мій, ду да ри ку, ти ж, бу ло, се лом іде ш,

mf *росо а росо діт.*

(тенори й альти закр. ротом)

ти ж, бу ло, в ду ду граєш, те пер те бе не ма є,

mf *росо а росо діт.*

Літерне позначення утворилося від скорочення італійських слів.

Динаміка

	Італійські терміни	Транскрипція	Значення
Постійна звучність	piano	(p) — п'яно	тихо
	pianissimo	(pp) — п'яніссімо	дуже тихо
	mezzo piano	(mp) — меццо п'яно	не дуже тихо
	forte	(f) — форте	голосно
	fortissimo	(ff) — фортіссімо	дуже голосно
	mezzo forte	(mf) — меццо форте	не дуже голосно
Посилення звучності	crescendo	крецендо	посилюючи
	crescendo molto	крецендо мольто	посилюючи дуже
	poco a poco	поко а поко	мало-помалу
	piu forte	п'ю форте	голосніше
Послаблення звучності	meno forte	мено форте	менш голосно
	decrescendo	декрецендо	послаблюючи
	diminuendo	дімінуендо	затиhaючи
	smorzando	сморцандо	згасаючи
	morendo	морендо	завмираючи

При записі динамічних відтінків літери часто поєднують із словами, наприклад, *piu f*. Зміни звучності можуть бути раптові, що позначається *subito* (sub.) — раптово або *sforzando* (*sf*) — гостро. При раптовій зміні голосного, сильного звука на тихий пишуть *subito piano* — sub. *p*. При різкій зміні тихого звука на гучний пишуть *subito forte* — sub. *f*, або *sf*:

Allegro con brio

А. Штогаренко. Україно моя

The image shows a musical score for 'Allegro con brio' by A. Shchogarenko. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef starts with a dynamic marking of *sf* (sforzando) and then changes to *p* (piano). The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. The dynamic change is indicated by the notation *sf > p*.

Графічні знаки, що показують зміну динаміки, називають *вилками*. При посиленні звука виставляється пряма вилка з літерним позначенням динаміки, наприклад, $p <$ або $f <$. При послабленні звука виставляється зворотній знак $> p$ або $> mf$. При незначних коливаннях звучності не всі вилки супроводжуються літерним позначенням динаміки:

Максим-козак Залізняк. Обр. Я. Степового

В темпі маршу

Мак-сим-ко-зак За-ліз-няк, ко-зак з За-по-рож-жя.

Якщо посилення звука триває кілька тактів, застосовують словесні терміни. А в межах одного-двох тактів користуються графічними позначеннями динаміки. Вони більш наочно вказують на межі динамічних змін.

У вокальних творах з текстом динаміка виставляється над партією соліста чи хору. В інструментальних творах — під партіями.

§ 52. ДИНАМІЧНІ АКЦЕНТИ. АРТИКУЛЯЦІЯ

Зміна гучності звуків може бути поступовою або раптовою. Акценти¹, що утворюються раптовим посиленням гучності звука називаються *динамічними*. Для їх позначення існують графічні знаки, які ставлять над нотними головками та штилями.

Підкреслення звука через раптове посилення гучності позначається маленькою зворотною вилочкою, яка пишеться над нотою:

Гагілка. Українська

Помірно

Ян-чи-ку подо-лян-чи-ку, по-линь, по-линь по Ду-най-чи-ку.

¹ Від лат. *accentus* — наголос.

Рисочка над нотою інструментальної партії вказує на м'який акцент з точним дотриманням тривалості звука. Крім рисочок, вживають словесне позначення *tenuto*¹ (*тенуто*).

Г. Свиридов. Партита для ф-но фа мінор, № 3

Largo ♩ = 40

The image shows a musical score for a piano piece in F minor, marked 'Largo' with a tempo of ♩ = 40. The score is written for two staves (treble and bass clef). The upper staff contains a melodic line with a long note in the first measure, marked with a 'p' (piano) dynamic and a 'poco tenuto' marking. The lower staff contains a bass line with chords and moving lines. The tempo is indicated as 'Largo' with a quarter note equal to 40 beats.

Легкий уривчастий акцент, що записується крапками над або під нотою, називається *staccato*² (*стакато*):

В. Сокальський. Симфонія, ч. IV

Vivace

The image shows a musical score for a piano piece in 2/4 time, marked 'Vivace'. The score is written for two staves (treble and bass clef). The upper staff contains a melodic line with a 'p' (piano) dynamic marking. The lower staff contains a bass line with chords and moving lines. The tempo is indicated as 'Vivace'.

Різкий акцент позначається вертикальними *вилочками* над або під нотою:

The image shows a musical score for a piano piece in 2/4 time. The score is written for one staff (treble clef). The upper staff contains a melodic line with sharp accents (wedges) above and below notes. The tempo is indicated as 'Vivace'.

¹ Від італ. *tenuto* — витримано точно по тривалості та силі. У вокальній музиці має інше значення: невелике збільшення тривалості звука.

² Від італ. *staccato* — відокремлений.

Різкий, гострий, уривчастий акцент записується *клином*:



Динамічні акценти супроводжуються різними способами звуковидобування. Розчленованість або зв'язаність звуків при їх відтворенні називається *артикуляцією*¹.

Зв'язаний, поєднаний перехід одного звука в інший називається *legato*² (*легато*). В нотному запису він позначається лігою:



До артикуляції належить і *staccato*. Різні види артикуляції у інструментів струнно-смичкової групи називають *штрихами*³. Вони залежать від способу звуковидобування, а саме: смичком (*arco*), щипком (*pizzicato*) та дровком смичка (*collegno*).

Вибір динаміки та артикуляційних прийомів визначається змістом музичного твору і тісно пов'язаний з художнім задумом композитора і виконавця.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке динамічні відтінки, як вони позначаються?
2. Якими словами позначають раптові зміни гучності?
3. В яких випадках словесні позначення динаміки доцільно замінити на графічні?
4. Коли в нотному тексті виставляють вилки?
5. Що таке акцент? Які знаки використовують для запису м'яких акцентів?
6. Які знаки використовують для запису різких, сильних акцентів?
7. Що таке артикуляція і її значення у музиці?

¹ Від лат. *articulo* — промовляю розчленовано.

² Від італ. *legato* — злитий, зв'язаний.

³ Від нім. *strich* — лінія, риска.

ЗАВДАННЯ

1. Записати по пам'яті італійські слова, що позначають посилення звука.
2. Записати по пам'яті італійські слова, що позначають послаблення звука.
3. Зіграти на інструменті будь-яку фразу (гаму) з різними динамічними відтінками. Вслухатися у зміну характеру звука.
4. Зіграти на інструменті будь-яку фразу (гаму) з різними акцентами. Усвідомити різницю у характері та виразності звука.
5. Підібрати музичні приклади з різноманітними темпами, динамічними відтінками, агогікою та артикуляцією. Визначити вплив їх на художній образ твору.

Розділ тринадцятий МЕЛІЗМИ

Бажання прикрасити основну мелодію додатковими звуками існувало давно. У своїх витоках мелодичні прикраси пов'язані з мистецтвом імпровізації і тривалий час не записувалися. Виконавці мали змогу на свій розсуд та художній смак застосовувати різні мелодичні доповнення, що вносило у музику більше безпосередності, робило її яскраво індивідуальною та сучасною.

Вперше мелодичні прикраси з'явилися у вокальній музиці, надаючи їй блискучості та віртуозності. З часом було вироблено певні прийоми, сукупність яких назвали *орнаментикою*¹.

§ 53. ОРНАМЕНТИКА

Звуки, що прикрашають основний мелодичний рисунок, належать до орнаментики. Розвинена і складна орнаментика розширює масштаби твору, ускладнює інтонаційно-ритмічний зміст мелодії. Звуки орнаментики, як правило, більш короткі, ніж основні звуки мелодії, завдяки чому вони поживляють мелодичний рух, динамізують музичний розвиток.

Розквіт вокальної орнаментики у Європі припадає на середні віки. Так, у григоріанському хоралі в момент найвищого ступеня емоційного піднесення широко розспівувався один склад тексту, що мало символізувати схвильованість та радість. Цей прийом

¹ Від лат. *ornamentum* — прикраса.

називався юбіляцією¹ і широко використовувався у музиці з релігійною тематикою:

Й. С. Бах. Страсті за Матфеєм

S.
Kreu- ze selber tra

A.
Kreu- ze selber tra

T.
Kreu- ze selber tra

gen.

gen.

gen.

З розвитком скрипкового та клавірного мистецтв орнаментика стала застосовуватися в інструментальній музиці і досягла свого розвитку в XVII столітті.

Сучасна орнаментика поділяється на *вільну орнаментіку* та *мелізми*². Вільна орнаментика не має обмежень. Це широкі, розвинені мелодичні звороти, висхідні та низхідні гамоподібні *пасажі*³, *фіорітури*⁴, *колоратури*⁵ часто досить великої тривалості. У сучасній нотації вони найчастіше виписуються дрібними нотами.

¹ Від лат. *jubilatio* — триумфування.

² Від грец. *melos* — пісня, мелодія.

³ Від фр. *passage* — перехід.

⁴ Від італ. *fioritura* — цвітіння.

⁵ Від італ. *coloratura* — забарвлення.

Andante sostenuto

Ф. Шопен. Ноктюрн. Тв. 37, № 1

The image shows two systems of musical notation for Chopin's Nocturne Op. 37, No. 1. The first system features a treble clef with a melody marked 'p' (piano) and a bass clef with a simple accompaniment. The second system continues the melody with a triplet in the treble and a more active bass line. Both systems illustrate melismas, which are long, flowing notes that sustain the sound.

Мелізми — це невеличкі, стійкі за формою мелодичні звороти, що зображуються особливими знаками або виписуються дрібними нотами. Найбільше мелізмів зустрічається у музиці для *клавесина*¹, звук якого швидко згасав, а мелізми ніби подовжували його звучання:

Ф. Куперен. Жига

Vif (швидко)

The image shows two systems of musical notation for Couperin's Jig. The first system features a treble clef with a melody marked 'Vif' and a bass clef with a simple accompaniment. The second system continues the melody with a triplet in the treble and a more active bass line. Both systems illustrate melismas, which are long, flowing notes that sustain the sound.

Існує чотири основних види мелізмів: форшлаг, трель, мордент, групето. У сучасній нотації вони отримали постійну форму запису.

§ 54. ФОРШЛАГ

Мелодична прикраса з одного, двох або більше звуків, що виконується коротко перед основним звуком мелодії або акордом, називається *форшлагом*². Існують короткі та довгі форшлагги. Корот-

¹ Клавесин — струнний щипковий клавішний інструмент, поширений у Франції в XVIIст. Його аналог в Англії називався верджиналь.

² Від нім. *vorschlag* — передудар.

кий форшлаг записується перекресленою восьмою нотою з хвостиком і виконується за рахунок основної (а) чи попередньої (б) ноти:

Запис: Виконання:



При виконанні форшлагів тим чи іншим способом вирішальне значення має характер твору, його жанр, стиль, а також художній смак виконавця. У танцювальних та маршових творах, щоб підкреслити метричну долю, форшлаг часто виконується за рахунок попередньої ноти, що надає музиці грайливого та святкового характеру:

Швиденько

Дощик. Українська



Інтервал форшлагу відносно основної ноти може бути довільним. Форшлаг на широкий інтервал дозволяє охопити різні регістри, створює відчуття простору та розмаху:

Andante cantabile

М. Лисенко. Пісня без слів. Тв. 10, № 2



Крім одноголосних, зустрічаються двоголосні форшлагі. Вони записуються з двома штилями (♯) або з одним штилем (♯):

Allegro assai

Л. Ревуцький. Сонечко



У повільних та помірних темпах форшлаг краще виконувати за рахунок основної ноти без акценту. Утворюється так званий *ломбардський ритм* (♩♩ ; ♩♩). Він дещо відтягує метричний акцент, створює *rubato*, що надає мелодії більшої пластичності та виразності у передачі ліричного настрою:

Л. Лепкий. Видиш, брате мій
Поезія В. Лепкого

Помірно

Видиш, брате мій, товаришу мій, відлітають
сірим шнуром журавлі у вирій. Кличуть кру, кру, кру...
в чужині умру, заки море перелечу, крильонька зі-
тру, крильонька зітру. Кру, кру, кру...

Форшлаг з двох або більше нот виписується групою шістнадцятих або тридцять других нот. Вони також мають два варіанти виконання:

Запис:	Виконання:	Запис:	Виконання:
	а) б)	а) б)	а) б)

В. Моцарт. Соната для ф-но, ч. II

Andante

У музичних творах віденських класиків такі форшлаг виконуються переважно за рахунок тривалості основної ноти:

Композитори XIX — XX століть використовували форшлаг як виражальний елемент для досягнення плавності та граціозності мелодичного руху. Стало традиційним виконувати їх за рахунок попередньої ноти:

Andante mosso

У запису музики XVII – XVIII століть досить розповсюдженим був неперекреслений *довгий форшлаг*. Він позначався маленькою нотою біля основної ноти і зменшував її тривалість на свою величину:

Запис:

Виконання:

Запис:

Виконання:



Довгий форшлаг у ранніх творах віденських класиків зустрічався часто. Пізніше він вийшов із вжитку:

Allegro non troppo

Л. Бетховен. Покаяння пісня



У сучасній музиці довгий форшлаг також зустрічається, хоч і не так часто як короткий:

Л. Дичко. Калина червона, Плач

Andante cantabile**Lento**

ди тино мене. А...

§ 55. ТРЕЛЬ

Багаторазове швидке чергування двох суміжних діатонічних або хроматичних звуків отримало назву *трель*¹. Для окремих нот трель позначається ♯ і записується над нотою. При поєднанні двох нот до трелі додається хвиляста лінія. Трель надає мелодії яскравості, піднесеності та святковості. Вона може підкреслювати кульмінацію та завершувати твір:

¹ Від італ. trillo – тремтячий.

Moderato

Виконуватися трель може з основного звука, а також з верхнього або нижнього сусіднього звука. Це залежить від характеру музики, місця трелі у структурі мелодії, від стилю та епохи, в яку створено музику. Інколи виконання трелі уточнюється у запису. Так, коли перед основною нотою є короткий форшлаг, то трель починається з ноти форшлагу:

**Tempo rubato**

I. Карабиць. Концерт для хору з орк., ч. I



Якщо музична побудова починається з трелі, слід виконати її з головної ноти:

**Помірно швидко**

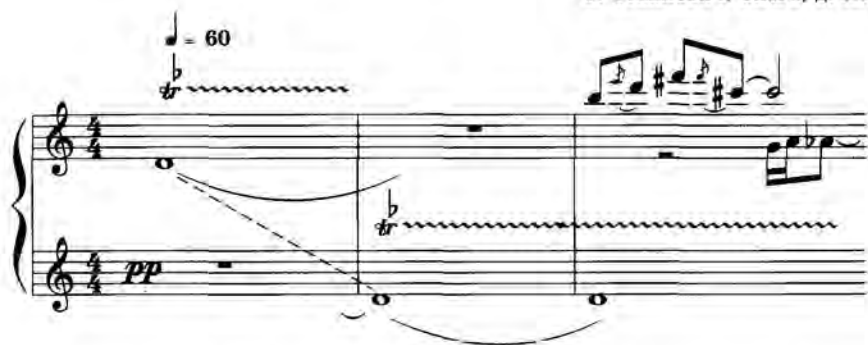
Ой есть в лісі калина. Обр. I. Щербакова

Ой, есть в лісі калина,

Сусідні звуки, які беруть участь у трелі (верхній та нижній), називаються *допоміжними*. Для позначення підвищеного або пониженого допоміжного звука над знаком трелі виставляється відповідний знак альтерації:



Є. Станкович, Ольга, д. III



Трель може закінчуватися по-різному. Для уточнення випи-сують ноти виходу з трелі, які називаються *нахшлагом*¹. Мелодія, що має трель з нахшлагом, звучить більш довершено:

М. Лисенко. Запорізький марш



§ 56. МОРДЕНТ

Музична прикраса, в якій між повтореним основним звуком береться верхній або нижній допоміжний звук, називається *мордентом*². Існують прості та подвійні морденти, які нагадують ко-

¹ Від нім. nachschlag — після ноти.

² Від італ. mordente — кусучий, гострий.

Allegro non troppo



Мордент разом з іншими музичними прикрасами використовують і як засіб звукопису, особливо для імітації пташиного співу:

Соловечку, шпачків дядьку. Українська

Allegretto



§ 57. ГРУПЕТО

Група з чотирьох або п'яти коротких звуків, у якій головний звук мелодії чергується з верхнім та нижнім допоміжними звуками, називається *групето*¹. Мотив групето може бути прямим (знак ∞) та зворотним (знак ∞ або ∞). Знак групето може записуватися над та між нотами.

Пряме групето, записане над нотою, часто виконується з верхнього допоміжного звука, а зворотне — з нижнього допоміжного звука. Виставлений знак альтерації над групето стосується верхнього допоміжного звука, а під групето — нижнього допоміжного звука. Групето завжди виконується на долі основного звука та за рахунок його тривалості:



Запис:

Виконання:

у швидкому темпі у повільному темпі

¹ Від італ. *gruppetto* — маленька група.

Записане між нотами групето виконується за рахунок першої тривалості. В залежності від темпу, воно може виконуватися різними ритмічними групами:

Запис:

Виконання:
у швидкому темпі у помірному темпі у повільному темпі

Поеднуючи ноти широкого мелодичного інтервалу, групето заповнює його звуковий простір, наче розгойдує перший звук інтервалу перед стрибком:

Р. Вагнер. Тангейзер

Allegro

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке орнаментика? Яке її походження?
2. Яка епоха дала розквіт вокальної орнаментики?
3. Що таке мелізми?
4. В яку епоху розквітла інструментальна мелізматика?
5. Які бувають форшлаги? Як вони записуються? Як виконуються?
6. Що таке трель? Як вона записується та виконується?
7. У чому головна виразність мордента?
8. Як виконується групето у різних темпах?

ЗАВДАННЯ

Розшифрувавши мелізми, виконати подані уривки музичних творів:

В.А. Моцарт. Соната для скрипки

С. Рахманінов. Концерт для ф-но № 4

1. **Largo**

2. **Largo**

3. **Andantino**

Л. Ревуцький. Пісня. Тв. 17 № 1



4. **Allegretto**

М. Лисенко. Гавот. Тв. 29



5. **Швидко**

М. Глинка. Іван Сусанін



6. **Tempo di polacca**

М. Лисенко. 1^а концертний полонез. Тв. 5



7. **Вечориці**

П. Ніщинський. Вечориці



8.

Ф. Шопен. Експромт. Тв. 29

Allegro assai

9.

М. Лисенко. Меланхолійний вальс. Тв. 17, № 1

Mesto con anima

10.

М. Лисенко. 2-а рапсодія, Шумка

Allegro non troppo

§ 58. НОВЕ У НОТАЦІЇ

Не зважаючи на достатній рівень досконалості традиційної нотації, нею не завжди можна записати деякі прийоми та виражальні засоби музики ХХ століття. Нові течії у музичній творчості спонукали до реформування музичної лексики та музичної форми. Йшли пошуки і нових способів нотації. Було запропоновано різноманітні знаки запису музики та звуків. Одні надто деталізували запис, інші відмовлялися навіть від нотного стану, від графічних знаків, які протягом кількох століть виконували функцію міжнародного письма, зрозумілого кожному музикантові. Замість них з'вилися нові знаки, символи, натяки, що дають виконавцеві лише загальне уявлення про наміри автора, припускаючи довільну їх розшифровку. Більшість таких знаків вимагають спеціальної авторської інструкції, яка має бути у кожному виданні твору:

A musical score for a Bagatelle for piano. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). It includes various performance markings: *molto pp*, *m.f.*, *p*, *m.a.*, and *pp*. There are also dynamic markings like *15''* and *120''* and some specific articulation symbols.

Деякі знаки закріпилися у музичній практиці, увійшли до нотного письма, доповнивши його. Наприклад:

— уповільнюючи (*ritardando*):

Musical notation showing a ritardando effect. A wedge-shaped symbol is placed over the notes, indicating a gradual deceleration of the tempo.

— виконувати дані звуки *legato* дуже швидко:

Musical notation showing legato performance. A wavy line is drawn over the notes, indicating that they should be played very quickly and smoothly.

— глісандо відкритою долонею по білих та чорних клавішах:

Musical notation with arrows indicating glissando. A white arrow points upwards and to the right, and a black arrow points downwards and to the right, representing glissando on white and black keys respectively.

— повторення звукових груп:

Musical notation showing a repeated sound group. A group of notes is followed by a dashed line, indicating that the group is to be repeated.

— прискорюючи (*accelerando*):

Musical notation showing an accelerando effect. A wedge-shaped symbol is placed over the notes, indicating a gradual acceleration of the tempo.

— позначення меж тривалості звучання:

Musical notation showing duration markings. Horizontal lines are drawn above and below the notes, indicating the duration of the sound.

— повторення звука:

Musical notation showing repeated notes. A note is followed by a horizontal line, indicating that the note is to be repeated.

— повторення того ж ритмічного рисунка до вказаного місця:

Musical notation showing a repeated rhythmic pattern. A box is drawn around a group of notes, with an arrow pointing to the right, indicating that the rhythmic pattern is to be repeated.

— найвищий та найнижчий звуки:

Musical notation with arrows indicating highest and lowest sounds. Upward-pointing arrows are placed above notes, and downward-pointing arrows are placed below notes, indicating the highest and lowest sounds.

— довільний звук у вказаному регістрі:



— довільна імпровізація на вказаних нотах:



— довільна імпровізація:



— трель в межах даних звуків:



— глісандо від будь-якого до найвищого звука,



— глісандо від будь-якого до найнижчого звука,



— пониження звука на $3/4$ тону,



↓ або ♭ (краще) — пониження звука на $1/4$ тону,



↑ — підвищення звука на $1/4$ тону,



♯ — підвищення звука на $3/4$ тону,



— кластер на чорних клавiшах,



— кластер на білих клавiшах,



— рівномірне повторення звуків,



— нерівномірне повторення звуків,



— прискорене повторення звуків,



— швидке тремоло,



— трель у межах півтону,



— трель у межах тону.

МУЗИЧНА МОРФОЛОГІЯ

Розділ чотирнадцятий

РИТМ

В епоху літерної та невменної нотації тривалість звуків не записувалася. Вона збігалася із складами віршованого та прозового тексту. Саме на цих засадах виникла перша класична теорія музичного ритму *Аристоксена* (близько 300 року до н.е.). Автор переніс вчення про віршовані стопи¹ на ритмічну організацію музики. Він розглядав три види стоп: дводольні (ямб, хорей), тридольні (дактиль, анапест, амфібрахій) та чотиридольні (пеони). Всі вони відрізнялися кількістю слабких долей та наявністю чи відсутністю напочатку стопи слабкої долі.

Музичний ритм набагато складніший, ніж ритм вірша чи прози. Нові тенденції в музиці, що виявилися в XIII — XIV століттях, вивели музичний ритм за межі літературних стоп. Ритмічна організація музики почала активно розвиватися за своїми законами. З'явилася можливість не тільки ритмічно, вільно і різноманітно імпровізувати, але і записувати імпровізації. Мензуральна нотація середньовічної Європи відкрила шлях до ритмічної свободи у наступних століттях.

§ 59. РИТМІЧНИЙ РИСУНОК

*Ритм*² — одне з першоджерел музики. Це організація у часі звуків та пауз на основі взаємодії їх тривалостей у певних темпових рамках.

Звуки різної тривалості називаються *ритмічними одиницями*. До основних ритмічних одиниць належать цілі, половинні, четвертні, восьмі, шістнадцяті та інші тривалості. Вони можуть подовжуватися крапками, лігами, ферматами. Крім основних, вживають особливі види ритмічних одиниць (розд. 9).

В одноголосній музиці послідовність звуків та пауз різної чи однакової тривалості створює *ритмічний рисунок* або ритмічну лінію. У багатоголосі ритмічні лінії окремих голосів взаємодіють по вертикалі і можуть збігатись або не збігатись за рисунком, утворюючи ритмічну партитуру.

Значення ритмічного рисунка для виразності музичних образів дуже велике. Особливо це стосується ритмів, характерних для різних жанрів. Ритмічні групи виступають в них носіями образів, що властиві

¹ Стопа — одиниця віршованого тексту з двох і більше складів, які повторюються.

² Від грец. *ρυθμος* — течія, розмірність.

певним жанрам та стилям. Вони зберігають свої риси у різних контекстах і сприймаються як жанрово-стилістичні різновиди:

1. **Allegretto**

М. Мусоргський. Сорочинський ярмарок. Гопак



2. **Allegretto**

Косарі. Українська



Вийш-ли в по-ле ко-са-рі ко-сить ран-ком на зо-рі...



Гей, ну те, ко-са-рі, бо не ра-но по-ча-ли.

3. **Allegretto**

Коломийка. Українська



Ой за-сві-ти, мі-ся-чень-ку, по по-лю, по по-лю,



най ви-по-лю пше-ни-чень-ку із того ку-ко-лю.

Подані музичні приклади, незважаючи на їх індивідуальність, несуть у собі жанрові риси українського гопака саме завдяки ритмічному рисунку: ♪ ♪ ♪ ♪ або ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ і т. д.

Звичайно, для створення цілісного художнього образу самого ритмічного рисунку недостатньо. Та його значення дуже велике. Досить спробувати змінити у мелодії ритмічну лінію, як вона стане невпізнанною. Коли ж змінити тільки звуковисотну лінію, то вона збереже свій характер, жанрові риси, хоча і буде іншою мелодією.

Не випадково існують національні музичні культури, в яких ритм є основним і навіть єдиним засобом виразності. Та у більшості розвинених музичних культурах ритм є складовою частиною системи елементів музичної мови. Наприклад, музична культура Індії має розвинену звуковисотну систему та оригінальну ритмічну організацію. Відома система індійських народних ритмів «120 desi-tala» має незвичні для нас поєднання тривалостей: $\frac{5}{16}$; $\frac{11}{8}$; $\frac{7}{16}$; $\frac{8}{15}$; та інші. Неперіодичність груп та нерегулярність акцентів вирізняє турецькі ритмічні формули *усуль* і *усулі*: $\frac{16}{2}$; $\frac{28}{4}$; $\frac{32}{4}$

та інш. Музична ритміка народів Африки, Азії та Латинської Америки також стала надбанням світової музичної культури.

Багату і різноманітну ритміку має музика слов'янських народів:

а) Д. Христов. День минає

Moderato

б)

§ 60. РИТМІЧНІ АКЦЕНТИ

У ритмічній лінії звук, що триває довше сусідніх звуків, сприймається як акцентований. Такі звуки утворюють *ритмічні акценти*, які внутрішньо організують звуковий потік.

На прикладі мелодії романсу К. Стеценка «У долині село лежить», яка навмисне записана без розміру та тактових рисок, можна відчутися значення ритмічних акцентів. Вони виділяють п'ятий ступінь *соль* мінору то як квінту тонічного тризвуку, то як тоніку *ре* мінору:

Виразальність ритмічних акцентів посилюється, коли вони збігаються з *динамічними акцентами* (раптове посилення звука) або *звуквисотними акцентами* (один з найвищих звуків):

Рече та стогне Дніпр широкий. Українська
Поезія Т.Шевченка

Повільно

mf Ре- ве та стог- не Дніпр широ- кий, сер-ди-тий
ві- тер за- ви- ва, до- до- лу вер- би гне ви-
со- кі, го- ра- ми *f* хви- лю пі- дій- ма. *mf*

Ритмічний та звуковисотний акценти можуть збігатися із слабкою долею такту. У такому разі посилення ними слабкої долі створює враження затакту:

І шумить, і гуде. Українська



Поява акорду після одноголосся на слабкій долі такту утворює гармонічний акцент. Так, у п'єсі П. Чайковського «Січень» (Пори року, №1) акорди, що припадають на другі долі тактів, акцентують їх, роблять ритмічний рисунок п'єси гнучким, пластичним, підкреслюють ліризм музики:

П. Чайковський. Пори року, № 1



Зміна тембру, регістру може сприйматися як тембровий акцент. Збігаючись з ритмічним акцентом, тембровий акцент посилює його:

В. Лятошинський. Симфонія № 3, ч. I



Коли змінюється форма викладу музики, то виникає фактурний акцент. Так, у третій частині Сонати № 14 Л. Бетховена ритмічний акцент припадає на останню долю другого такту і збігається з динамічним (*sf*) та фактурним (арпеджіо змінилося акордом) акцентами. Поєднання акцентів утворює блискучу, динамічну вершину стрімкого звукового потоку:

Л. Бетховен. Соната для ф-но № 14, ч. III



У вокальній музиці найсильнішим акцентом є наголос у слові. Поєднуючись із ритмічним та звуковисотним акцентами на будь-якій долі такту, він стає смисловим акцентом:

К. Стеценко. Знов весна
Поетія Л. Українки

Moderato

S.
A.
T.

f Знов вес-на і знов на-ді-ї

Знов вес-на і знов на-ді-ї

Знов вес-на і знов на-ді-ї

§ 61. ПОЛІРИТМІЯ

У багатоголосній музиці, де взаємодіють кілька ритмічних ліній, використовуються як основні, так і особливі види поділу тривалостей. Таке поєднання називається *поліритмією*:

В. Губаренко. Загибель ескадри, Пісня моря

Sostenuto

f

Поліритмія з великим контрастом ритмічних одиниць може робити враження *політемповості*, тобто сполучення різних темпів:

Є. Станкович. На Верховині

Andante con moto

pp

Взаємодія ритму з іншими елементами музичної мови надзвичайно різноманітна. Так, ускладнення гармонії вимагає нейтрального ритмічного рисунка. Ритмічні одиниці повинні бути такими, щоб було достатньо часу для сприйняття фонізму акордів:

М. Скорик. Концерт для скрипки з оркестром, ч. II

Moderato



The image shows a musical score for piano accompaniment in 3/4 time, marked 'Moderato'. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features complex, dense chords with many accidentals (sharps and naturals). The rhythm is steady, with notes often beamed together in groups of four or six, creating a rich harmonic texture.

І навпаки, в унісонах, при дублюванні голосів, підкреслених динамікою, інтенсивністю та вагомістю ритмічного руху зростає:

Marciale Б. Лятошинський. Щорс, Пісня Богунського полку



The image shows a musical score for piano accompaniment in 2/4 time, marked 'Marciale'. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is characterized by a strong, rhythmic pattern with many accents. The bass line has a driving, repetitive rhythm, while the treble line features chords and melodic fragments. Dynamics include 'f' (forte) and 'marcato'.

Головне значення ритму полягає в організації звуків та у створенні музичної форми. Адже ритм може поєднувати звуки безперервним рухом коротких тривалостей або роз'єднувати їх зупинками на довгих тривалостях і паузах. Повторення ритмічних груп поділяє мелодичну лінію на інтонації, фрази, мотиви, речення і т. д. У той же час ритм об'єднує всі музичні елементи в єдину художню цілісність.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке ритм?
2. Що таке ритмічний рисунок?
3. Що таке поліритмія?
4. Коли виникає ритмічний акцент?
5. Коли виникає звуковисотний, гармонічний та фактурний акценти?

6. Як впливають тривалості на ритмічне розчленування мелодії?

7. Чого досягає композитор багаторазовим повторенням однієї ритмічної групи? Відповідь ілюструйте музичними прикладами.

ЗАВДАННЯ

1. Виписати ритмічні рисунки вказаних танців у межах чотирьох — восьми тактів: козачок, гопак, полонез, мазурка, менует, вальс, камаринська, бульба. Порівняти їх і запам'ятати характерні ритмічні групи.

2. Добрати музичні приклади, де вагомість ритмічного рисунку буде значною для створення художнього образу. Пояснити, завдяки чому це відбувається.

3. Проаналізувати акценти у мелодіях творів, які виконуєте на інструменті чи співаєте. Визначити значення їх для характеру та виразності мелодії.

4. Визначити, для якого жанру (польки, вальсу, мазурки, маршу) характерні подані ритмічні рисунки:

а)



За поданими ритмічними рисунками створити мелодії.

Розділ п'ятнадцятий

МЕТР

Довільні ритмічні акценти більш притаманні одноголосній музиці. З розвитком багатоголосся виникає необхідність організувати в часі всі звуки вертикалі.

Такою організацією став *метр*, як постійне чергування рівновеликих акцентованих (сильних) та неакцентованих (слабких) відрізків часу (долей).

§ 62. ПРОСТІ ТА СКЛАДНІ ТАКТИ

Метр у європейській музиці отримав два різновиди: дводольний та тридольний. Решта — похідні від них.

Дводольний метр — це чергування однієї сильної та однієї слабкої долей. Він простий, чіткий, активний. Базується на багатьох життєвих та природних явищах, пов'язаних з рівномірним рухом. Перш за все це хода. Не випадково, що всі різновиди маршів мають в основі дводольний метр:

Маршово

Їхав козак на війноньку. Українська

Ї хав ко-зак на вій-нонь-ку, ска-зав: «Про-
щай, дів-чи-нонь-ко, про-щай, дів-чи-но,
чор-но-бри-вонь-ко, ї-ду в чу-жу, сторо-нонь-ку.»

Більшість танцювальних мелодій та жартівливих пісень також дводольні:

Швиденько

Коломийка

p
Ой не-ма-є кра-ю, кра-ю над ту Верхо-ви-ну!
Ко-би ме-ні тут по-бу-ти хоч од-ну го-ди-ну!

Тридольний метр — це чергування однієї сильної та двох слабких долей. Він не має аналогів у природі та життєвих діях. Збільшена кількість слабких долей робить його менш чітким, більш плавним та плинним, що характерно для вальсу, романсу та ліричних пісень:

Помірно

Ой на горі сніг біленький. Українська

Ой на го-рі сніг бі-лень-кий, де-сь по-
ї-хав мій ми-лень-кий, де-сь по-ї-хав
та й не ма-є, сер-це з жа-лю зав-ми-ра-є.

Одиницею виміру музичного метру є такт. Проміжок між двома сусідніми сильними долями, що відокремлюється на нотоносці вертикальною рисою називається *тактом*. Величина такту відображає величину метра.

Такти, що мають одну сильну долю, називаються *простими*. Це дводольні та тридольні такти. Такти, що складаються з двох і більше однорідних простих тактів, називаються *складними однорідними* тактами або *складними*. Вони мають стільки сильних долей, скільки простих тактів входить до їх складу. Але головною сильною долею є перша, яка об'єднує всі інші у цілісну тактову структуру. Наприклад, чотиридольний такт — це два дводольних, шестидольний — це два тридольних тощо:

Поволі

Тяжко, важко в світі жити. Українська

Один Всі
Тяж-ко, важ-ко в сві-ті жи-ти си-ро-ті без ро-ду:
не-ма ку-ди при-хи-ли-тись, - хоч з го-ри та в во-ду!

Такти, що складаються з двох і більше неоднорідних простих тактів, називаються *складними мішаними* тактами або *мішаними*. Наприклад, у п'ятидольному такті поєднуються дводольний та тридольний такти у будь-якій послідовності: 2+3 або 3+2. У мішаних тактах перший акцент також є головним:

Не поспішаючи

М. Леонтович. Ой п'є вдова

mf
Ой п'є вдо-ва, гу-ля-є, вона за смерть не дбає;
вона за смерть не дбає, з су-сі-да-ми гу-ля-є.

Збільшення часу між головними акцентами у складних тактах дозволяє створювати музику широкого дихання.

§ 63. ЗАТАКТ. ЗМІННІ МЕТРИ

Досить часто музика починається з слабкої долі такту. Такі звуки записуються до першої тактової риски і утворюють неповний такт або *затакт*¹. Він може мати один або кілька звуків, бути коротким чи довгим. Наявність значного затакту пом'якшує початок музичного руху, віддаляє сильну долю:

Largo
М. Устиянович. Верховино, світку ти наш
Вер-хо-ви-но, світ-ку ти наш! Гей, як у те-бе так мило!
Як і-гри вод, пли-не ту час, сво-бід-но, ве-се-ло!

Короткий затакт, навпаки, активізує рух і посилює метричний акцент:

Помірно
С. Гулак-Артемівський. Стоїть явір над водою
Сто-їть я-вір над во-до-ю, в во-ду по-хи-лив-ся; на го-донь-ко за-ка-при-на го-донь-ка:
ко-зак за-жу-рив-ся.

Якщо музичний твір починається затактом, то його останній такт неповний. Разом із затактом він становитиме цілий такт.

¹ Від нім. *auftakt* — перед тактом, затакт.

Рівномірно періодичні акценти утворюють строгу метрику. Неперіодичні акценти характерні для вільної метрики. Так, для історичних пісень та дум, ліричних балад та голосінь строга метрика мало характерна. При їх записі користуються тактовими рисками не тільки для того, щоб позначити метричні акценти, але і щоб показати поділ мелодії на смислові відрізки. У таких тактах метричні акценти з'являються через різні проміжки часу. Виникає *змінний метр*:

Плине качур по Дунаю. Українська

Повільно

Пли- не ка- чур по Дуна-ю, плине качур по Ду- на- ю,

Трохи спокійніше **Повільно**

дай ми, бо- же, що ду- ма-ю, дай ми, бо- же, що ду- ма-ю.

Змінний метр має два різновиди — рівномірно-змінний та нерівномірно-змінний. Коли два різних метри змінюються строго періодично через такт, виникає *рівномірно-змінний метр*. Такий метр нагадує складний мішаний, але має більше акцентів. У складних мішаних метрах, на відміну від рівномірно-змінних, всі прості метри об'єднані першим акцентом, що допомагає запобігти членуванню музики:

Журба за журбою. Українська

Повільно

Жур- ба за жур- бо- ю, ту- га за ту- го- ю,
да- ла ме- не ма- ти за- між мо- ло- до- ю.

Коли зміна метрів не має строгої періодичності, виникає *нерівномірно-змінний метр*.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке метр? Його основні види?
2. Що таке прості та складні такти?
3. Які є різновиди складних тактів?

4. Що таке затакт?

5. Які є різновиди змінних метрів?

ЗАВДАННЯ

1. Визначити, в яких з поданих мелодій є затакт, виставити тактові риси:

1.



2.



3.



4.



2. У поданих мелодіях шляхом збільшення тривалостей замінити дводольні такти на тридольні. Визначити зміну характеру та жанру:

1.



2. *mf*



3.



3. У поданих мелодіях шляхом зменшення тривалостей замінити тридольні такти на дводольні. Визначити зміну характеру та жанру:



§ 64. ДИРИГЕНТСЬКІ СХЕМИ

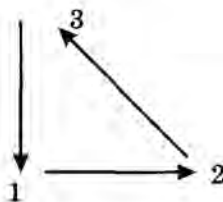
Для зовнішнього показу метра та темпу користуються диригентськими схемами. Це графічне зображення метра, в якому кількість рухів руки збігається з кількістю долей у такті. Рух руки в одному напрямку відповідає одній долі. Перша доля як головний акцент завжди показується рухом руки вниз.

Основні диригентські схеми

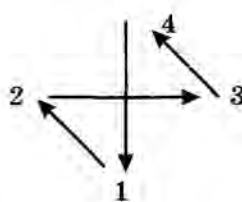
Дводольна:



Тридольна:



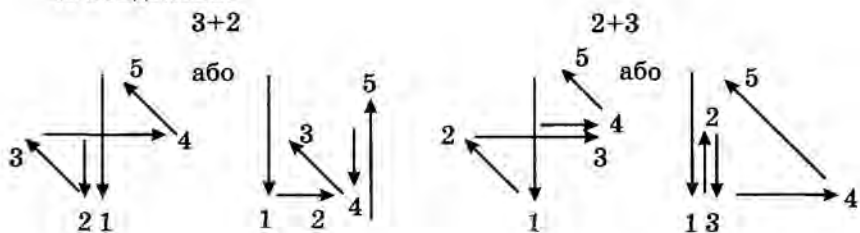
Чотиридольна:



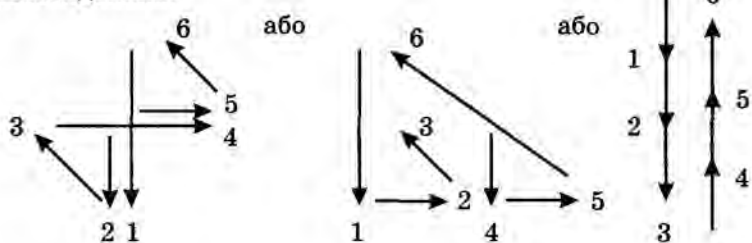
З елементів цих схем складаються схеми більш складних метрів. Вони мають декілька варіантів. Це залежить від темпу, а також будови складного такту. У швидкому темпі простий метр може показуватись одним рухом руки, а у повільному відзначатися кожна метрична доля. Інколи у складних та мішаних метрах диригується кожний простий метр, але з меншою амплітудою руху руки.

Наведемо диригентські схеми деяких складних та мішаних метрів.

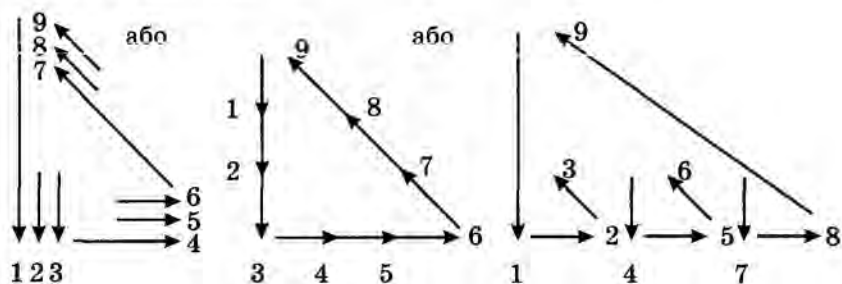
П'ятидольна:



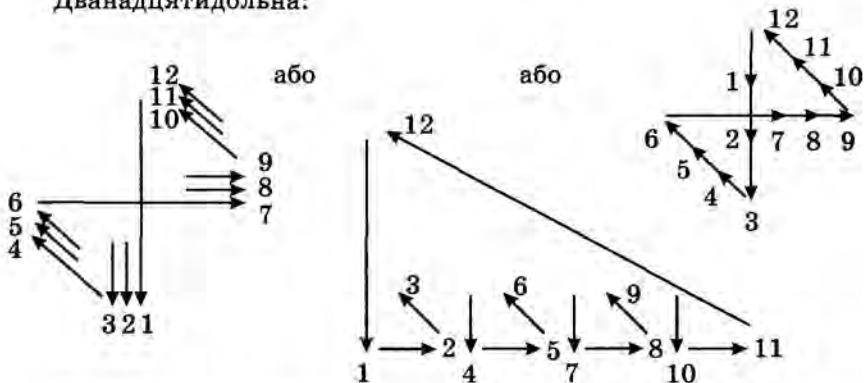
Шестидольна:



Дев'ятидольна:



Дванадцятидольна:



Затакти часто починаються рухом руки вгору. Для словесно-го метричного рахунку вживаються числа раз, два, три і т.д.

§ 65. СИНКОПА

Головною ознакою метричної організації стали регулярні акценти, які позначаються тактовою рисою. Але тактова риска позначає не сам акцент, а місце метричного акценту. У співставленні з ним визначається характер реального акценту.

Коли метричний акцент збігається з ритмічним, то посилюється чіткість ритму та регулярність акцентів. Саме ця риса стала однією з характерних ознак стилю віденських класиків:

Л. Ветховен. Соната для ф-но № 9, ч. I

Allegro

Але взаємодія метра та ритму може бути іншою. Так, коли ритмічні акценти не збігаються з метричними, утворюється *синкопа*¹. Виразальність синкопи полягає у протиріччі між реальним ритмічним акцентом на слабкій долі і очікуваним акцентом на першій метричній долі. Виникає послаблення сильної та посилення слабкої долі. Синкопи бувають міжтактовими і внутрішньотактовими. Коли останній звук попереднього такту з'єднується лігою з першим звуком наступного такту, виникає *міжтактова синкопа*:

М. Лисенко. 2-а рапсодія

Moderato assai

¹ Синкопа (від грец. συνκοπή — випадання) — ритмічний акцент між долями, півдолями, чвертьдолями метру.

Треба зазначити, що синкопа виникає лише тоді, коли слабка доля одного такту з'єднується лігою з сильною долею іншого такту. Якщо лігою поєднуються сильні долі суміжних тактів, синкопа не утворюється:

В. Косенко. Тріо

Швидко



Синкопа виникає і тоді, коли на місці метричного акценту стоїть пауза:

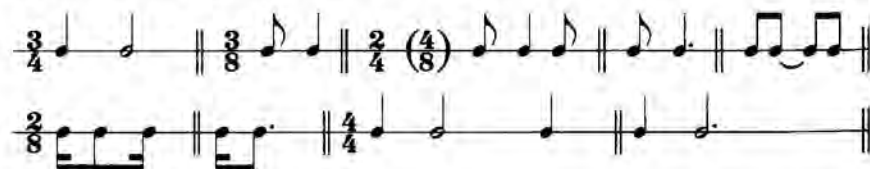
П. Чайковський. Симфонія № 5, ч. 1

Allegro con anima



Внутрішньотактова синкопа виникає при незбіганні метричних долей та ритмічних акцентів у межах одного такту. Вона може бути міждольовою та внутрішньодольовою.

Міждольова синкопа утворюється ритмічним акцентом, який припадає на слабку долю або на півдолю. Нота такого ритмічного акценту має більшу тривалість, ніж попередня нота метричного акценту:



А Гіла-Гілочка. Українська

Рухливо



Міждольова синкопа ♪♪ є найпоширенішою. Вона зустрічається не тільки у танцювальних мелодіях та жартівливих піснях, але і в маршах, додаючи їм хвацького характеру:

Маршем Як ішов я з Дебrecина. Українська

Як і-шов я з Деб-ре-чи-на до-до-му,
Зай-шла ме-ні чор-на ку-ра до-ро-гу.
«І-ди, і-ди, чор-на ку-ра, до-до-му,
не за-ва-жай, не за-ва-жай по до-ро-зі-ні-ко-му!»

Внутрішньодольова синкопа утворюється в межах однієї долі й найчастіше зустрічається у помірних та повільних темпах:



У колисковій пісні «Ой спи, дитя» вона наче передає зітхання, посилюючи сумний характер мелодії:

Спокійно Ой спи, дитя. Українська

Ой спи, ди-тя, до ве-чо-ра, по-ки ма-ти з по-ля прий-де...

У жартівливій пісні-сцені «Да куди ідеш, Явтуше» внутрішньодольова синкопа імітує штучний зойк ображеної жінки:

Повільно Да куди ідеш, Явтуше. Українська

Да ку-ди і-деш, Яв-ту-ше, да ку-ди і-деш, мій дру-же?

Часом різні види синкоп поєднуються в одному звуковому потоці, утворюючи складну, інколи химерну гру ритму і метра¹.

Взаємодія метра і ритму виявляється і в появі дводольних мотивів у тридольних тактах. Найчастіше це зустрічається у скерцо, вальсах і називається *геміолою*². Дводольні мотиви у запису виділяються акцентами, смисловими лігами або нехарактерним для тридольного метра групуванням тривалостей:

¹ Регулярно повторені синкопи можуть перебирати на себе функцію метричного акценту, змінюючи метрику твору.

² Від грец. *гемі* — напів.

Allegro

П. Хіндеміт. Бостон

§ 66. ПОЛІМЕТРІЯ

Як правило, всі голоси у багатоголосній музиці підпорядковуються єдиному метру. Та інколи окремі голоси можуть мати іншу метричну організацію. Це сприяє розшаруванню музичної тканини.

Запис окремих голосів багатоголосної музики у різних метрах створює *поліметрію*. На відміну від поліритмії, де збігаються метричні акценти, у поліметрії метричні акценти повністю або частково не збігаються. Засобами поліметрії досягається індивідуалізація мелодичних ліній, що звучать одночасно:

В. А. Моцарт. Дон-Жуан

Коли у партіях виставляються різні метри, але сильні доли їх збігаються, поліметрія не виникає. Наприклад, в уривку з балету «Ольга» Є. Станковича використовуються одночасно розміри $\frac{3}{4}$ та $\frac{6}{8}$. Партія фортепіано викладена на трьох нотних станах. У даному випадку $\frac{6}{8}$ є варіантом розміру $\frac{3}{4}$, доли якого записані тріолями. Всі

метричні акценти збігаються, тому можна говорити про поліритмію, а не поліметрію.

Є. Станкович. Ольга

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке синкопа?
2. Коли виникає міжтактова синкопа?
3. Яка найбільш поширена міждольова синкопа?
4. Що таке внутрішньодольова синкопа?
5. Яка різниця між поліритмією та поліметрією?

ЗАВДАННЯ

Визначити види синкоп, виконати мелодії:

1. Allegretto

Ой біжить коник. Українська

Ой бі-жить ко-ник під греч-ко-ю.
а за ним Ва-силь з уз-деч-ко-ю.

2. Moderato

Ой на горі, ой на крутій. Українська

Ой на го-рі, ой на крутій, там зби-ра лись ца-рі, князі.

3. Помірно

Що в новому та колодязі. Українська

Що в но- во- му та ко- ло- дя- зі, що в но- во- му.
та ко- ло- дя- зі, там дів- чи- на та во- ду бра- ла.

4.

Ой легіла сива пава. Українська

5.

Блюз

6.

В. Гаврилін. Вокаліз

Розділ шістнадцятий

ТАКОВИЙ РОЗМІР

Метр вказує на дводольність та тридольність тактів, та не вказує тривалості долей. Адже метрична основа може бути однаковою в різних творах, а тривалість долей іншою. Вона може бути цілою, половинною, четвертною, восьмою і навіть шістнадцятою.

Запис метра певними ритмічними одиницями називається *тактовим розміром*. Тактовий розмір вказує на кількість і тривалість долей у тактах, що найчастіше позначається двома цифрами.

Як і метри, розміри бувають простими, складними, мішаними, а також постійними та змінними.

§ 67. ПРОСТІ РОЗМІРИ

Прості метри конкретизуються у простих розмірах. Це дводольні та тридольні розміри. Розташування метричних акцентів у простих розмірах завжди однакове — вони припадають на першу долю такту. Їх періодичність зумовлена кількістю долей в такті і не залежить від тривалості тактової долі.

Дводольні розміри:



1. **Помірно** Ой прилітали два голубочки. *Білоруська*

Й. Гайда. Симфонія № 2, ч. IV

2. **Швидко**

М. Равель. Соната для скрипки та віолончелі

3.

Тридольні розміри:



1.

Швидко

Вийди, вийди, Іванку. Обр. А. Зинів'єва

C. *mf*

Вийди, вий-ди, І-ван-ку, за-співай нам вес-нян-ку!

A. *mf*

Ой вий-ди, І-ван-ку!

Зи-му-ва-ли, не спі-ва-ли — вес-ни до-жи-да-ли.

Ой не спі-ва-ли — вес-ни до-жи-да-ли.

2.

Помірно

Бодай ся когут збудив. Українська

Бо-дай ся ко-гут збудив, що ра-но ме-не збудив,—

ма-ла-я ніч-ка, мала, і-ще-м-ся не вис-па-ла!

3.

Presto possibile

Р.Шуман. Симфонічні етюди

4. Andante

Р.Сільвєстров. Квартет

p > < *p* > *pp* *p* < *pp* > *pp*

Тривалість тактових долей визначає характер їх звучання. Великі тривалості — цілі, половинні, четвертні, мають звучати більш вагомо і визначено ніж мали тривалості — восьмі та шістнадцяті.

§ 68. СКЛАДНІ РОЗМІРИ

Складні метри конкретизуються у складних розмірах. Складних розмірів, основою яких є прості дводольні розміри, небагато.

Деякі з них, такі як $\frac{4}{4}$, отримали значне поширення в музиці.

Чотиридольні розміри:

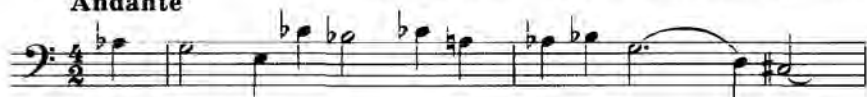


Чотиридольні розміри допомагають втілити широке коло музичних образів — від маршових і танцювальних до лірико-споглядальних.

1.

Ю. Іщенко. Концерт для віолончелі з орк. № 1

Andante



2. **Andante marciale**

М. Лисенко. Запорізький марш



3.

Б. Бріттен. Канікулярний щоденник, № 3

Allegro



Велику групу складають складні розміри, основою яких є прості тридольні розміри $\frac{3}{4}$ та $\frac{3}{8}$. Це $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$. Як всі тридольні розміри, вони найчастіше вживаються у музиці ліричного характеру:

1. Швидко

Тодор-воїн. Болгарська



2. Весело, жваво

М. Римський-Корсаков. Садко



3. Досить швидко

Ой маю я чорні брови. Українська



4. Жваво

На горі вона стояла. Грузинська



5. Досить швидко

О. Даргомизький. Ты скоро меня позабудешь



§ 69. МІШАНІ ТА ЗМІННІ РОЗМІРИ

Мішані метри конкретизуються у мішаних розмірах, серед яких більш поширені п'ятидольні та семидольні.

П'ятидольні розміри:

$\frac{5}{4} (2+3)$  |  ||
 $\frac{5}{4} (3+2)$  |  ||
 $\frac{5}{8} (2+3)$  |  ||
 $\frac{5}{8} (3+2)$  |  ||

1.

Повільно

Ой не було так нікому. *Українська*



 Ой не бу-ло так ні-ко-му, як тим бідним мужи-кам:



 то ж то годять, то ж то роб-лять тим превра-жим па-ним.

2.

Помірно

Вчора була суботонька. *Українська*



 Вчо-ра бу-ла су-бо-тонька, сьо-год-ні не-ді-ля:



 чом на то-бі, най-ми-тоньку, со-роч-ка не бі-ла.

Семидольні розміри:

$\frac{7}{4} (4+3)$  |  ||
 $\frac{7}{4} (3+4)$  |  ||
 $\frac{7}{8} (4+3)$  |  ||
 $\frac{7}{8} (3+4)$  |  ||

Виразальність мішаних розмірів найбільш відповідає епічним та ліричним образам.

1. Досить повільно

Ой зажурюся, запечалюся. Українська



2. Повільно

Ой давно, давно. Українська



У народній та професійній музиці зустрічаються й інші мішані розміри. Величина їх тактів може бути настільки значна, що метричні акценти втрачають своє значення, поступаючись ритму:

Весело


М. Римський-Корсаков. Садко



Змінні метри конкретизуються у змінних розмірах, які бувають рівномірно-змінними та нерівномірно-змінними (див. § 42).

§ 70. ЗАПИС ТАКТОВОГО РОЗМІРУ

Розмір має різні форми запису. Традиційно він виставляється після ключа та ключових знаків і, якщо не змінюється на інший, діє протягом усього твору. Записується розмір двома цифрами, які розташовані одна над одною. Верхня цифра вказує на кількість долей у такті й виставляється над третьою лінією нотоносця. Нижня цифра вказує на тривалість однієї метричної долі і виставляється під третьою лінією нотоносця:

тощо:  тощо.

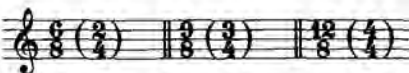
Стародавнє позначення C ($\frac{4}{4}$) та C ($\frac{2}{2}$) зустрічається у творах тільки з постійним розміром.

У сучасній музиці тривалість метричної долі може записуватися нотою: $\frac{1}{4}$ ($\frac{4}{4}$), $\frac{1}{8}$ ($\frac{12}{8}$), $\frac{3}{8}$ ($\frac{9}{8}$), $\frac{2}{8}$ ($\frac{6}{8}$).

Іноколи розмір виставляють між нотонасцями або на нотаносці однією цифрою. Вона вказує на метр, тобто на кількість долей у такті, а їх тривалість визначається за нотним текстом:



Буває, що на нотному стані виставляється два розміри, з яких другий беруть у дужки. Такий запис вказує, що тривалість простого такту у складному розмірі стає одною долею іншого розміру. Так, $\frac{6}{8}$ можна рахувати на 2 долі, $\frac{9}{8}$ — на 3, $\frac{12}{8}$ — на 4, якщо прийняти $\frac{1}{8}$ за одну долю:



Е. Станкович. Ольга, д. III



У творах з рівномірно-змінним розміром замість того, щоб на початку кожного такту виставляти інший розмір, біля ключа виписують обидва розміри:



Ой у полі три криниченьки. Українська



Ой у по-лі три кри-ни-ченьки, любив козак три дівчиноньки:



чор-ня-ву-ю та бі-ля-ву-ю, третю руду та по-га-ну-ю.

При нерівномірно-змінному розмірі щоразу, коли відбувається його зміна, на початку такту виставляється новий розмір:

Широко
Один Двоє

По за лі- сом зе- ле- нь-ким, по за лі- сом
зе- ле- нь-ким брала вдова льон дрібненький.

Якщо змінюються мішані розміри, то для уточнення та полегшення читання нотного тексту пунктирними тактовими рисками на нотному ставі або двома верхніми цифрами у розмірі можуть вказуватися їх складові:

Оре Семен, оре. Українська

Поволі, сумно

О- ре Семен, о- ре, на шлях погляда-є... «Чу-жі жін-ки
о- бід не- суть, мо- є- ї не- ма- є.»

§ 71. ГРУПУВАННЯ ТРИВАЛОСТЕЙ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

Для наочності запису дрібні тривалості можуть охоплюватися в'язкою і поєднуватися у групи. Утворення ритмічних груп називається *групуванням тривалостей*. В інструментальній музиці групування відбувається на основі розміру: метричні долі у простих та складних тактах мають бути відокремленими одна від одної. Таким чином, у такті стільки груп, скільки долей, і кожна група становить одну долю такту. За таким групуванням можна визначити розмір:

Козачок. Українська

Allegro

Порушення правил групування тривалостей допускається у таких випадках:

1. При об'єднанні всіх дрібних тривалостей загальною в'язкою в межах простого такту:

Швидко В. Моцарт. Концерт для ф-но з оркестром

2. Коли звук займає весь простий такт і записується однією нотою (можливо з крапкою, але без ліги):

Не поспішаючи Р. Глієр. Романс

3. Щоб показати фразу, мотив:

Con moto М. Лисенко. Серенада

Групування у складних та мішаних розмірах полягає в тому, що прості розміри, які входять до їх складу, утворюють самостійні групи. Але звук, що триває весь складний такт, може бути записаним однією нотою або залігованими нотами, тривалість яких дорівнює простому такту:

Паузи грукуються на тих же засадах, що і ноти, але без застоування ліги. Цілий такт мовчання у будь-якому розмірі записується цілою паузою.

§ 72. ГРУПУВАННЯ ТРИВАЛОСТЕЙ У ВОКАЛЬНІЙ ТА ХОРОВІЙ МУЗИЦІ

У музиці, що написана для голосу з текстом, групування тривалостей пов'язане із складовим поділом слів: звуки, які припадають на один склад, відокремлюються від інших:

Жартівливо

Ой джигуне, джигуне. Українська

Ой жи-гу-не, жи-гу-не, я-кий ти ле-да-що, —
ве-дуть те-бе до па-на, сам не зна-єш на-що.

Коли на склад слова припадає декілька коротких звуків, то їх поєднують в одну групу в'язкою незалежно від метричної долі:

Поволі

Гомін, гомін, гомін по діброві. Українська

Го-мін, го-мін, гомін по ді-бро-ві, ту-ман по-ле по-кри-ва-є,
ту-ман по-ле, по-ле по-кри-ва-є, ма-ти си-на про-га-ня-є:

Більш довгі тривалості, які не поєднуються в'язкою, записуються під загальною лігою, що визначає межі складу слова:

Помірно

Гей, люди їдуть по ліщину. Українська

Гей, лю-ди ї-дуть по лі-щи-ну, гей, а гей!
Лю-ди ї-дуть по лі-щи-ну, а я ї-ду по дів-чи-ну сам!

Групкування у вокальній мелодії збігається з інструментальним групванням тоді, коли склади слів розспівуються на цілі долі розміру:

Помірно

Сонце низенько. Українська

Сон-це ни-зень-ко, ве-чір бли-зень-ко, спі-шу до
те-бе, ле-чу до те-бе, мо-є сер-день-ко!

У сучасній музиці поширився запис нот без метричного такту. Основою для організації звуків стали ритмічні тривалості та їх групи, склади слів, а також мелодичні, динамічні, темброві та фактурні хвилі музичного розвитку:

І. Карабиць. Концерт для хору
Поезія Г.Сковороди

Andante

mf

Tenore solo

Ах по-ля, по-ля зе-ле-ны, по-ля цвѣ-та-ми рас-
пещрены! Ах до-ли-ны, я-ры, круг-лы мо-ги-лы, бугры!

§ 73. ТЕМП І РИТМІЧНІ ОДИНИЦІ

Кожна епоха має своє відчуття плинності часу. Це відчуття сформувало і музично-художнє часосприймання, яке знайшло відображення у темповому змісту конкретних творів.

Абсолютна швидкість руху ритмічних одиниць визначається темпом. Він може посилювати активність одних та зменшувати активність інших елементів музичної мови. Так, у темпах, де звукова тканина розгортається повільно, увага зосереджується на самому звуку, інтонації, тембрі, на фонізмі співзвуч. У повільних темпах велику організуючу роль відіграє метричний акцент. Щоб показати повільний рух метричних долей, композитори XVII–XVIII століть записували свої твори у повільних темпах дрібними тривалостями:

В.А. Моцарт. Соната для ф-но № 14, ч. II

Adagio

sotto voce *f* *p* *p*

У творах, де звукова тканина розгортається у швидкому темпі, увагу до себе привертають напрямок звукового потоку, динаміка звукових хвиль, зміна регістрів. У швидкому темпі ритмічний

рисунок стає більш чітким і активним, значення метричного акценту послаблюється. Окремий звук, інтонація, тембр, фонізм співзвуч відходять на другий план. Щоб підкреслити швидкий рух метричних долей, класичні твори у швидких темпах записувалися більшими тривалостями:

Л. Ветховен. Соната для ф-но № 7, ч. I

Presto

З часом ця традиція втратила своє значення. Змінились історичні епохи, змінився темп життя, змінилось і музично-художнє часосприймання. Музичні твори у повільних темпах стали записувати більшими тривалостями, а у швидких темпах — меншими тривалостями. Нотний текст став більше відповідати слуховому сприйманню музики:

1. **Maestoso** К. Стеценко. То була тиха ніч

2. **Allegretto** С. Гулак-Артемівський. Запорожець за Дунаєм

Та єдиного підходу до вибору співвідношення ритмічних одиниць і темпу немає. Композитори керуються лише своїм відчуттям темпових закономірностей музики.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке тактовий розмір?
2. Що спільного між розмірами $\frac{3}{2}$ та $\frac{6}{4}$? Що їх різнить?
3. Які є форми запису постійного розміру?
4. Як записується рівномірно-змінний розмір?
5. Що таке групування тривалостей?
6. Як групуються тривалості в інструментальній музиці?
7. Що є основою групування тривалостей у вокальній та хоровій музиці?

ЗАВДАННЯ

1. Назвати дводольні розміри.
2. Назвати тридольні розміри.
3. Визначити розмір, виконати мелодії:

1. Ой уже ж весна. Українська

Рухливо, речитативом

Ой у же вес на та у же крас на,

час у по лі о ра ти;

2. Була собі Маруся. Українська

Швиденько

Бу ла со бі Ма ру ся, по лю би ла Пет ру ся.

Ой ли хо, не Пет-русь — бі-ле лич-ко, чор-ний ву-с!

3. Andante

В. Лятошинський. Спів



4.

Ой журавлю. Українська

Не дуже повільно



Ой жу-рав-лю, жу-рав-лю, ой жу-рав-лю,
жу-рав-лю, ста жи-мо-ні всю прав-ду:

5. Помірно

Ой з-за гори. Українська



Ой з-за го-ри дим і-де, в до-ли-ні ту-ман,
гей, а на мо-му сер-день-ку ту-га, та пе-чаль.

4. Відповідно до розміру зробити групування тривалостей, виставити тактові риси, виконати мелодії:

1. Vivo

Гуцулка



2. **Allegretto**

Весільний танок



3.

Allegro vivo

А. Штогаренко. Гопак



Розділ сімнадцятий
ЛАД. ТОНАЛЬНІСТЬ

Слухаючи або виконуючи музичний твір, відчуваємо, що його звуки перебувають між собою у певних зв'язках. Одні звуки сприймаються як опорні, стійкі, інші — безопорні, нестійкі.

Система взаємодії стійких та нестійких звуків, інтервалів, акордів, об'єднаних тяжінням до центру — *тоніки*, називається *ладом*.

Сучасні лади є досить розвиненими системами, що складаються з багатьох елементів. Взаємодія елементів ладу утворює цілісну, художньо змістовну організацію звуків музичної системи з широкими естетичними можливостями.

Розмаїття та багатство ладової організації звуків свідчать про високий рівень розвитку музичної культури.

§ 74. ЛАДОВИЙ ЗВУКОРЯД

Звуки ладу, розташовані у висхідному або низхідному напрямку, утворюють *звукоряд ладу*. Ті звуки, що складають його основу, називаються основними ступенями. Вони мають свою назву, порядковий номер, який записується римськими цифрами, складове та літерне позначення.

Неоктавні лади характерні для одноголосної музики і зустрічаються у мелодіях українських пісень та дум, у музичному фольклорі багатьох народів світу¹, у музиці композиторів ХХ століття:

Вірменська пісня



§ 75. ТОНАЛЬНІСТЬ. ГАМА

Від кожного звука музичної системи можна побудувати звукоряд будь-якого ладу. Його елементи на іншій висоті дещо змінюють своє звучання і отримують індивідуальне забарвлення.

Висотне положення ладу у музичній системі, що визначається перш за все висотою тоніки, називається *тональністю*. В тональності лад як логічна система знаходить своє втілення у конкретних звуках. У ній поєднані абсолютна висота звукоряду з абстрактною логікою ладової системи. Тому замість слова тональність інколи вживається термін *ладотональність*.

Назва тональності складається з назв тоніки та ладу. При цьому користуються як складовим, так і літерним позначеннями. Із складами *до, ре, мі...* вживають словесну назву ладу — мажор або мінор. Наприклад, *До* мажор, *до* мінор тощо. Літерне позначення тональностей вимагає італійських слів *dur* (мажор) та *moll* (мінор). Для мажорних тональностей використовують великі літери, а для мінорних — малі. Наприклад, *C-dur*, *D-dur*, *c-moll*, *v-moll*. Мажорні та мінорні тональності можуть позначатися також лише літерами: *C, c, D, d, Es, es, B, b, Fis, fis...*

Закономірності тональності виявляються у гамі. *Гама* — це висхідна або низхідна послідовність ступенів тональності від тоніки до тоніки у межах однієї чи декількох октав.

В Середні віки гамою називався звукоряд від *Соль* великої октави до *соль* другої октави з огляду на те, що звук *соль* позначався

¹ В азербайджанському та вірменському музичному фольклорі існують неоктавні лади мугами.

грецькою літерою Гґ (гама). Пізніше слово гама стало означати звукоряд будь-якої тональності.

Гама і звукоряд — поняття близькі, але не тотожні. Різниця між ними полягає у тому, що гама відображає закономірності ладу, а звукоряд є матеріалом для його побудови.

§ 76. СТІЙКІ ТА НЕСТІЙКІ СТУПЕНІ

Взаємодія ступенів ладу відбувається на основі їх стійкості та нестійкості, а також їх інтервального співвідношення з тонікою і самих ступенів між собою.

Перший ступінь як найбільш стійкий є опорним центром ладової системи і притягує до себе все, що становить її нестійку сферу. У деяких ладах, наприклад, у мажорі та мінорі, до стійких належать також третій та п'ятий ступені. Але їх стійкість значно менша і виявляється лише у поєднанні з першим ступенем, з яким вони утворюють гармонічну опору ладу — стійкий тонічний тризвук. Часте повернення до тоніки у мелодичній лінії надає останній рівноваженості та деякої статичності:

Вишні, черешні розвиваються. *Українська*

Момірно

Вишні, черешні розвиваються, синє озеро
розливається, синє озеро розливається.

Стойкі ступені ладу оточені з обох сторін нестійкими, їх нестійкість визначається інтервальним співвідношенням з найближчими стійкими ступенями. Спрямованість нестійких ступенів у стійкі, прагнення наблизитися до них називається *тяжінням*.

Перехід нестійких ступенів у стійкі називається *ладовим розв'язанням*. Рух нестійких ступенів до стійких здійснюється дуже різноманітно. На прикладі мажору та мінору схематично це можна показати так:

С

півтон ТОН ТОН півтон ТОН ТОН ТОН півтон

VII → I ← II → III ← IV → V ← VI VII → I

а

ТОН ТОН півтон ТОН ТОН півтон ТОН ТОН

VII → I ← II → III ← IV → V ← VI VII → I

(→ — інтенсивне тяжіння, → — менш інтенсивне)

Напрямок та інтенсивність тяжінь залежить від структури звуко-
коряду. Всі півтонові тяжіння більш інтенсивні, ніж тонові. А серед
тонових низхідні мають більшу напругу, ніж висхідні.

Складність ладової організації полягає в тому, що ступені взає-
модіють не лише як стійкі та нестійкі, але і як опорні та неопорні
тони. Опорність тонів виявляється у здатності притягувати до себе
інші тони ладу. В цьому вони схожі із стійкими і часто збігають-
ся з ними.

Та опорними тонами можуть бути і нестійкі ступені. Притя-
гуючи до себе інші тони, вони не втрачають активної спрямова-
ності до ладового центру. Наприклад, у мелодії української народ-
ної пісні «Ой посіяв козак гречку» тон *ре* відчувається опорним
для *мі*-бемоля та *до*. В той же час він активно тяжіє у тоніку *соль*:

Ой посіяв козак гречку. Українська

Швиденько

Ой по-сі-яв ко-зак гречку на ду-бо-ві, на вер-шеч-ку.
Сам п'ю, сам гу-ля-ю, сам стелю-ся, сам ля-га-ю.

У процесі музичного розвитку може виникати кілька опорних
точок різної сили і значення. При послабленні тоніки, як цент-
ральної опори, лад має нестійкий, слабоцентралізований характер:

Д. Шостакович. Симфонія № 6, ч. 1

Largo

p *tr* *3* *3*
cresc. *p* *mf*

У двоголосі та багатоголосі виникають гармонічні інтервали і акорди. В умовах музичної системи акустичні співзвуччя поділяються на консонанси та дисонанси. В умовах ладу консонанси можуть бути стійкими та нестійкими. Найявність у співзвуччях бодай одного нестійкого звука робить їх нестійкими і вимагає розв'язання:

На городі верба рясна. Українська

Повільно

На го-ро-ді вер-ба ряс-на, на го-ро-ді
вер-ба ряс-на, там сто-я-ла дів-ка крас-на.

Всі дисонанси належать до нестійких і також розв'язуються.

Розділ вісімнадцятий ЛАДОВІ ФУНКЦІЇ

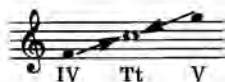
Кожен звук чи співзвуччя у залежності від їх місця та значення виконують певну роль в організації та «житті» ладу. Характер їх дії виявляється або в централізуючій ролі, яка викликає рух до ладового центру, або в децентралізуючій ролі, яка викликає рух від ладового центру.

§ 78. ГОЛОВНІ ТА ПОБІЧНІ СТУПЕНІ

Лад як система підпорядкованості тонів ладовому центру має головні та побічні ступені. Головні ступені найбільш повно виявляють особливості ладу. До них, насамперед, належить перший ступінь, який називається тонікою. Мажорна тоніка позначається Т, мінорна — t. Тоніка є центральним елементом, головним об'єднуючим тоном ладової системи. Це найстійкіший ступінь, який підпорядковує собі всі елементи ладу. Тоніка — це початок і завершення ладової організації, її логічний центр і логічне завершення.

Крім тоніки, у ладі є інші головні ступені. Так, у мажорі та мінорі до головних ступенів належать четвертий та п'ятий. П'ятий сту-

пінь розташований від тоніки на квінту вгору, а четвертий — на квінту вниз. Коли за тоніку прийняти *до*, то п'ятий та четвертий ступені розташуються так:



П'ятий ступінь називається *домінантою*¹. Мажорна домінанта позначається *D*, мінорна — *d*. Домінанта в акустичному плані є похідним звуком від тоніки. Разом з тонікою вона звучить досить стійко, утворюючи другий тон ладової опори. У той же час домінанта, взята окремо, активно спрямована у тоніку. Її рух до тоніки завжди має характер ствердження:



*Бігла кізка то-питься, а цапочок ди-виться,
впала кізка в опо-лонку, а цапочок за голову — смик до-го-ри!*

Четвертий ступінь називається *субдомінантою*². Мажорна субдомінанта позначається *S*, мінорна — *s*. Залежність субдомінанти від тоніки інша, ніж домінанти. Своєрідність їх взаємозв'язку полягає у тому, що тоніка, підпорядковуючи собі субдомінанту як ступінь ладу, в акустичному плані є похідним звуком від субдомінанти, як домінанта від тоніки. Тому хід *T — S* також має активний характер, але вже для субдомінанти, яка перебирає на себе ладовий центр:



Таким чином, у послідовності трьох головних ступенів *T — S — D — T* спочатку проходить зрушення ладового центру у бік субдомінанти (*T — S*), а потім його повернення у тоніку через домінанту (*D — T*). Після такої послідовності головних ступенів тоніка настільки закріплюється, що *S* сприймається не як новий ладовий центр, а як ступінь, підпорядкований тоніці:

¹ Від лат. *dominantis* — пануюча.

² Від лат. *sub* — під, *subdominantis* — нижня домінанта.

За- ду- мав ді- до- чок, за- ду- мав же- нить ся.

Ой сів, ду- мав, ду- мав, за- ду- мав же- нить ся.

Другий, третій, шостий та сьомий ступені вважаються *побічними*. Збагачуючи виразні можливості ладу, вони перебувають з тонікою в інших відношеннях ніж S та D.

§ 79. ГОЛОВНІ ТА ПОБІЧНІ ФУНКЦІЇ

Смислове значення звука та співзвуч, що визначає характер їх дії в рамках ладової системи, називається *ладовою функцією*¹. Ладова функція ступенів визначається перш за все їх взаємозв'язком з тонікою. Це знайшло своє відображення в їх назвах:

Перший ступінь — тоніка (T, t), центр ладу.

Другий — низхідний увідний тон у тоніку.

Третій — медіанта² (M, m), середній тон між першим та п'ятим ступенями.

Четвертий — субдомінанта (S, s), нижня домінанта.

П'ятий — домінанта (D, d), найактивніший тон ладу.

Шостий — субмедіанта³ (SM, sm), нижня медіанта, середній тон між четвертим та першим ступенями.

Сьомий — висхідний увідний тон у тоніку.

Більшість ладових функцій записується латинськими літерами під ступенями, до яких вони належать. Їх позначення зберігається незалежно від порядку розташування та чергування ступенів:

T II M S D SM VII T t II m s d sm VII t

Звуки та співзвуччя (інтервали, акорди), розташовані на головних ступенях ладу, виконують *головні* функції тоніки, субдомінанти та домінанти. Послідовність трьох головних функцій з поверненням до тоніки (T— S — D — T) розкриває логіку ладової системи, її рух від стійкості (T) до нестійкості (S — D) і повернення до стійкості (T).

¹ Від лат. *functio* — виконання, діяльність.

² Від лат. *mediantis* — поділяючий навіл.

³ Від лат. *submediantis* — нижній, поділяючий навіл.

Звороти Т — D — Т називаються *автентичними*¹, Т — S — Т — *плагальними*², Т — S — D — Т — *складними* зворотами.

Функції медіант (верхньої та нижньої), а також увідних тонів (верхнього та нижнього), є *побічними* функціями. Незважаючи на те, що головні та побічні функції збігаються з головними та побічними ступенями, різниця між ними очевидна. Ступінь — це один звук, а функція може виявлятися і в співзвуччях, до складу яких входять два і більше звуків.

Порядок розташування та послідовність звуків, інтервалів, акордів головних та побічних функцій у музичному русі може бути різним. Він обумовлений всією сукупністю засобів музичної мови, національними та стилістичними особливостями музичних творів, різноманітністю ладових структур.

§ 80. ОСНОВНІ ТА ЗМІННІ ФУНКЦІЇ

Найбільш повно напрямок тяжінь ступенів виявляється у ладах, де чітко визначений ладовий центр. Саме він формує рівень функціональних зв'язків ступенів ладу. Роль елементів ладу по відношенню до основної тоніки, як ладового центру називається *основною* або *первинною функцією*. У межах однієї ладової системи основні функції не змінюються. Перший ступінь завжди тоніка, другий та сьомий завжди увідні тощо.

Швиденько По дорозі жук, жук. Українська

По до-ро-зі жук, жук, по до-ро-зі чор-ний...

По-ди-ви-ся, дів-чи-нонько, я-кий я мо-тор-ний.

Залежність ступенів від тоніки різна, перевага тоніки відносна. У процесі музичного розвитку, у певних метроритмічних та звуковисотних умовах кожен звук ладу може частково або повністю звільнятися від прямої залежності від основного ладового центру. Виникають нові, тимчасові, побічні ладові центри.

Здатність звука та співзвуччя ставати побічною тонікою називається *тонікальністю*. Відповідно до побічної тоніки інші ступені отримують значення побічних медіант, побічних субдомінант тощо.

¹ Від грец. αυθεντικός — дійсний, справжній, той, що ґрунтується на першоджерелі.

² Від грец. πλαγος — бік, побічний.

Через зміну підпорядкованості ступенів ладу виникають вторинні функції, що отримали назву *змінних функцій*.

У межах одного ладу змінні функції тимчасові. Вони не існують без основних і також підпорядковуються головному ладовому центру:

Швиденько

Ой продала дівчина курку. *Українська*

Ой про-дала дів-чи-на кур-ку та ку-пи-ла коза-ко-ві люль-ку;
(t) (T)

люльку за кур-ку ку-пи-ла, во-на йо-го вір-но лю-би-ла.
(t)

При посиленні змінних функцій може відбутися зміна ладу чи тональності, або того й іншого. Виникне *модуляція*¹:

Поволі

c-moll

У неділю рано-пораненьку. *Українська*

У не-ді-лю ра-но-по-ра-нень-ку,

у не-ді-лю ра-но-по-ра-нень-ку
g-moll

про-га-ня-є та син сво-ю нень-ку.

Функціональна багатозначність ступенів ладу, їх спроможність виконувати основні та змінні функції знайшли широке підтвердження у народній та професійній музиці.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке лад?
2. У чому різниця між ладовим звукорядом та звукорядом музичної системи?

¹ Модуляція (від лат. *modulatio* — мірність) — перехід в іншу тональність.

3. Що таке обсяг звукоряду?
4. Що є суттєвим для характеристики ладового звукоряду?
5. Яке походження має термін «гама»?
6. У чому полягає різниця між гамою та звукорядом ладу?
7. Які ступені ладу називаються стійкими? Які — нестійкими?
8. Що таке ладова розв'язання?
9. У чому полягає різниця між стійкими та опорними тонами?
10. Чим відрізняються акустичні інтервали від ладових?
11. Що таке ладова функція?
12. У чому полягає різниця між ступенями та функціями?
13. Що таке основні та змінні функції?
14. Що таке побічна тоніка, побічна домінанта, побічна субдомінанта?

ЗАВДАННЯ

1. Виконати музичні приклади.

Виписати звукоряди поданих мелодій, визначивши тональність, основні та похідні ступені. Підписати порядковий номер ступенів ладу:

1. Помірно Чорні брови, карі очі. Українська

Чорні-ї брови, карі-ї очі,
темні, як нічка, ясні, як день!

2. Швиденько Ой Марічко. Українська

Ой Марічко, чичирі, чичирі, чичирі,
розчеши ми кучері, кучері, кучері.

3. Помірно Угорська пісня

4. **Giacoso**

Микита. Білоруська

5. **Швидко**

Й. Гайдн. Симфонія № 16

6. **Andante**

В.А. Моцарт. Рондо для ф-но ля мінор

7. **Allegro**

О. Скрябін. Симфонія № 3, ч. I



2. Складові назви тональностей замінити літерними: *ре*-діз мінор, *мі*-бемоль мажор, *сі*-бемоль мінор, *ля*-бемоль мажор, *фа*-діз мінор.

3. Літерні назви тональностей замінити складовими: *f-moll*, *A-dur*, *cis-moll*, *E-dur*, *g-moll*.

4. У поданих мелодіях визначити стійкі та опорні тони:

1. **Швиденько**

Катерино-любка. Українська



2.

Поволі

Ой три шляхи. Українська
Поезія Т. Шевченка

Ой три шляхи широкі



і до купи зійшлися.

3.

Жартівливо

Сівав мужик просо. Українська



Сі-яв му-жик про-со, жінка ка-же — мак, жінка ка-же —



мак. Ой так чи не так, не хай бу-де з про-са мак!

4.

Пожвавлено

Раз приходжу я додому. Українська



Раз при-ход-жу я до-до-му, тро-хи був п'я-нень-кий,



та до жін-ки з ку-ла-ка-ми пристав, як дур-нень-кий.

5.

Пожвавлено

Од Києва до Лубень. Українська



Од Ки-є-ва до Лу-бень на-сі-я-ла ко-но-пель.



Дам ли-ха за-каб-лу-кам, за-каб-лу-кам ли-ха дам.

6. Протяжно

5. У поданих двоголосних мелодіях виписати нестійкі гармонічні інтервали:

1. Allegro

А. Штогаренко. Синьоока Катруся

2. Moderato

М. Глінка. Іван Сусанін, д. II

3.

М. Леонтович. А вже смерть

А вже смерть та по дво-рі хо-дить,

Розділ дев'ятнадцятий

МОНОДИЧНІ ЛАДОВІ СИСТЕМИ

Ладові системи почали складатися в одноголосній музиці. Вони пройшли великий шлях розвитку і отримали назву *монодичних*¹. За обсягом звукоряду це структури з різною кількістю ступенів та різним інтервальним співвідношенням між ними. Опорним тоном у таких структурах може бути який завгодно ступінь, через що вони належать до *нестабільних ладових структур*.

Не зважаючи на те, що монодичні лади є ладами одноголосними, вони зберегли своє значення у сучасній багатоголосній музиці.

¹ Від грец. *μονοβία* — спів без супроводу, одноголосний спів.

§ 81. ПЕНТАТОНІКА

Одним з найстародавніших видів ладової організації, що поширився у музичних культурах майже всіх народів світу, є ангемітонічна *пентатоніка*¹. Це п'ятиступеневий звукоряд у межах октави, в якому цілі тони чергуються з півторатонами у певній послідовності. Зустрічається пентатоніка виключно в мелодії.

Пентатоніка отримала акустичне обґрунтування ще у піфагоровому строї. Перші п'ять квінт, звуки яких було зведено в одну октаву, склали звукоряд мажорної пентатоніки. Характерною ознакою такого звукоряду була відсутність у ньому трьох цілих тонів підряд, а значить, і інтервалу тритону:



Шотландська пісня



Пентатоніка стала головною, а іноді і єдиною формою ладової організації музики у країнах Далекого Сходу. Наприклад, Китай мав розвинену музичну теорію, центром якої була пентатонічна ладова система. Основний звукоряд, згідно з теорією, складався з послідовності звуків *фа — соль — ля — до — ре* (F — G — A — C — D). У китайській філософії ці звуки гами були пов'язані з п'ятьма «першоелементами» природи: водою, вогнем, деревом, металом та землею. У межах цього звукоряду, переміщуючи послідовно тоніку на наступний ступінь, отримували п'ять різних пентатонічних звукорядів.



Кожен з них мав назву та усталене коло образів.



Музика сучасного Китаю, хоча і залишається в основі пентатонічною, має більш розвинену ладову організацію. В ній зустрі-

¹ Від грец. *пенте* — п'ять.

чається пентатоніка з півтонами (гемітонічна), використовуються всі звуки та тональності сучасної європейської музичної системи. Подальший розвиток отримала пентатоніка і в музиці інших народів:

Негритянська пісня. Американська



§ 82. ТЕТРАХОРДИ. ГРЕЦЬКІ ЛАДИ

Основою ладової організації музики стародавньої Греції були три тетра хорди. Вони відрізнялися розташуванням півтону серед двох тонів. Тетра хорди будувались у низхідному напрямку і мали назви областей Греції. *Дорійський* тетра хорд мав півтон внизу (1), *фрігійський* — півтон посередині тетра хорду (2), *лідійський* — півтон на початку тетра хорду (3):

1. півтон 2. півтон 3. півтон



Два однакових за будовою тетра хорди, поєднуючись, утворювали лад з тією ж назвою. Кожен лад був семиступеневим і називався *гептахордом*¹ або *діатонікою*. Це були октавні лади, де восьмий ступінь, як октава від першого, також виконував функцію тоніки. Тетра хорди поєднувались двома способами і утворювали шість ладів. При першому способі між крайніми звуками двох тетра хордів мав бути цілий тон:



дорійський лад
(сучасний фрігійський)

фрігійський лад
(сучасний дорійський)

лідійський лад
(сучасний мажор)

Греки надавали цим тетра хордам великого етичного значення. За Аристотелем², дорійський лад вважався абсолютно бездо-

¹ Від грец. επτα — сім.

² Аристотель (384—322 до н. е.), філософ стародавньої Греції, автор творів з усіх областей знань.

ганним, істино грецьким. Він відповідав чоловічій психіці і був придатним для виховання. Фрігійський — викликав збудження, емоційне піднесення, а лідійський лад, відповідаючи жіночій психіці, передавав ніжність, сльози, страждання.

При поєднанні другим способом останній звук верхнього тетракорду збігався з першим звуком нижнього тетракорду. Назви ладів утворювалися від назв тетракордів з додаванням приставки *гіпо*¹:



гіподорійський
(сучасний мінор)

гіпофрігійський
(сучасний міксолідійський)

гіполідійський
(сучасний лідійський)

В античній теорії музики основний звукоряд мав дві октави (діапазон голосу людини). Він містив п'ять тетракордів, які відповідали п'яти стихіям: землі, воді, ефіру, повітрю та вогню.

Тетракорди зустрічаються у музиці різних народів. Переконайтесь у цьому можна, порівнюючи два варіанти української народної пісні «А ми просо сіяли». Мелодія першого варіанту пісні розгортається у межах одного тетракорду. В іншій мелодії, що має квінтовий звукоряд, завдяки різним опорним тонам виділяється два тетракорди. Вони надають звукоряду рис, характерних для ладової змінності:

1. Повільно

А ми про-со сі-я-ли, сі-я-ли!

Зе-ле-на-я ру-та, жов-тий цвіт, жов-тий цвіт. півтон

2. Швидко

А ми про-со сі-я-ли, сі-я-ли, ой дід-ла-до,

сі-я-ли, сі-я-ли. півтон півтон

¹ Від грец. *υπο* — префікс, що означає зниження.

Класифікація тетраходів у теорії музики стародавньої Греції збереглася до наших днів, а її розвинена ладова система мала значний вплив на подальший розвиток ладу в європейській музиці.

§ 83. ЦЕРКОВНІ ЛАДИ

У церковній музиці середньовічної Європи вживалися чотири діатонічних лади, які називалися *автентичними*. Звукоряди їх записували вгору і вони склалися з двох тетраходів, розташованих послідовно:

Дорійський Фрігійський

Лідійський Міксолідійський

Це були октавні лади з квінтовою опорою, в межах якої утворився звукоряд з п'яти ступенів — *пентахорд*. У порівнянні з тетрахордом пентахорд є більш високим ступенем розвитку ладу. Його опорні тони склали мажорний та мінорний тризвуки:

1. 2. 3. 4.

Назви церковних ладів були запозичені з давньогрецької теорії музики, але не відповідали за структурою аналогічним грецьким ладам, що можна побачити у поданій таблиці:

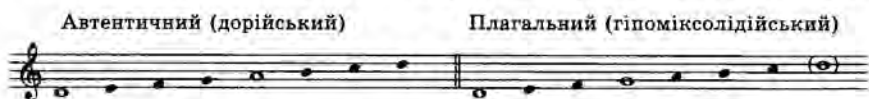
Церковні лади	<i>дорійський</i>	<i>фрігійський</i>	<i>лідійський</i>	<i>міксолідійський</i>
Грецькі лади	фрігійський	дорійський	гіполідійський	гіпофрігійський

У X столітті завершилася реформа діючої системи автентичних ладів, яку приписують папі римському Григорію Великому. Система церковних ладів була розширена за рахунок введення чотирьох *плагальних ладів*. Вони утворилися від перенесення на октаву вниз верхніх тетраходів автентичних ладів і отримали назву гіполадів: гіпдорійський, гіпофрігійський, гіполідійський та гіпоміксолідійський:

Автентичні лади:

Плагальні лади:

Плагальні лади, звукоряди яких збігались із звукорядами автентичних ладів, відрізнялися від останніх квартовою опорою. Зміна квінтової опори на квартову вела до зміни функцій всіх тонів ладу:



Відчуті різницю між ними можна лише у контексті мелодичного розвитку. Так, мелодія пісні «Ой у полі жито» має квартову опору *фа-дієз* — *сі* і належить до плагальних ладів. А мелодія «Та були в кума бджоли» з опорною квінтою *фа-дієз* — *до-дієз* належить до автентичних ладів:

1. **Поволі** Ой у полі жито. Українська

Ой у по-лі жи-то ко-пи та-ми зби-то,
під бі-ло-ю бе-ре-зо-ю ко-за-чень-ка вби-то.

2. **Не поспішаючи** Та були в кума бджоли. Українська

Та бу-ли в ку-ма бджо... Та бу-ли в ку-ма
бджо... Ой-йой, ой-йой, бджо-ли.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке монодичні лади?
2. Які звукоряди належать до нестабільних?
3. Які характерні ознаки пентатоніки?
4. Яке акустичне обґрунтування має пентатоніка?
5. Скільки тетраходів мала ладова організація стародавньої Греції? Як вони будувалися, чим відрізнялися?
6. Як утворювалися семиступеневі грецькі лади?
7. Які лади вживались у церковній музиці середньовічної Європи?

8. У чому полягала реформа церковних ладів?
 9. Що спільного між церковними та грецькими ладами? Що їх
 різнить?

ЗАВДАННЯ

Виконати мелодії.

1. Виписати звукоряди мелодій, визначити їх обсяг та структуру:

1. **Швидко** Дідусь. Башкирська

2. **Помірно** Кінь. Татарська

3. **Жваво** Савка і Гришка. Білоруська

4. **Швидко** Камаринська. Російська

5. **Moderato** Ходить сорока. Українська

Ходить со-ро-ка ко-ло по-то-ка та й кря-че, та й кря-че.

6. **Moderato** Я. Степовий. Зимонько-снігуронько
Поезія Л.Глібова

Зимонько-сні-гу-ронько, на-ша бі-ло-гру-донько, не вер-ти хвостом...

7. **Не швидко** Зозуленька. Російська

8. Andante

Горобчику-щебеташечку. Українська



— Го-роб-чи- ку- щета- шечку, на чім сидиш? — На під-да- шеч- ку.

9. Плавню

Вірменська пісня

**10. Allegro**

Я. Степовий. Зозуля



Ку-ку! Ку-ку! В га-ї гу-чить, скрізь хвилю- ван-ня,



всю-ди ру- шан-ня, всім нам вес-на ра-дість при-но-сить.

2. Визначити, до яких ладів — автентичних чи плагальних, належать звукоряди поданих мелодій:

1. Помірно

Хороводна. Російська

**2. Досить швидко**

Та орав мужик. Українська



Та о-рав му-жик край до-ро-ги, та о-рав му-жик край до-ро-ги.



Гей, цоб! Ца-бе, рябий, тпру! Край до-ро-ги.

3. Помірно

Я по хвилі лину. Словенська



4.

Козаченьку, куди йдеш? Українська

Повільно



5.

Ой ти, місяцю-зоре. Українська

Стримано



Розділ двадцятий

НАТУРАЛЬНІ СЕМИСТУПЕНЕВІ ЛАДИ

Подальший розвиток ладової організації музики йшов по шляху стабілізації функціональних відношень ступенів ладу і, передовсім, стабілізації тоніки.

Система церковних ладів змінилася системою гексахордів, а остання — системою натуральних семиступеневих ладів.

Починаючи з XVI століття, в епоху Відродження ладова організація музики на основі діатонізму досягла повного розвитку. Утворилися стабільні ладові структури.

§ 84. ГЕКСАХОРДИ

Звукоряди у межах заповненої сексти називаються *гексахордами* (§7). Вони часто зустрічаються у народній музиці і свідчать про досить високий рівень ладового мислення. Їх внутрішня будова різноманітна. В одних відчувається квінтова опора, що дозволяє говорити про формування мажору та мінору. В інших істотну роль відіграє опора кварта.

Наприклад, у мелодії «Ой на горі льон» на сильні долі тактів припадають звуки *Соль*-мажорного тонічного тризвуку, які надають гексахорду рис автентичного ладу:

Allegretto

Ой на горі льон. Українська

Ой на го-рі льон, а в до ли-ні мак, мої лю-бі
су-сі доньки, проси-мо вас, со-ко-лонь-ки, по-сі дайте враз.

У пісні «Ой тихо, тихо» опорна чиста кварта *фа*-діз — *сі* надає гексахорду плагальності. Маючи звукоряд в обсязі *мі* — *до*-діз, мелодія не зачіпає терцієвий тон відносно *сі*. Лад залишається не визначеним, хоча *сі* — *ля*-діз та *сі* — *ля*-бекар сприймаються як інтонації гармонічного та натурального *сі* мінору в межах даного гексахорду:

Повільно

Ой тихо, тихо. Українська

Ой ти-хо, ти-хо Ду-най во-дой ку не-се,
ой ти-хо, ти-хо Ду-най во-дой ку не-се.

Вплив ладової організації народної музики позначився на подальшому розвитку системи церковних ладів. В XI столітті на зміну тетра хордам прийшла система гексахордів Гвідо Аретинського (§ 36). В її основу було покладено звукоряд з шести ступенів *ut*¹—*re*—*mi*—*fa*—*sol*—*la*. Сьомий ступінь діатоніки *сі* не вживався через те, що разом з четвертим *fa* утворював тритон. Цей напружений інтервал за церковними канонами не дозволялося використовувати у церковній музиці. Він навіть одержав назву «диявол у музиці» або «диявольська кварта».

Щоб мати достатній діапазон, використовували три види гексахордів: натуральний від *C*, м'який від *F* та твердий від *G*. В межах звукоряду *G*—*e*² будувалося сім гексахордів:

¹ Назва *ut* вперше була замінена на *do* у трактаті Дж. М. Боноччіні «Практична музика» — 1673.



Надзвичайно важливу роль у системі відігравав півтон *мі — фа* та четвертий ступінь гексахорду. Так, у м'якому гексахорді від *фа*, щоб уникнути тритону *фа — сі*, «пом'якшували» *сі*, понизивши його на півтону. Звук записували круглою нотою (*B rotundum*¹) або позначали *B moll*. Останнє позначення закріпилося як назва знаку альтерації, що понижує звук на півтону, *бемоль* (\flat). Із запровадженням літери *h* для звука *сі*² літера *b* стала означати *сі-бемоль*.

У твердому гексахорді від *соль* звук *сі* не понижувався і позначався квадратною нотою (*b quadratum*³ або скорочено *b carum*). Квадратне *b* означало відміну пониженого *сі* і пізніше закріпилося як назва знаку альтерації *бекар* (\natural), що скасовує будь-який попередній знак.

Перший ступінь кожного з трьох гексахордів позначався *ut*, що у натуральному гексахорді відповідало звуку *C*, у м'якому *F*, а у твердому *G*. Півтон *мі — фа* у натуральному гексахорді відповідав звукам *e — f*, у м'якому звукам *a — b*, у твердому *h — c*. При переході від одного гексахорду до іншого відбувалася *мутація*⁴ з відповідним коректуванням тонів та півтонів. Так, у прикладі № 1 відбулася мутація другого «натурального» гексахорду на четвертий «твердий» гексахорд, а у прикладі № 2 — другого на третій «м'який» гексахорд:

1. *ut re mi fa mi* 2. (*ut re*) *mi fa mi re ut*

ut mi fa sol (sol la) *ut re fa sol (la)*

Вчення про гексахорди, незважаючи на складність, було значним кроком вперед у порівнянні з античним вченням про тетра хорди. У мутаціях, а їх було 52, закладено основу модуляції, створено умови для запровадження хроматизмів, що збагатило ладову

¹ Від лат. *rotundum* — круглий.

² В кінці XVI століття Ансель із Фландрії ввів склад *сі*, утворений початковими літерами *Sanctus Joannes*.

³ Від лат. *quadratum* — квадратний.

⁴ Від лат. *mutatio* — зміна.

систему. Розподіл гексахордів на тверді та м'які накреслив майбутнє розмежування мажору та мінору. Початкові звуки трьох основних гексахордів *C — F — G* з часом закріпились як головні гармонічні функції мажору та мінору *T — S — D*.

Обмеженість системи гексахордів, в якій не використовувався сьомий ступінь діатоніки, було подолано у XVI столітті.

§ 85. НАТУРАЛЬНІ ЛАДИ

Система натуральних семиступеневих ладів склалася у практиці поліфонічного багатоголосся. В їх звукорядах між сусідніми ступенями було п'ять тонів та два півтони у суворо визначеній послідовності. Звукоряди, які збігалися з автентичними церковними ладами, отримали їх назви: дорійський, фригійський, лідійський та міксолідійський. Нові звукоряди за традицією також отримали грецькі назви: іонійський, еолійський та локрійський. Всі сім ладів можна зіграти на білих клавішах фортепіано, переміщуючи перший ступінь:



Звукоряди натуральних ладів мають фіксовану тоніку, квінтову опору та постійну інтервальну структуру, що дозволяє класифікувати їх як *стабільні* ладові структури. Три лади — іонійський, лідійський та міксолідійський, на першому ступені мають велику терцію та чисту квінту і належать до мажорних ладів:



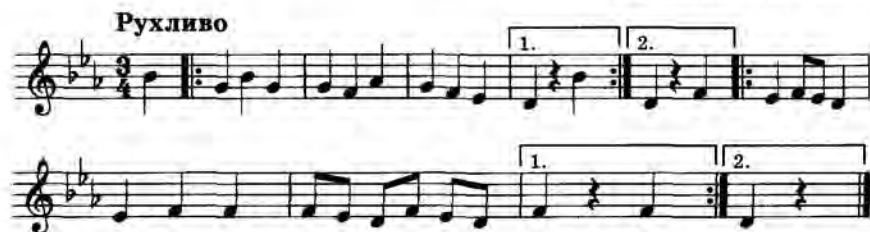
Чотири лади — еолійський, дорійський, фригійський та локрійський на першому ступені мають малу терцію і належать до мінорних ладів:





Серед мінорних ладів слід виділити локрійський лад, який на відміну від інших на першому ступені має зменшену квінту. У народній та професійній музиці він зустрічається рідко:

Азербайджанська пісня



Для ладу визначальним є інтервальна структура його звукоряду. Так, *іонійський* лад має на першому ступені лише великі та чисті інтервали, які надають йому світлого колориту:

Мисливська жартівлива. Польська



Порівнюючи звукоряди мажорних ладів з іонійським, бачимо, що кожен з них відрізняється від іонійського лише одним ступенем — четвертим або сьомим. Та саме ці ступені, які в іонійському ладі утворюють тритон, змінюючись, надають індивідуальності ладу. Так, *лідійський* лад відрізняється від іонійського підвищеним четвертим ступенем, який утворює з тонікою збільшену кварту — «лідійську кварту»:

Бурян. Словацька



Міксолідійський лад відрізняється від іонійського пониженням сьомим ступенем, який утворює з тонікою малу септиму — «міксолідійську септиму»:

Помірно Нам бы девушкам горелки. Російська

У молдавському музичному фольклорі зустрічається так званий підгалянський лад, який має у звукоряді лідійську кварту і міксолідійську септиму:

Серед мінорних ладів еолійський на першому ступені має лише один великий інтервал — велику секунду, а решта інтервалів — малі та чисті. Саме малі інтервали утворюють його «тьмянний», мінорний колорит:

Allegretto Я. Степовий. Два півники

Два пів-ни-ки, два пів-ни-ки го-рох мо-ло-ти-ли,
дві ку-роч-ки-чу-бароч-ки до мли-на но-си-ли.

Порівнюючи звукоряди мінорних ладів з еолійським, бачимо, що вони також відрізняються від нього лише одним ступенем. Дорійський лад відрізняється від еолійського підвищеним шостим ступенем, який утворює з тонікою велику сексту — «дорійську сексту»:

Вже криниці висихають. Українська

Не поспішаючи

Фрігійський лад відрізняється пониженням другим ступенем, який складає з тонікою малу секунду — «фрігійську секунду». Таким чином, дорійський та фрігійський лади відрізняються від еолійського другим або шостим ступенями, які в еолійському ладі утворюють тритон. Змінюючись, вони надають ладам характерності, утворюючи тритони на інших ступенях.

Швиденько



Ой що ж то за шум у-чи-ни-в-ся,



що ко-ма-рик та й на му-сі о-же-ни-в-ся!

Інтервали, характерні для натуральних ладів, зберігають свою специфіку навіть тоді, коли з'являються епізодично у звукорядах інших ладів. Їх інтонаційна виразність настільки колоритна, що надає ладам своєрідного відтінку. Так, мелодія з Концертної сюїти С. Танєєва написана у гармонічному *фа* мінорі, а понижений другий ступінь *соль*-бемоль надає їй фрігійського забарвлення:

С. Танєєв. Концертна сюїта

Швидко



В автентичних формах натуральних ладів тонікою є нижній звук. При положенні тоніки всередині звукоряду лад наближається до плагальної форми:

1.

Було літо. Українська

Помірно



Бу-ло лі-то, бу-ло лі-то, та й стала зи-ма... На-сі-я-ла

Звукоряд



чорно-брив-ців — те-пе-ра нема.

2. Швиденько

Через дорогу. Українська

Че-рез до-ро-гу — там ку-ма мо-я, а в ку-ми
дів-ча — то ду-ша мо-я!

§ 86. ЗМІННИЙ ЛАД. ПАРАЛЕЛЬНІ ТОНАЛЬНОСТІ

Властивість тоніки мелодичних ладів переміщуватися з одного ступеня на інший утворює змінний лад, який часто зустрічається у народній музиці.

Змінним називається лад, в якому значення тоніки отримують по черзі різні ступені одного звукоряду або при одній тоніці змінюється звукоряд. У змінному ладі при зміні тоніки відбуваються відповідні зрушення у функціях всіх ступенів. Найчастіше чергуються дві тоніки, які належать спорідненим тональностям.

Зміна ладу та тональності може бути досить чіткою, коли зіставляються тоніки двох тональностей:

Помірно

Посіяли дівки лен. Російська

Та найчастіше буває важко визначити межі зміни тональностей. Адже у змінному ладі функції ступенів значно пом'якшені. Лише поява нових, не характерних для попередньої тональності інтонацій, дає відчуття зміни:

Поволі

Ой у полі могила. Українська

Ой у по-лі мо-ги-ла з ві-тром го-во-ри-ла:
«По-вій, ві-тре буйне-сень-кий, щоб я не чор-ні-ла!»

Пластичність ладотональних переходів у змінних ладах розширює виражальні можливості ладу. Аналізуючи інтервальне співвідношення тонік у змінному ладі, бачимо, що мажорна тоніка найчастіше змінюється на мінорну, яка розташована на малу терцію нижче. Наприклад, *Соль* мажор — *мі* мінор, *До* мажор — *ля* мінор, *Фа* мажор — *ре* мінор тощо. І навпаки, мінорна тоніка змінюється на мажорну, яка розташована на малу терцію вище. Наприклад, *мі* мінор — *Соль* мажор, *ля* мінор — *До* мажор тощо.

Тональності протилежного ладу, які мають малотерцієве співвідношення тонік і однаковий звуковий склад (однакові ключові знаки), називаються *паралельними*.

Кожна тональність мажорного ладу має одну паралельну тональність мінорного ладу, тоніка якої міститься на шостому ступені мажорного звукоряду. Відповідно, кожна тональність мінорного ладу має одну паралельну тональність мажорного ладу, тоніка якого міститься на третьому ступені мінорного звукоряду:

Паралельні тональності

іонійський лідійський міксолідійський

VI Т VI Т VI Т

еолійський дорійський фрігійський

t III t III t III

Лад, в якому чергуються тоніки паралельних тональностей, називається *паралельно-змінним* ладом.

Паралельні тональності мають не тільки семиступеневі лади. У музиці з пентатонною ладовою організацією також зустрічається паралельно-змінний лад:

Досить швидко

Жарт. Башкирська

Звукоряд

T t

Зустрічається змінний лад, в якому чергуються дві тоніки у кварто-квінтового співвідношенні. Якщо у такому ладі п'ятий ступінь сприймається як більш стійкий у порівнянні з першим ступенем, то виникає *домінантовий* лад:

Не швидко

Бодай же ти, дівчинонько. Українська

Бо дай же ти, дів-чи-нонько, ці-лий рік бо-лі-ла,
ой, скільки ж ти мо-їй пра-ці квасниць пе-ре-ї-ла.

Іноколи зустрічається одноіменно-змінний лад, в якому при одній тоніці об'єднуються звукоряди одноіменних мажора та мінора. Зміна мінорної тоніки на мажорну з подальшим розвитком у мажорі сприймається як ладова модуляція:

Andante

І. Стравінський. Мавра, аріозо Матері

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. На зміну яким ладам прийшла система гексахордів? Хто її автор?
2. Які були гексахорди і чим вони відрізнялися?
3. Що таке мутація?
4. Яке походження мають знаки альтерації бемоль та бекар?
5. Які риси характерні для стабільних ладів?
6. Які лади належать до мажорних?
7. Які лади належать до мінорних?
8. Що таке *лідійська кварта*, *міксолідійська септима*, *фрігійська секунда*, *дорійська секста*?
9. Що таке змінний лад?
10. Які тональності називаються паралельними?
11. Що таке паралельно-змінний лад?

ЗАВДАННЯ

Виконати мелодії.

1. Визначити, до яких гексахордів належать звукоряди поданих мелодій:

1. **Помірно**

Живчикок-бренчикок. Українська



Жив-чи-чок- брєн-чи-чок ви-лі-та-є, як-би-то
ви-со-ко ні-жень-ку пі-дій-ма-є, ні-жень-ку



на-би-то, в зе-ле-нім лу-гу бе-ри-со-бі дру-гу.
про-би-то

2. **Швидко**

Зозуленька. Чеська



3. **Швидко**

Со вьюном я хожу. Російська



4. **Allegretto**

Ой ішов я вулицею. Українська



Ой і-шов я ву-ли-це-ю раз, раз



Не ба-чив я Ма-ру-сень-ки в об-раз.

5. **Помірно швидко**

В.А. Моцарт. 12 варіацій



6. Allegretto

Я. Степовий. Лисичка

Я ли-сич-ка, я сестрич-ка, не сид-жу без ді-ла,
я гу-сят-ка пас-ла, по-лю-вать хо-ди-ла. ди-ла.

1. 2.

2. Визначити лад поданих мелодій:

1. Помірно

Чеська пісня

2. Помірно

Ой коли б я знала. Українська

Ой ко-ли б я зна-ла, а що те-пер бу-де,
пи-ла б та гу-ля-ла, піш-ла б по-між лю-ди.

3. Allegro

В лузі калина, темно, не видно. Українська

А я ба-тенька не впіз-на-ла, пе-ревож-чи-ка не здер-
жа-ла. Гей! Не здер-жа-ла. Гей! Не здер-жа-ла!

4. Помірно

Как из улицы в конец. Російська

5. **Помірно**

Ішов козак із вулиці. Українська

І шов ко-зак із ву-ли-ці тем-ньо-ї но-чі,
си-дить кач-ка на бе-ре-зі витрі-щи-ла о-чі.

6.

А. Кастальський. Рибалка

Жваво

7.

В. Косенко. Українська народна пісня

Moderato

8.

Г. Свиридов. Тріо, ч. I

Allegro moderato

3. Підібрати мелодії в обсязі гексахордів, в семиступенивих натуральних та змінних ладах.

Розділ двадцять перший

ЛАДИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Своєрідність музичної культури народу значною мірою характеризується її ладовою організацією. Різні географічне положення регіонів України, особливості їх історичного та культурного розвитку забезпечили ладове багатство української музики. Воно сформувалося в результаті тривалого відбору найвиразніших інтонацій та мелодичних зворотів, що відповідали національному характеру. Крім того, в українській музиці можна знайти всі ладові структури європейської музики. Це свідчить, що вона розвивалася в єдиному руслі з музичними культурами європейського континенту, не втрачаючи своєї автентичності.

§ 87. МАЛОМІСТКІ ЗВУКОРЯДИ

Первісною формою ладової організації музики були маломісткі звукоряди, що склалися з трьох — чотирьох звуків. Такі звукоряди ще не були ладом, але в них уже з'явився першоелемент ладу — опорний тон. Він відчувається і у звукорядах з двох звуків в обсязі секунди — дихордах ¹:

Andantino Ходить квочка. Українська



Ходить квочка ко-ло кі-лочка, ве-де ді-ток, дрібних квіток: «Квок!»

Завдяки розширенню обсягу звукоряду утворилися більш складні структури, між сусідніми звуками яких, крім секунд, зустрічаються терції і кварта. Опорним тоном у таких структурах може бути який завгодно ступінь.

До найбільш поширених належать безпівтонові трихорди в обсязі великої терції (1), чистої кварта (2 а, б) та чистої квінти (3 а, б), незаповнені тетрахорди у чистій квінті (4 а, б) та великій сексті (5 а, б). Велика та мала терції на першому ступені звукорядів надають їм мажорного або мінорного звучання:

1. 2. а) б) 3. а) б) 4. а) б) 5. а) б)



Такі звукоряди характерні для примовок, лічилок, календарних, родинних та трудових пісень:

¹ Від грец. διχорδῆ — дві струни.

1. Швиденько

Ой дзвони дзвонять. Українська

Звукоряд

Ой дзвони дзвонять, хорти вовка гонять.

2. Allegretto

Коза

Звукоряд

Я коза-дереза півбока луплена,

3. Помірно

Було, татко, на торзі. Українська

Звукоряд

Оскільки в одному і тому ж звукоряді опорним тоном може бути який завгодно ступінь, то функціональне значення інших ступенів відповідно може змінюватися. Це створює при одному звукоряді різні ладові структури із своєю тонікою, своєю системою стійких та нестійких звуків, своїми інтонаційними зв'язками:

1. Allegro giocoso

Сергій-чудодій. Українська

Звукоряд

Сергій-чудодій на коні катався,

2. Швидко

Лемківська щедрівка

Звукоряд

У межах одного ладу стійкість та нестійкість тонів також не однакова. Деякі нестійкі тони притягують до себе інші нестійкі тони, утворюючи побічну опору ладу. В залежності від інтервалу між тонікою і таким тоном виникають лади з квартовою, квінтовою або терцієвою побічною опорою. Наприклад, у дитячій пісні «Колядин-дин» при квінтовому обсязі підкреслюється квартова опора *фа* — *сі*-бемоль, а в пісні «Ой ну, люлі, коточок» — квінтова опора *мі* — *сі*:

1. Moderato

Колядин-дин. Українська

Звукоряд

Колядин-дин, я, ба-бу-сю-о-дин,

2. **Andantino**

Ой ну, люлі, коточок. Українська
Звукоряд



Ой ну, лю-лі, ко-то-чок, украв в ба-би мо-то-чок.

Деякі мелодії дитячих, трудових, побутових та календарних пісень розгортаються в межах заповненого тетракорду:

1. **Moderato**

Іди, іди, дощику



І-ди, і-ди, до-щи-ку, зварю то-бі бор-щи-ку.

2. **Ходою**

Гриби. Коломийка



Не те-пер, не те-пер по гри-би хо-ди-ти,

Звукоряд



во-се-ни, во-се-ни, як бу-дуть ро-ди-ти.

Для української музики повна ангемітонічна пентатоніка мало характерна. Пісня «Та вербовая дощечка» — один з небагатьох прикладів, що має повну пентатоніку:

Andantino

Та вербовая дощечка. Українська
Звукоряд



Та вер-бо-ва-я до-щечка, до-щеч-ка,

Найчастіше неповні пентатонічні звукоряди складаються з трьох-чотирьох звуків. У ладах з більш розвиненою пентатонічною основою зустрічаються і півтони. Вони можуть бути між сусідніми ступенями чи на відстані, а також у різних голосах двоголосної та багатоголосної музики:

Благослови, мати. Українська

Moderato



Благо-сло-ви, ма-ти, вес-ну за-кли-ка-ти! Вес-ну за-кли-

Звукоряд



ка-ти, зи-му про-вод-жа-ти!

§ 88. ЛАДИ НА ОСНОВІ МАЛОМІСТКИХ ЗВУКОРЯДІВ

Розвиток ладового мислення йшов по шляху розширення обсягу маломістких звукорядів та ускладнення їх будови.

Досить часто в українській музиці зустрічаються тетра хорди з нижньою квартою (субквартою), завдяки якій їх обсяг розширився до септими. Активна інтонація субкварти надала мелодіям енергії:

Швидко Я коза яра. Українська

Я ко- за я- ра- я, пів- бо- ка луп- ле- на
пів- бо- ка дра- на- я,
за три гро- ші куп- ле- на, ту- пу, ту- пу но- га- ми,
ско- лю те- бе ро- га- ми,

Пента хорди з субквартою мають октавний діапазон. Для мелодій на основі такого звукоряду характерним є контраст між квартовим стрибком і плавним рухом у межах пента хорду. Завдяки кварті опорний тон став більш стійким і сприймається як тоніка мажору чи мінору. Субкварта зустрічається і в більш розвинених ладових структурах.

Однією з характерних рис української музики є збагачення діатоніки хроматикою. Хроматизм змінює нейтральність тонових тяжінь у діатоніці, приводить до звуження одних та розширення інших інтервалів, утворює нові співвідношення між ступенями ладу. Саме хроматизм поряд з діатонікою сформував український музичний стиль, сповнений великої експресії та краси:

Ой як, як та нелюба зустрічати. Українська

Повільно

Ой як, як та нелю- ба зустрі- ча- ти? — Ой так, так, ой так, так.

Розширення обсягу тетра хордів та пента хордів відбувалося не тільки завдяки субкварті, але й субсекунді — нижньої секунди, яка мала тонове співвідношення з тонікою ладу. Саме тонове співвідношення сьомого ступеня із першим стало характерним для натуральних семиступневих ладів:

Поволі Ой у полі та туман — димно. Українська

Ой у по- лі, ой у по- лі та ту- ман — дим- но.

Звукоряд

за ту ма- ном ні- чо- го не вид- но.

Але маємо зразки, де субсекунда утворює з тонікою півтон, що цілком гармонуює з хроматичними півтонами між іншими ступенями. Він може розглядатись як передумова формування мажору та гармонічного мінору з їх висхідним півтоновим тяжінням VII ступеня у тоніку:

Перекину кладку. Українська

Andante

Пе- ре- ки- ну кладку че- рез му-равку вер-бо- ву, вер-бо- ву!

Заповнення субкварти секундами сформувало плагальні октавні лади. Тоніка у таких ладах міститься в середині звукоряду, а сам звукоряд часто починається і закінчується п'ятим ступенем. Увідний півтон до першого ступеня підкреслює опору ладу. При низхідному русі він часто замінюється натуральним цілим тоном:

Ой гай, мати. Українська

Повільно

Ой гай, ма- ти, ой гай, ма- ти, ой гай зе- ле- нь- кий...

Ой по- ї- хав з У- краї- ни ко- зак мо- ло- день- кий.

§ 89. СЕМИСТУПЕНЕВІ МІНОРНІ ЛАДИ

Розширення обсягу звукоряду вгору через додавання до пентахорду сексти та септими формувало автентичні октавні лади.

Найчастіше зустрічаються мінорни лади з малою септимою на першому ступені, тобто з цілотоновим співвідношенням між сьомим та першим ступенями: еолійський, фрігійський та дорійський.

В еолійському ладі сьомий ступінь відіграє значну роль. Завдяки йому мелодії звучать світло і спокійно:

ПовільноТече вода з-під явора. *Українська*

Те-че во-да з-під я-во-ра я-ром на до-ли-ну.



Пи-ша-єть-ся над во-до-ю чер-во-на ка-ли-на.

Фрігійський лад не отримав значного поширення в українській музиці. Проте мелодичні звороти з пониженим другим ступенем у мінорі досить часто зустрічаються в багатоголосних кадансах¹. Вони посилюють субдомінантову функцію ладу, надаючи йому рис плагальності:

ПомірноГей, з-за гори туман. *Українська*

Гей, з-за го-ри ту-ман на-ля-га-є, гей, із за го-ри



туман на-ля-га-є, за туманом ні-чо-го не вид-но.

Дорійський лад також не часто зустрічається у народній музиці, хоч є чимало мелодій, в яких «дорійська секста» — велика секста на першому ступені — відчутно впливає на колорит інтонацій, надаючи їм мажорного відтінку. Більш характерним є поєднання дорійського ладу з підвищеним четвертим ступенем, що стало основою *гуцульського ладу*. Саме таке поєднання несе у собі самобутність звучання дорійського ладу, обспівує та підкреслює домінанту, збільшує інтонаційну напругу мелодії:

AndanteОй оце ж будуть мої бояри. *Українська*

Ой о-це ж бу-дуть мо-ї бо-я-ри, я ж, я ж, я ж мо-ло-дець,

У мінорних ладах підвищений четвертий ступінь відіграє надзвичайно велику роль і несе у собі стильові ознаки української му-

¹ Від італ. *cadenza* — закінчення.

зики. Він може переходити не лише у п'ятий ступінь, але і в третій, утворюючи нехарактерну для діатоніки збільшену секунду:

Помірно

Світи, світи, місяченьку. *Українська*

Сві- ти, сві-ти, мі- ся- чень-ку, з-за го- ри,
бо приї- хав мій ми- ленький з до- ро- ги.

Ще більше порушуються традиційні тонові та півтонові співвідношення ступенів натуральних ладів інтонацією збільшеної кварта між першим та четвертим підвищеним ступенями. Такі інтонації набули поширення у музиці Буковини та Гуцульщини:

Помірно

Коломийка

Як я то ту ко- ло- мий-ку за- чу- ю, за- чу- ю,
че- рез ту- ю ко- ло- мий-ку до- ма не но- чу- ю.

У мінорному гексахорді підвищений четвертий ступінь разом з шостим ступенем, обспівуючи п'ятий, утворюють послідовність двох півтонів, що також не є типовим для діатоніки. Проте в народних мелодіях, сповнених експресії, вони звучать цілком природно:

Помірно

Коломийка

За- грай ме-ні му- зи- чень-ко, я бу- ду спі- ва- ти,
що-би бу- ло мо- їй люб- ці легко тан- цю- ва- ти.

Досить поширеним у мінорних ладах є підвищення сьомого ступеня, яке найчастіше відбувається у нижній частині звукоряду, тобто у субсекунді. У верхній його частині сьомий ступінь залишається натуральним:

Не швидко Взяв би я бандуру. *Українська*

Взяв би я бан-ду-ру та й заграв, що знав;
че-рез ту бан-ду-ру бандурис-том став.

§ 90. СЕМИСТУПЕНЕВІ МАЖОРНІ ЛАДИ

З мажорних ладів часто зустрічається міксолідійський лад з характерним низхідним рухом сьомого ступеня. Такий мелодичний рух сприяє виникненню опори на четвертому ступені, що утворює відхилення у субдомінанту:

Жваво Очерет тріщить. *Українська*

Очерет тріщить і вода плющить, а кум до куми су-да-ка тащить.

Звукоряди українських мелодій, які мають збільшену кварту на першому ступені — «лідійську кварту», не виходять за межі пентахорду та гексахорду і зустрічаються рідко:

Помірно Ой весна, весниця. *Українська*

Небагато є мелодій в обсязі великої септими, яка утворюється в іонійському ладі між першим та сьомим ступенями. А сам інтервал великої септими через значну напругу невокальний, неписаний і у мелодичному русі не зустрічається зовсім. Більш природним є інтервал сексти між другим та сьомим ступенями. Всі інші інтервали іонійського ладу не мають характерності і збігаються з інтервалами мажорного ладу, для якого також характерна секста на II ступені:

Швиденько За горів, за горів три яблуньки. *Українська*

В українській музиці зустрічається змінний лад, де поєднуються не тільки паралельні, але й одноіменні тональності мажору та мінору. Зміна третього ступеня мажору на третій мінорний створює тонку гру світлотіні, підкреслює зміну образу і настрою, надає мелодії багатоплановості:

Купала на Івана. Українська

Allegretto



Ку- па- ла на Іва- на... Ку- пав- ся Іван
та в во- ду впа-в, Ку- па- ла на Іва- на!

Розвиток ладогармонічної системи мажору та мінору відбився перш за все на інтонаційному змісті мелодії. З'явилися ходи по звуках тризвуків, септакордів та їх обернень. Діапазон мелодій вийшов за межі октави:

Глибока кирниця. Українська

Весело

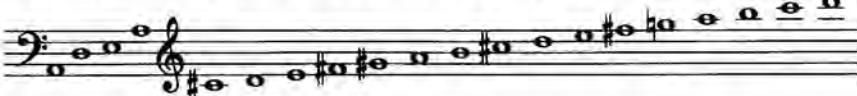


Гли-бо-ка кир-ни-ця, гли-бо-ко ко-па-на, там сто-їть
дів-чина, як на-ма-льо-ва-на. Ла-ла-ла-ла-ла, ха-ха, ла-ла-ла-ла
ла, ха-ха, ла-ла-ла-ла-ла, ха-ха, як на ма-льо-ва-на.

Під впливом професійної музики та міського романсу в XIX столітті сформувався український гармонічний стиль. В ньому поряд з паралельною змінністю набула великого значення модуляція.

Незважаючи на поширення мажору та мінору, у багатоголосних творах підголоскового складу зустрічаються і натуральні лади.

Значною мірою ладова своєрідність української народної музики визначила стрій українських народних інструментів, зокрема кобзи та бандури. Так, бандура П. Братиці мала 4 баси і 16 приструнків:



КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Які звукоряди належать до маломістких?
2. За рахунок чого розширювався обсяг маломістких звукорядів?
3. Чим збагатилася діатоніка в українській музиці?
4. Які натуральні лади були найбільш поширеними?
5. Які інтервали, нехарактерні для натуральних ладів, зустрічаються в українських мелодіях?
6. Яких рис набула мелодична лінія під впливом мажору та мінору?

ЗАВДАННЯ

Виконати мелодії.

1. Виписати та охарактеризувати звукоряди поданих українських мелодій:

1. **Moderato** Володар, володар

Во-ло-дар, во-ло-дар, та чи до-ма гос-по-дар?

Detailed description: A musical staff in 3/8 time with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato'. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are 'Во-ло-дар, во-ло-дар, та чи до-ма гос-по-дар?'.

2. **Не швидко** Ой в городі вишня

Ой в го-ро-ді вишня, чому не черешня? Калино-мали-но, я-года зе-ле-на!

Detailed description: A musical staff in 6/8 time with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Не швидко'. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are 'Ой в го-ро-ді вишня, чому не черешня? Калино-мали-но, я-года зе-ле-на!'.

3. **Не швидко** Малая нічка-петрівочка

Мала-я ніч-ка-петрі-вочка, — не виспа-ла-ся не-віс-точка.

Detailed description: A musical staff in 3/8 time with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Не швидко'. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are 'Мала-я ніч-ка-петрі-вочка, — не виспа-ла-ся не-віс-точка.'.

4. **Швиденько** Мав я раз дівчиноньку

Мав я раз дів-чи-нонь-ку че-пурень-ку,
лю-бу ще-бе-ту-шеч-ку ру-м'я-нень-ку.

Detailed description: A musical staff in 2/4 time with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Швиденько'. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are 'Мав я раз дів-чи-нонь-ку че-пурень-ку, лю-бу ще-бе-ту-шеч-ку ру-м'я-нень-ку.'.

5. Швидко

На вулиці скрипка грає



На ву-лиці скрипка грає, ме-не ма-ти не пус-ка-є, ой, ой, ой!

6.

Швидко

Ой сад-виноград



Ой сад-ви-но-град, ку-че-ря-ва виш-ня,



стоїть хло-пець під вік-ном, щоб дів-чи-на вий-шла.

2. Визначити лади:

1.

Повільно

Володар, володар



Во-ло-дар, во-ло-дар! Од-чи-няй во-ро-та.

2.

Жартівливо

Ой поїхав я до млина



Ой по-ї-хав я до мли-на, а там дів-ка, як ка-ли-на,

3.

Помірно

За річкою, за Дунаєм



4. Не поспішаючи

Ой на горі калина



Ой на го-рі кали-на, на до-ли-ні, сер-день-ко, ма-ли-на.

5.

Не поспішаючи

Ой хмелю ж мій, хмелю



Ой хме-лю ж мій, хме-лю, ти тонкий та ви-со-кий,



тонкий та ви-со-кий, та лис-точ-ком ши-ро-кий!

6. $\text{♩} = 66$

Ой упав сніжок

Одна Двоє

Ой у- па- в сні- жок та й на бе- ре- жок
та у- зяв- ся во- до- ю,

Detailed description: This is a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. The first system has two staves: the top staff is for the voice and the bottom staff is for piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 66. The piece is divided into two parts: 'Одна' (Solo) and 'Двоє' (Duet). The lyrics are 'Ой у- па- в сні- жок та й на бе- ре- жок' and 'та у- зяв- ся во- до- ю,'.

7. **Allegro non troppo**

М. Лисенко. 2-а рапсодія, Шумка

Detailed description: This is a piano score for a piece by M. Lisenko. It consists of two staves: the top staff is for the right hand and the bottom staff is for the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as 'Allegro non troppo'. The piece features a rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. There are trills and a triplet in the right hand.

8. **Dolcissimo**

Л. Дичко. Калина червона, Плач

Та я ж куди не пі-ду, та я ж те- бе не знайду.

Detailed description: This is a musical score for a piece by L. Dichko. It consists of a single staff in treble clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 'Dolcissimo'. The piece features a melodic line with a triplet and a fermata.

Розділ двадцять другий

ЛАДОГАРМОНІЧНА СИСТЕМА

Розвиток багатоголосної інструментальної музики у XVI столітті сприяв об'єднанню окремих тонів у співзвуччя — акорди. Взаємодіючи на основі ладу, вони утворили новий тип ладової організації — *мажоро-мінорну ладогармонічну систему*. У цій системі *гармонія*¹ виступає як один з організуючих чинників.

Грунтуючись на семиступневих монодичних ладах, продовжуючи їх розвиток, ладогармонічна система поєднала їх законо-

¹ Гармонія (від грец. αρμονία — зв'язок, стрункість, погодженість) — багатоголосся, утворене акордами (співзвуччями) та їх взаємодія у процесі музичного розвитку.

мірності із закономірностями гармонії. Саме тому ладові властивості акордів значною мірою характеризуються мелодичними взаємозв'язками їх тонів.

У ладогармонічній системі на основі звукоряду багатопланово взаємодіють тони, акорди та тональності. Ладовим центром системи стали мажорний та мінорний тризвуки, а ладовою основою — мажорний та мінорний лади.

Мажоро-мінорна ладогармонічна система (скорочено мажоро-мінор) характеризується фіксованою структурою звукоряду та стабільністю функціональних зв'язків тонів та акордів. Вона найбільш централізована і має одне положення тоніки. Зміна тоніки веде до зміни тональності.

§ 91. НАТУРАЛЬНИЙ МАЖОР

На формування мажорного ладу великий вплив мав і творчий досвід людства, що закріпив певні звукові співвідношення, і фізична природа музичного звука. Основний тон обертонового звукоряду, повторюючись в усіх октавах, став тонікою ладу як найбільш сильний та стійкий звук. Гармонійно з ним звучать перші шість обертонів, утворюючи стійкі ступені ладу та тонічний мажорний тризвук. Решта звуків, які перебувають у секундових співвідношеннях із стійкими, звучать напружено, нестійко, тяжіють до стійких.

Таким чином, мажор як семиступеневий лад має три стійких тони — на першому, третьому та п'ятому ступенях, що входять до тонічного тризвуку — T_3^5 , і чотири нестійких тони на сьомому, другому, четвертому та шостому ступенях, що складають увідний септакорд — VII_7 . Вони потребують подальшого руху і переходу до стійких тонів:



Оточення стійкого ступеня з обох сторін суміжними нестійкими ступенями називається *обспівуванням* стійкого ступеня. Обспівування спирається на мелодичні секундові зв'язки і підкреслює систему ладових тяжінь:

Косарі. Українська

Allegretto

Вий-шли в по-ле ко-са-рі ко-сить ран-ком на зо-рі.

Гама, звукоряд якої у висхідному напрямку має тон — тон — півтон — тон — тон — тон — півтон, називається *натуральною мажорною* гаммою. Її можна записати інтервалами: велика секунда, велика секунда, мала секунда, велика секунда, велика секунда,

велика секунда, мала секунда. Як октавна гама вона складається з верхнього та нижнього тетраходів, що об'єднані цілим тоном. Обидва тетраходи мають будову тон — тон — півтон і називаються *мажорними тетраходами*:



Великі та малі секунди визначають інтенсивність ладових тяжінь. Важливим для характеристики мажору є висхідне півтонове тяжіння VII у I ступінь та низхідне півтонове тяжіння IV у III ступінь. Тритон, що утворюється між IV та VII ступенями, має велику напругу через гостре тяжіння звуків, що його складають. Особлива гострота притаманна VII ступеню, який має не тільки півтонову відстань від тоніки, але й односторонній мелодичний зв'язок з нею. Внаслідок цього увідний у тоніку VII ступінь займає у мажорі особливе місце у ствердженні тоніки:

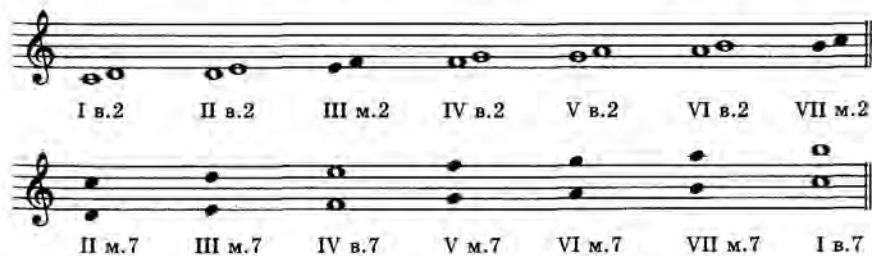


§ 92. ІНТЕРВАЛИ У НАТУРАЛЬНОМУ МАЖОРІ

На ступенях натуральної мажорної гами утворюються чисті, малі, великі інтервали та тритони. У межах октави — це прості інтервали, поза межами — складені. Як відомо, вони називаються *діатонічними*.

На всіх ступенях мажору будуються *чисті прими та чисті октави*. Сусідні ступені натурального мажору складають п'ять великих та дві малих *секунди*.

Септими, як обернення секунд, у натуральному мажорі мають також два різновиди: це дві великі септими та п'ять малих:



На ступенях мажору будується три великих та чотири малих терції, а також чотири великих та три малих сексти:

I в.3 II м.3 III м.3 IV в.3 V в.3 VI м.3 VII м.3

III м.6 IV в.6 V в.6 VI м.6 VII м.6 I в.6 II в.6

У мажорі шість чистих *кварт* та одна збільшена на IV ступені. Чистих *квінт* також шість та одна зменшена на VII ступені:

I ч.4 II ч.4 III ч.4 IV зб.4 V ч.4 VI ч.4 VII ч.4

IV ч.5 V ч.5 VI ч.5 VII зм.5 I ч.5 II ч.5 III ч.5

Всі інтервали у поєднанні з іншими елементами ладу визначають властивості натурального мажору. Та найбільш характерними для нього є інтервали на першому ступені. Це великі та чисті інтервали. Показовими для мажору є великі терції та великі сексти на головних ступенях:

в.2 в.3 ч.4 ч.5 в.6 в.7 ч.8 I IV V

§ 93. АКОРДИ У НАТУРАЛЬНОМУ МАЖОРІ

Натуральний мажор має три мажорних тризвуки — на I, IV, V ступенях; три мінорних тризвуки на II, III, VI та один зменшений тризвук на VII ступенях. Мажорні тризвуки становлять основу мажорного ладу і належать до головних. Мінорні тризвуки є консонансами, а зменшений — дисонансом:

C

в. I $\frac{5}{3}$ (T $\frac{5}{3}$) м. II $\frac{5}{3}$ м. III $\frac{5}{3}$ в. IV $\frac{5}{3}$ (S $\frac{5}{3}$) в. V $\frac{5}{3}$ (D $\frac{5}{3}$) м. VI $\frac{5}{3}$ зм. VII $\frac{5}{3}$

На ступенях мажору будуються не тільки тризвуки, але і їх обернення:

C

I_3^5 VI_2^6 IV_4^6 II_3^5 VII_3^6 V_4^6 III_3^5 I_3^5 VI_4^6

IV_3^5 II_3^6 VII_4^6 V_3^5 III_3^6 I_4^6 VI_3^5 IV_3^6 II_4^6 VII_3^5 V_3^6 III_4^6

У мажорі будуються два великих мажорних септакорди — на I і IV ступенях та п'ять малих септакордів: малий мажорний — на V, три малих мінорних — на II, III, VI та один малий зменшений на VII ступенях:

C

в. I_7 м. II_7 м. III_7 в. IV_7 м. V_7 м. VI_7 м. зм. VII_7

На кожному ступені мажору можна побудувати не тільки септакорди, але і їх обернення:

C

I_7 VI_5^6 IV_3^4 II_2 II_7 VII_5^6 V_3^4 III_2 III_7 I_5^6 VI_3^4 IV_2 тощо.

На основі септакордів будуються нонакорди, ундецимакорди та інші співзвуччя.

§ 94. НАТУРАЛЬНИЙ МІНОР. ІНТЕРВАЛИ У НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРІ

Мінорний лад утвердився як семиступеневий октавний лад з протилежними мажору властивостями. Саме цим визначається його положення у ладогармонічній системі.

Гама, звукоряд якої у висхідному напрямку має тон — півтон — тон — тон — півтон — тон — тон, називається *натуральною мінорною* гаммою. Гама можна записати інтервалами: велика секунда, мала секунда, дві великі секунди, мала секунда, дві великі секунди.

Два тетракорди мінорної гама мають різну будову. Нижній тетракорд мінорний: тон — півтон — тон. Верхній тетракорд фрігійський: півтон — тон — тон. Як і в мажорі, вони поєднуються цілим тоном:



Стійкі ступені ладу I, III, V утворюють мінорний тонічний тризвук — t_3^5 . Нестійкі ступені II, IV, VI, VII тяжіють у стійкі.

Важливим для характеристики мінору є висхідне півтонове тяжіння II ступеня у III (тоніку паралельного мажору) та низхідне півтонове тяжіння VI — у V (терцію паралельного мажору). Таке тяжіння до великої терції на III ступені сформувало паралельно-змінний лад:



Не менш важливим є тонове тяжіння VII у I ступінь, яке, на відміну від півтонового у мажорі, звучить м'яко, дещо нейтрально, створюючи самотутній, натуральноладовий колорит.

Як і в мажорі, у натуральному мінорі будуються тільки діа-тонічні інтервали. Але розташовані вони на інших ступенях у відповідності з послідовністю тонів та півтонів у мінорній гамі, тобто на два ступені вище, ніж у паралельному мажорі.

ІНТЕРВАЛИ У НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРІ

Чисті прими та чисті октави будуються на всіх ступенях

Інтервал	I	II	III	IV	V	VI	VII
секунди	в.2	м.2	в.2	в.2	м.2	в.2	в.2
септими	м.7	м.7	в.7	м.7	м.7	в.7	м.7
терції	м.3	м.3	в.3	м.3	м.3	в.3	в.3
сексти	м.6	м.6	в.6	в.6	м.6	в.6	в.6
кварти	ч.4	ч.4	ч.4	ч.4	ч.4	зб.4	ч.4
квінти	ч.5	зм.5	ч.5	ч.5	ч.5	ч.5	ч.5

Слід зазначити, що малі та чисті інтервали на I, малі терції на I, IV, V та малі сексти на I і V ступенях здебільшого визначають властивості мінору.

§ 95. АКОРДИ У НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРИ

Натуральний мінор має три мінорних тризвуків — на I, IV, V ступенях; три мажорних — на III, VI, VII та один зменшений тризвук на II ступенях. Мінорні тризвуків становлять основу мінорного ладу і належать до головних. Мажорні та зменшений тризвуків належать до побічних:

a

м. I₃⁵ зм. II₃⁵ в. III₃⁵ м. IV₃⁵ (s₃⁵) м. V₃⁵ (d₃⁵) в. VI₃⁵ в. VII₃⁵

Три малих мінорних септакорди розташовані на I, IV, V ступенях; два великих мажорних септакорди на III, VI та один малий зменшений септакорд на II ступенях:

м. I₇ м. зм. II₇ в. III₇ м. IV₇ м. V₇ в. VI₇ м. VII₇

На кожному ступені натурального мінору будуються обернені відповідних тризвуків та септакордів:

a

I₃⁵ VI₃⁶ IV₄⁶ I₇ VI₃⁶ IV₃⁴ II₂ II₃⁵ VII₃⁶ V₄⁶ II₇ VII₅⁶ V₃⁴ III₂ тощо.

На основі тризвуків та септакордів будуються інші акорди.

Розділ двадцять третій

ТОНАЛЬНОСТІ МАЖОРО-МІНОРНОЇ СИСТЕМИ

Тональність як абсолютна висота ладу надає йому індивідуальності та є активним засобом музичного розвитку. Її значення посилюється ще тим, що з глибокої давнини люди пов'язували звуки з кольорами. Це позначилось і на кольоровому сприйнятті тональностей. У музикантів та слухачів з цього приводу виникають різні асоціації. Так, М. Римський-Корсаков вважав, що *До* мажор має білий колір, *Ре* мажор — жовтий, сонячний, *Ми* мажор — синій, *Фа* мажор

— зелений, *Соль* мажор — коричневий, а *Ля* мажор — рожевий. Колір мінорних тональностей вважається близьким до відповідних одноіменних мажорних, але дещо приглушеним. Деякі музиканти сприймають дієзні тональності яскравими та насиченими за кольором, а бемольні — тьмяними, з металевим відтінком.

Тональності *Сі* мажор та *Сі*-бемоль мажор належать до «похмурих». Однією з найбільш «темних» вважається тональність *сі*-бемоль мінор, яка часто використовується для передачі трагічних подій та образів.

§ 96. МАЖОРНІ ТОНАЛЬНОСТІ

Від кожного звука музичної системи можна побудувати мажорну гаму, зберігаючи послідовність тонів та півтонів. Це дає можливість отримати значну кількість тональностей як звуковисотних варіантів мажорного ладу.

При побудові тональностей, крім *До* мажору, для збереження структури звукоряду, виникає необхідність підвищити або понизити основні ступені. Для цього використовують знаки альтерації. Такі знаки завжди однорідні — дієзи або бемолі. Записуються вони після ключа, розповсюджуються на всі октави і називаються *ключовими знаками*. Мажор як семиступеневий лад може мати не більше семи знаків при ключі — сім дієзів або сім бемолів.

Але, коли хроматично змінений ступінь діатоніки стає основним у ладовій структурі, то, записуючи фольклорні зразки, при ключі можна виставляти різнірідні знаки альтерації. Наприклад:

Вірменська, обр. *Комітаса*



Дієзні тональності в порядку збільшення кількості ключових знаків будуються по чистих квінтах вгору від тоніки *До* мажору. Вони утворюють *квінтовий ряд дієзних мажорних тональностей*. У кожній наступній тональності при ключі виставляється на один знак більше, ніж у попередній. Останній дієз завжди міститься на VII ступені нової мажорної тональності:

C	G	D	A	E	H	Fis	Cis
---	---	---	---	---	---	-----	-----

Бемольні тональності в порядку збільшення кількості ключових знаків будуються по чистих квінтах вниз від тоніки До мажору і утворюють *квінтовий ряд бемольних мажорних тональностей*. У кожній наступній тональності при ключі виставляється на один бемоль більше, ніж у попередній. Останній бемоль завжди міститься на IV ступені нової тональності, а передостанній бемоль вказує на її тоніку:

C F B Es As Des Ges Ces

Порівнюючи послідовність появи ключових дізів та бемолів, слід визнати, що бемолю і дізів з'являються по чистих квінтах, але у зворотному напрямку:

При записі музичного фольклору ключові знаки можуть мати іншу нотацію. Вони вказують, в якій октаві та в якій послідовності з'являються знаки в процесі інтонування мелодичної строфи народної пісні:

Ой гула, гула. Українська

Ой не шуми, луже. Українська

§ 97. МІНОРНІ ТОНАЛЬНОСТІ

Від кожного звука можна побудувати мінорну гаму, зберігаючи послідовність тонів та півтонів. Мінорні, як і мажорні тональності, можуть мати при ключі тільки сім дізів або сім бемолів.

Дієзні мінорні тональності в порядку збільшення кількості ключових знаків також будуються по чистих квінтах вгору, але від тоніки ля мінору, і утворюють *квінтовий ряд дієзних мінорних тональностей*. У кожній наступній тональності при ключі виставляється на один дієз більше, ніж у попередній. Останній дієз міститься на II ступені нової тональності, а передостанній дієз вказує на її доміную:

a e h fis cis gis dis ais

Бемольні тональності в порядку збільшення кількості ключових знаків будуються по чистих квінтах вниз від тоніки ля мінору і утворюють *квінтовий ряд бемольних мінорних тональностей*. У кожній наступній тональності при ключі виставляється на один бемоль більше, ніж у попередній. Останній бемоль міститься на VI ступені нової тональності:

a d g c f b es as

Відомо, що паралельні мажорні та мінорні тональності мають однакові ключові знаки (§ 87). Це дозволяє поєднати їх квінтові ряди у систему паралельних тональностей:

C, a G, e D, h A, fis

E, cis H, gis Fis, dis Cis, ais

C, a F, d B, q Es, c

As, f Des, b Ges, es Ces, as

§ 98. ЕНГАРМОНІЗМ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Теоретично дієзний та бемольний ряди можна подовжити до нескінченності. Дієзи поступово перейдуть у дубль-дієзи, а бемолі у дубль-бемолі і т. д.:

Gis, eis Dis, his і т.д. Fes, des Bes, qes і т.д.

В умовах хроматико-енгармонічного строю тональності, що мають при ключі шість дієзів та шість бемолів, однакові за висотою. Вони наче замикають два квінтового ряди тональності (дієзний та бемольний), утворюючи так зване *квінтове коло тональності*. Це схема, яка відображає не тільки квінтову послідовність появи нових ключових знаків, але і енгармонізм тональності.

Тональності, які мають однакову висоту, однаковий лад, інтервальне співвідношення та порядковий номер ступенів, але записуються по-різному, називаються *енгармонічними*. В енгармонічних тональностях усі відповідні інтервали та акорди також

енгармонічні. Ключові знаки їх завжди протилежні. У музичній практиці використовуються три пари енгармонічних тональностей мажору та мінору:

Fis = Ges dis = es	H = Ces gis = as	Cis = Des ais = b
-----------------------	---------------------	----------------------

Для спрощення запису та полегшення читання нот інколи використовують заміну тональностей з великою кількістю ключових знаків на енгармонічні тональності з меншою кількістю знаків. Адже тональність *До-діз* мажор має сім дізів, а енгармонічна *Ре-бемоль* мажор — тільки п'ять бемолів. Аналогічне співвідношення ключових знаків *До-бемоль* мажору (сім бемолів) та *Сі* мажору (п'ять дізів).

Для інструментів з фіксованим, рівномірно-темперованим звукорядом (напр., фортепіано) енгармонічна заміна тональностей не зачіпає інтонаційну сторону музики. При співі та виконанні на інструментах з нефіксованим звукорядом (струнно-смичкові інструменти) енгармонічна заміна тональностей може вплинути на інтонаційну сторону музичного твору¹. З огляду на ці обставини, квінтове коло тональностей можна уявити як *квінтову спіраль тональностей*, де звуки коч і наближаються, але не збігаються за висотою:

¹ Російський композитор О. Скрибін відрізняв енгармонічні тональності не тільки за висотою, але і за кольором.

§ 99. ТРАНСПОЗИЦІЯ

Створюючи музику, композитор уявляє не тільки її лад, розмір, мелодичний рисунок, гармонію, тембр, але і конкретну тональність. У випадках, коли з тих чи інших причин твір не може бути виконаним у авторській тональності, його переписують у бажану тональність того ж ладу.

Перенесення всіх звуків музичного твору на іншу висоту вгору або вниз називається *транспозицією*¹. При транспозиції змінюється лише тональність. Всі інші елементи ладу залишаються без змін.

Є чотири способи транспозиції:

- на певний інтервал,
- за допомогою ключових знаків,
- за допомогою заміни ключа,
- за допомогою цифрування.

Універсальним є перший спосіб, який дозволяє транспонувати музичний твір у будь-яку тональність. Він полягає в тому, що після визначення нової тональності і виставлення ключових знаків, кожен звук переписується на певний інтервал вгору чи вниз. Випадкові знаки альтерації, що можуть бути у нотному тексті, замінюються на відповідні у новій тональності.

Заміна ключових знаків дозволяє транспонувати твір на півтону вгору або вниз, не змінюючи запису нот. Цей спосіб прийнятний лише тоді, коли нова тональність буде реальною. Наприклад, нотний текст у *Соль-бемоль* мажорі можна залишити без змін, водночас підвищивши його на півтону. Для цього треба замінити шість бемолів на один діз і отримати тональність *Соль* мажор. Але *Соль-бемоль* мажор не можна понизити на півтону за допомогою заміни ключових знаків, бо виникає нереальна тональність *Соль-дубль-бемоль* мажор. Зрозуміло, що шляхом заміни дізів на бемолі можна понизити тональність на півтону, а, замінивши бемолі на дізиви — підвищити на півтону:

¹ Від лат. *transpositio* — перенесення.

Більш універсальним є спосіб заміни ключа. Транспозиція здійснюється також без зміни запису нотного тексту. Після заміни ключа виставляються знаки нової тональності та виправляються випадкові знаки альтерації. Користуючись ключами систем *До, Фа, Соль*, можна значно спростити техніку транспонування:

The image shows four musical staves illustrating transposition. Staff A is in G major (one sharp) and 2/4 time. Staff B is in F major (one flat) and 2/4 time. Staff C is in C major (no sharps or flats) and 2/4 time. Staff G is in G major (one sharp) and 2/4 time. Each staff contains a sequence of notes and rests, demonstrating how the same melodic line is written in different keys.

Для транспозиції за допомогою цифрування треба підписати під кожним звуком мелодії відповідні ступені або під кожним акордом його цифрове позначення. Потім уявити нову тональність, її ключові знаки і, читаючи цифрування, переписати або виконати твір. Найчастіше цифруванням користуються при транспозиції творів з простим акомпанементом, невеликих за обсягом, якими є міський романс, пісня та танець:

М. Глінка. Гуде вітер вельми в полі
Поезія В. Забіли

Allegretto

The image shows a musical score for the song 'Гуде вітер вельми в полі' by M. Glinka. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has notes numbered with Roman numerals: V, I, III, II, I, VII#, I, II, I, VII#, I. Below the notes is the lyrics: 'Гуде вітер вельми в полі, реве, ліс ламає,'. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes figured bass notation: I₄⁵, II₅⁶, V₃⁵, I₃⁵.

Транспозиція на півтону або на тон мало позначається на виразності музичного твору. Транспозиція на терцію або кварту відчутно змінює характер звучання музики. Та при будь-якій транспозиції порушується авторський задум твору. Тому у вимогах до конкурсантів, які беруть участь у професійних музичних конкурсах, передбачається виконання творів лише у тональності оригіналу.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Чим відрізняється ладогармонічна система від системи монодичних ладів?

2. Які лади стали основою ладогармонічної системи?
3. У чому причина переваги мажору над мінором?
4. Що таке обспівування стійких ступенів?
5. Яка гама називається натуральною мажорною, а яка — натуральною мінорною?
6. Тяжіння яких ступенів є найважливішими для мажору?
7. Які тяжіння найбільш характерні для мінору?
8. Які інтервали будуються на I ступені натурального мажору?
9. Які інтервали будуються на I ступені натурального мінору?
10. Які тризвуки будуються на головних ступенях мажору?

Мінору?

11. На яких ступенях мажору та мінору будується малий мажорний септакорд?
12. На яких ступенях мажору та мінору будується малий зменшений септакорд?
13. Які знаки альтерації називаються ключовими?
14. Які тональності мажору та мінору називаються енгармонічними?
15. Що таке транспозиція?
16. В яких випадках використовується той чи інший спосіб транспозиції?

ЗАВДАННЯ

1. Записати у літерному позначенні мажорні та мінорні тональності, в яких останнім ключовим знаком буде: *мі-бемоль*, *фа-дієз*, *соль-бемоль*, *ре-дієз*, *ля-дієз*, *ре-бемоль*, *мі-дієз*, *фа-бемоль*, *сі-дієз*.

2. Виписати на нотному стані у скрипковому та басовому ключах знаки тональностей, в яких подані тетракорди будуть верхнім або нижнім тетракордами:



3. Визначити мажорні тональності, в яких можуть мати місце подані акорди. Підписати цифрове позначення визначених акордів:



4. Визначити мінорні тональності, в яких можуть мати місце подані акорди. Підписати цифрове позначення визначених акордів:



5. Виконати мелодії, визначити тональності, виставити ключові знаки:

П. Чайковський. Неаполітанська пісенька

1. Досить швидко



2. Помірно

Ханись. Польська



3. Помірно

М. Лисенко. Пан Коцький



4. Помірно

О. Варламов. Горные вершины
Поэзия М. Лермонтова



Горные вершины спят во тьме ночной;

6. Знайти обспівування стійких ступенів:

1. Швиденько

Тиха вода. Українська



2. Швиденько

Іване, Іване. Українська



3. Швидко

А до мене Яків приходив. Українська



А до мене Яків приходив, ко-ро-боч-ку ра-ків при-но-сив!

4.

Moderato

Орю, я, орю я. Українська

О рю я, о рю я а в го-ро-ді та ко-ни-ка-ми,

5.

Повільно

Тече вода. Українська

Те-че во-да з під я-во-ра я-ром на до-ли-ну.

6.

Повільно

Ой темная та невидная ніченька. Українська

Ой тем-на-я та не-вид-на-я ні-чень-ка.

7. Транспонувати мелодії на півтону вниз та на півтону вгору, на півтора тону вниз та вгору, використавши найбільш доцільний спосіб:

1.

Жваво

Грицю, Грицю. Українська

Гри-цю, Гри-цю, до ро-бо-ти! В Гри-ця пор-ва-ні чо-бо-ти...

Гри-цю, Гри-цю до те-лят! В Гри-ця ні-жень-ки бо-лять...

2.

ХодоюОй у лузі. Українська
Поезія М. Чернецького

Ой у лу-зі чер-во-на ка-ли-на по-хи-ли-ла-ся,

3.

Швидко

Бульба. Білоруська

4.

Бадьоро

Наливаймо, браття. Українська
Поезія В. Крищенко

На-ли-вай-мо, брат-тя, криш-талє-ві ча-ші,

5.

Широко

Ой вийду я на гору. Українська



Ой вийду я на го-ру, по-дивлю-ся в до-ли-ну,

6.

Повільно

Ой п'є Байда. Українська



7.

Швидко

В.А. Моцарт. Танок



8.

Поволі

П. Чайковський. Ніч



9.

Allegretto

Коломийки. Обр. Ф. Колесси



Як я стану коломий-ки співа-ти, спі-ва-ти,

Розділ двадцять четвертий

РОЗВ'ЯЗАННЯ ІНТЕРВАЛІВ У НАТУРАЛЬНОМУ
МАЖОРІ ТА НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРІ

У музичній системі інтервали співвідносяться між собою лише за висотою. В умовах ладу, крім звуковисотних співвідношень, вони несуть у собі стійкість та нестійкість ладових ступенів. Мелодичні інтервали, утворені стійкими ступенями, надають мелодії рівноваги, стабільності, а утворені нестійкими ступенями несуть у собі напругу та неспокій. Нестійкі ступені мелодичних інтервалів переходять у стійкі на основі мелодичних зв'язків, які можуть бути надзвичайно різноманітними. Гармонічні інтервали як елементи ладу також можуть бути стійкими та нестійкими. Стійкі інтервали

завжди консонанси. Нестійкі інтервали можуть бути консонансами і дисонансами. Вони вимагають розв'язання.

§ 100. РОЗВ'ЯЗАННЯ НЕСТІЙКИХ КОНСОНАНСІВ

Відомо, що до консонансів належать гармонічні чисті прими, октави, кварта та квінти, а також великі і малі терції та сексти. Вони можуть перебувати на різних ступенях мажору та мінору. Інтервали, утворені першим, третім та п'ятим ступенями у якій завгодно послідовності, будуть стійкими. Це чисті прими та октави на I, III, V ступенях, чиста квінта на I та чиста кварта на V, це терції на I та III і сексти на III та V ступенях мажору та мінору. Та стійкість їх не однакова. Інтервали на V ступені — найменше стійкі.

Музична нотация, що ілюструє інтервали на ступенях мажору та мінору. Верхня нота — C. Інтервали позначені літерами: ч.1, ч.8, ч.5, в.3, ч.1, ч.8, м.6, м.3, ч.1, ч.8, ч.4, в.6. Нижня нота — c. Інтервали позначені літерами: ч.1, ч.8, ч.5, м.3, ч.1, ч.8, в.6, в.3, ч.1, ч.8, ч.4, м.6.

Інтервали, в яких хоч один звук нестійкий, звучать нестійко і вимагають ладового розв'язання, тобто переходу у стійкі ступені ладу. Найчастіше нестійкі звуки при розв'язанні плавно переходять у сусідні стійкі на основі секундних зв'язків, а стійкі залишаються на місці у тому ж голосі. На прикладі нестійких терцій у мажорі та мінорі можна побачити загальний принцип розв'язання при плавному голосоведінні:

Музична нотация, що ілюструє розв'язання нестійких терцій у мажорі та мінорі. Верхня нота — C(c). Римські цифри II, IV, V, VI, VII позначені під нотами.

Слід зауважити, що не кожний нестійкий інтервал зразу переходить у стійкий. Нерідко рух нестійкими консонансами займає тривалий проміжок часу, утворюючи зону нестійкості. Але у заключних розділах музичного розвитку завжди маємо розв'язання.

Крім плавного голосоведіння при розв'язанні можуть бути ходи на кварту, квінту, сексту та інші інтервали. Такі ходи називаються стрибками. Вони пов'язані з тим, що всі нестійкі ступені

ладу можуть безпосередньо розв'язатися у тоніку або в інші стійкі несуміжні ступені:

Понад ставом стежечка. Українська



При безперечній перевазі плавного голосоведіння стрибки активізують музичний рух, урізноманітнюють мелодичну лінію будь-якого голосу, змінюють фонізм вузьких гармонічних інтервалів на фонізм широких інтервалів і навпаки.

§ 101. РОЗВ'ЯЗАННЯ ДИСОНАНСІВ

Натуральний мажор та натуральний мінор мають такі дисонуючі інтервали: великі та малі секунди і септими та два тритони — збільшену кварту та зменшену квінту.

Секунди — найбільш напружений інтервал. Вони можуть плавно розв'язатися у стійкі консонанси¹. Але не бажано розв'язувати секунди безпосередньо у стійку приму на зайнятий тон, тобто звук, який входить до складу секунди, хоч таке розв'язання зустрічається у народному двоголоссі. Краще розв'язати їх спочатку у нестійкий консонанс (акустичне розв'язання), а останній — у стійкий. Велика секунда на IV і VI ступенях може розв'язатися плавно і стрибком:

¹ У поліфонічній музиці допускається ненормативне розв'язання секунд.

Септими також розв'язуються багатоваріантно. Але їх не варто розв'язувати безпосередньо у стійку октаву. Розв'язання у нестійкий консонанс створює умови для більш вільного та різноманітного подальшого руху:

C(c) не бажано

I
II
III
IV
V
VI
VII

У збільшеній кварті та зменшеній квінті обидва звуки нестійкі. Відповідно до тяжінь зб.4 розв'язується у сексту, а зм.5 у терцію:

C(a)

зб.4 м.6 зм.5 в.3
IV (VI) VII (II)

Розв'язання дисонансів у стійкі консонанси гальмує музичний рух, сприяє розчленуванню музичної форми, утверджує тональність:

Л. Ветховен. Соната для ф-но № 8, ч. I

Allegro di molto a con brio

sf *cresc...* *sf*



§ 102. ВИРАЖАЛЬНІСТЬ МЕЛОДИЧНИХ ІНТЕРВАЛІВ

Властивості інтервалів формуються багатьма чинниками. На їх виражальність впливає стійкість та нестійкість ступенів, з яких вони складаються, метроритмічне положення у мелодичній лінії, оточення іншими інтервалами, темпові, регістрові та динамічні умови тощо. Але найсуттєвішою стороною інтервалу, що визначає його властивості є мелодична та гармонічна форма викладу.

Мелодична прима як найпростіша інтонація у мелодичному русі завжди підкреслює ступінь, а на початку мелодії привертає увагу до подальшого розвитку:

Л. Бетховен. Симфонія №5, ч. I

Allegro con brio



Прима може вінчати вершину мелодичної хвилі, підкреслювати кульмінацію. Крім того вона може закінчувати музичний розвиток, додаючи йому стійкості та завершеності:

Я. Степовий. Вітер в гаї не гуляє
Поезія Т.Шевченка

Помалу



Вітер в гаї не гуляє, вночі спочиває; прокинеться



ти хенько, в осоки питає, в соки питає.

Висхідна октава переносить мелодію у більш високий регістр, утворюючи емоційну вершину, з якої, наче з джерела, витікає струмок низхідної мелодичної інтонації:

Lento

Низхідна октава, навпаки, сприймається як спад напруги, який може стати поштовхом для подальшого розвитку.

Великі та малі секунди створюють основу мелодичного руху. Але низхідна мала секунда виділяється серед інших і сприймається як інтонація жалю, скорботи, інтонація печалі:

Andante doloroso

П. Чайковський. Пори року, № 10



Мелодичні зб. 2 є специфічним інтервалом, характерним для деяких національних музичних культур (§ 89).

Великі септими у мелодіях майже не зустрічаються через складність інтонування та спрямованість у ще більший інтервал — октаву. Вони завжди привертають до себе увагу значною напругою інтонації:

Andante tranquilloБ. Бріттен. Сонет XXX
Поезія Мікеланджело

Малі септими звучать більш м'яко і досить поширені у мелодіях різних епох та стилів. Подальший поступовий рух у протилежному напрямку знімає напругу широкого мелодичного ходу, надає рівноваги музичному розвитку.

Великі та малі терції є важливими інтервалами у гармонії. На їх основі будується більшість акордів. Тому рух по терціях найбільш повно виявляє ладогармонічну сторону мелодії:

Досить швидко

Ой під вишнею. Українська





сто їть старий з мо-ло-до-ю, як із я- го- до- ю.

Сексти стали найвиразнішим мелодичним інтервалом у ліричній музиці і набули певних стилістичних та жанрових ознак. Вони надають мелодіям широти, розмаху та експресії. А висхідні сексти на V ступені мажору та мінору — ще й яскравого ладового забарвлення:

Moderato

Т. Петриненко. Україна



До ро- ги іншої не треба, ко- ли зорить Чумацький Шлях. Я



йду від тебе і до те-бе по зо- ло-тих твоїх стеж-ках.

У висхідному русі чисті кварта звучать активно, мужньо, заклично. У низхідному, навпаки, несуть у собі спад емоційної напруги, гальмують рух:

Гей, не дивуйте, добрії люди. Українська

Маршем



Гей, не дивуй-те, добрі-ї лю-ди, що на Украї-ні пов-ста-ло:

Висхідна чиста квінта може сприйматись як запитання, а низхідна як відповідь. Цілком природно, що після широкого ходу на квінту, мелодія розвивається у протилежному напрямку.

Збільшена кварта на IV ступені мажору та VI мінору — досить напружений інтервал. Ступені, що її складають, нестійкі і мають гостре півтонове тяжіння до розширення інтервалу. Тому як мелодичний інтервал зб.4 не отримала значного поширення.

Зменшена квінта на VII ступені мажору та II мінору також звучить нестійко і напружено. Але ступені, що її складають, тяжіють до звуження інтервалу і зм.5 інтонується легше ніж зб.4. Наявність зм.5 у багатьох мелодіях — тому підтвердження.

Інтервали та їх численні комбінації визначають інтонаційний зміст мелодії, надають їй неповторної індивідуальності, роблять її стилістично визначеною.

§ 103. ВИРАЖАЛЬНІСТЬ ГАРМОНІЧНИХ ІНТЕРВАЛІВ

Властивості гармонічних інтервалів виявляються перш за все через їх консонансність та дисонансність.

Гармонічна прима як поєднання двох однакових за висотою звуків має більш наповнене звучання у порівнянні з поодиноким звуком. Вона часто зустрічається у дуетах, де її фонізм збагачується тембрами голосів та інструментів¹.

Звуки гармонічної октави сприймаються як подібні, але у різних регістрах, через що мають різне забарвлення. Рух паралельними октавами, як і паралельними примами, не перетворює мелодію у двоголосну, але збагачує її тони фонізмом співзвуч:

Котилася зірка. Українська, обр. М. Леонтовича

Moderato

Ой і о-бі-цяв-ся та і ко-за-чень-ко та й на во-ро-нім
ко-ню, та й на во-ро-нім ко-ню.

Якщо у двоголоссі великі та малі секунди зустрічаються переважно на слабких долях, то гармонічні великі та малі септими мало характерні для двоголосся. Лише у складі дисонуючих акордів вони зустрічаються досить часто, надаючи повноту та яскравість їх звучанню.

М. Леонтович. Моя пісня
Поезія К. Білиловського

Moderato

про ка-рі-ї о-чі, про ду-шу свя-ту.

¹ Н. Паганіні, щоб отримати новий звуковий ефект, застосував гру паралельними чистими примами на скрипці.

Терції та сексти є основою народного двоголосся, в якому нижній голос рухається паралельно мелодії, утворюючи підголосок, що називається *второю*. Терцієва втора дуже поширена, а секстова зустрічається епізодично:

Поволі

Як умру.

Заповіт. Українська
Поезія Т. Шевченка



Як умру, то по-хо-вай-те ме-не на мо-ги-лі,



се-ред сте-пу ши-ро-ко-го на Вкраї-ні ми-лій,

Гармонічні чисті кварта хоч належать до консонансів, та звучать досить жорстко і у двоголоссі зустрічаються не часто.

Збільшена кварта як яскравий дисонанс досить поширена у багатоголоссі, де вона входить до складу акордів. Інколи зустрічається і у двоголоссі, посилюючи відчуття ладових тяжінь:

Суліко. Грузинська

Помірно



Чиста квінта, маючи прозоре звучання, як досконалий консонанс отримала значне розповсюдження у народному двоголоссі. У той же час рух паралельними чистими квінтами (як і чистими примами та октавами) у професійній музиці вважався ненормативним.

Зменшена квінта, як і збільшена кварта, входить до складу багатьох дисонуючих акордів. У двоголоссі вона контрастує з оточуючими консонансами, надає звучанню напруги, підкреслюючи тяжіння у тоніку:

Закарпатська гаївка

Швидко



3.

П. Чайковський. Симфонія № 1, ч. I

Allegro tranquillo

4.

М. Римський-Корсаков. Как во городе стоально-
Киевском. *Сто пісень*

5.

М. Лисенко. Елегія



5. Записати нестійкі консонанси, розв'язати їх різними спосо-
бами:

1. **Швидко**Два півники. *Українська*

Два пів-ни-ки, два пів-ни-ки го-рох мо-ло-ти-ли,

2.

ШвидкоДолина, долина. *Словацька*

3.

AndantinoФіялочка. *Українська*
Обр. Ф. Колесси

Ой зацвіли фі-я-лочки, за-цві-ли,

6. Визначити дисонуючі інтервали та способи їх розв'язання:

1.

Піють півні. Українська. Обр. М. Леонтовича

Agitato

ви- го- то- вив не- вір- ний друг на вас на- га- я!

2.

Ой дай же, боже. Українська. Обр. М. Леонтовича

Moderato

Ой дай же, бо- же, зве- чо- ра по- го- донь- ку;

Розділ двадцять п'ятий

**РОЗВ'ЯЗАННЯ АКОРДІВ У НАТУРАЛЬНОМУ
МАЖОРІ ТА НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРІ**

У ладогармонічній системі роль тонічного тризвуку полягає у створенні відчуття стійкості та завершеності. Акорди на інших ступенях є носіями нестійкості і вимагають подальшого руху. Одні нестійкі акорди можуть переходити в інші, утворюючи зону нестійкості. На основі акустичного розв'язання дисонанси можуть переходити у нестійкі консонанси. Та повне відчуття стійкості створює лише ладове розв'язання у тоніку.

§ 104. ГАРМОНІЧНІ ФУНКЦІЇ

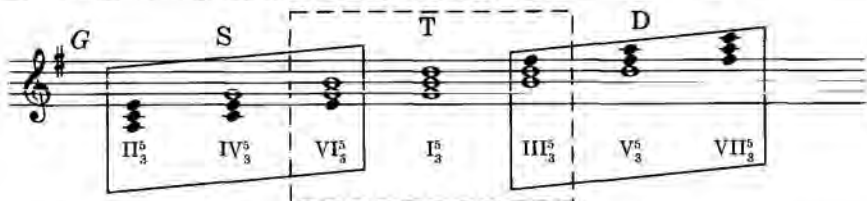
Роль акорду в гармонічному розвитку ладу називається *гармонічною функцією акорду*. Вона залежить від взаємозв'язку акордів на основі їх інтервального співвідношення, яке може бути секундовим, терцієвим та квартовим¹. Найявніші спільних звуків в акордах робить їх спорідненими і поєднує у функціональні групи.

¹ Враховуючи, що хід на кварту в одному напрямку стає ходом на квінту у протилежному, квартове співвідношення тонів називається ще *кварто-квінтовым*.

Тризвуки, розташовані за секундами вгору та вниз від тоніки, утворюють *секундовий ряд* тризвуків. Він показує акордовий склад ладу, створює основу для плавного голосоведіння та мелодичного зв'язку акордів. Сусідні тризвуки секундового ряду не мають спільних звуків і належать до різних функцій:



Тризвуки, розташовані за терціями вгору та вниз від тоніки, утворюють *терцієвий ряд*. Сусідні з домінантою та субдомінантою тризвуки терцієвого ряду мають з ними по два спільних звуки, які об'єднують їх у домінантову та субдомінантову групи. До домінантової групи, крім V₃⁵, належать III₃⁵ та VII₃⁵. До субдомінантової групи належать IV₃⁵, II₃⁵ та VI₃⁵. Найбільш нестійкими є II₃⁵ та VII₃⁵, які перебувають з тонічним тризвуком у секундовому співвідношенні та не мають з ним спільних звуків:



До акордів домінантової групи належать V₇ (домінантсептакорд), VII₇ (увідний септакорд), V₉ (домінантовий нонакорд). До субдомінантової групи входять II₇, IV₇ (субдомінантові септакорди), а також II₉ (субдомінантовий нонакорд).

Медіантові тризвуки III₃⁵ та VI₃⁵ мають два спільних звуки із тонічним тризвуком. Тому за певних умов вони можуть виконувати функцію тоніки, утворюючи разом з нею тонічну функціональну групу акордів. VI₃⁵, який має у своєму складі тонічну терцію, більш придатний для ролі тоніки ніж III₃⁵, який має у своєму складі увідний ступінь.

Гармонічні звороти, в яких акорди доміанти розв'язуються у VI₃⁵, називаються *перерваними*. Якщо такі звороти перебувають на заключних стадіях музичного розвитку, то називаються *перерваними кадансами*¹. Звучать вони яскраво, колоритно, оскільки VI₃⁵ у мажорі — мінорний, у мінорі — мажорний. Недостатня стійкість VI₃⁵ вимагає подальшого руху до заключної тоніки:

¹ Каданс (від *it. cadenza* — закінчення) — мелодичний або гармонічний зворот, який закінчує музичний твір або його частину.

Тризвуки, розташовані за чистими квартами вгору і вниз від тоніки, складають *кварттовий ряд*. Висхідний кварттовий ряд утворює ланцюжок субдомінант, а низхідний — ланцюжок домінант. Кварттові зв'язки акордів найбільш активні і мають велике значення у ладогармонічній системі. Наприклад, нестійко звучать всі акорди, нижнім звуком яких буде V ступінь. Це стосується і тонічного квартсекстакорду (I_4^6). П'ятий ступінь, що є його нижнім тоном, вступає у протиріччя із стійкою тонічною терцією у верхніх голосах і вимагає подальшого руху через домінанту у тоніку:

Л. Бетховен. Соната для ф-но № 2, Рондо

Залежність домінанти від тоніки відбилась і на тризвуках інших ступенів ладу, які перебувають у кварттових співвідношеннях. За таких умов змінюються функції акордів: одні сприймаються як домінанта, інші — як тоніка:

Використовуючи всі акорди функціональних груп, можна урізноманітнити гармонію, не порушуючи логіку гармонічного розвитку. Уявляючи кожен звук мелодії як приму, терцію, квінту або септиму одного з акордів даної функціональної групи, отримують різні гармонічні звороти. Деякі з них дають відчуття ладової змінності:

C

$(I_3^5, VI_3^6, III_3^5) (IV_3^6, II_3^5, II_3, VI_3^5) (V_3^5, V_7, VII_3^5, VII_7, III_3^5)$

Варіанти:

$I_3^5н., IV_3^6, V_3^5, I_3^6, III_3^6, II_4^6, V_3^5, VI_3^5н., VI_3^5, IV_3^5, VII_3^4, I_3^6$

§ 105. РОЗВ'ЯЗАННЯ НЕСТІЙКИХ ТРИЗВУКІВ

Тонічні тризвуки та їх обернення належать до стійких консонансів, хоч стійкість I_4^6 досить умовна. Решта тризвуків та їх обернення, крім зменшених, є нестійкими консонансами і вимагають розв'язання. На прикладі тризвуків домінанти і субдомінанти та їх обернень можна скласти загальні принципи розв'язання нестійких консонансів при плавному голосоведінні:

C

$IV_3^5, I_3^5, IV_3^6, I_4^6, IV_4^6, I_3^5, V_3^6, I_4^6, V_3^6, I_3^5, V_4^6, I_3^6$

У музичній практиці, особливо у хорових партитурах, плавне голосоведіння є основним. Воно забезпечує наспівність хорових партій та регістрову стабільність у звучанні акордів:

Allegro giusto

П. Чайковський. Снігуронька

Да- руй, бог све- та, теп- ло- е ле- то.

Нестійкі тризвуки доміанти та субдомінанти можуть розв'язатися безпосередньо у тонічний тризвук. У таких випадках у нижньому голосі виникають ходи на кварту і квінту, а у верхніх голосах зберігається плавне голосоведіння:

Moderato Б. Сметана. Продана наречена, акт I

Окремі тони акордів у верхніх голосах можуть розв'язатися не тільки плавно у сусідні стійкі ступені, але і стрибком в який завгодно інший стійкий ступінь:

IV_3^5 I_3^6 IV_3^6 I_4^6 V_3^5 I_3^6 V_4^6 I_3^5

Нестійкі тризвуки побічних ступенів розв'язуються на тих же засадах, що і нестійкі тризвуки головних ступенів. Наявність тритону у зменшених тризвуках та їх обернення обумовили їх дисонансність та голосоведіння при розв'язанні.

У мажорі зм. VII_3^5 розв'язується у неповний (без квінти) тонічний тризвук. Зм. VII_3^6 має два варіанти розв'язання: у неповний тонічний тризвук та неповний тонічний секстакорд. Зм. VII_4^6 при плавному голосоведінні розв'язується у неповний тонічний секстакорд, а із стрибком — у повний тонічний секстакорд.

У мінорі зм. II_3^5 розв'язуються у неповний (без основного тону) тонічний секстакорд. Зм. II_3^6 також має два варіанти розв'язання: у неповний тонічний секстакорд та неповний тонічний квартсекстакорд. Зм. II_4^6 при плавному голосоведінні розв'язується у неповний тонічний квартсекстакорд, а із стрибком — у повний тонічний квартсекстакорд:

T_3^5 $VII_3^5 I_3^5$ н. $VII_3^6 I_3^5$ н. $VII_4^6 I_3^5$ н. $VII_4^6 I_3^6$ н.
 t_3^5 $II_3^5 I_3^6$ н. $II_3^6 I_3^5$ н. $II_4^6 I_4^6$ н. $II_4^6 I_4^6$ н.

§ 106. РОЗВ'ЯЗАННЯ ДОМІНАНТСЕПТАКОРДУ

У септакордах функціональна нестійкість тризвуків посилюється дисонуючим тоном септими.

Домінантсептакордом (D_7 або V_7) називається септакорд на п'ятому ступені мажору та мінору. У мажорі він малий мажорний, у натуральному мінорі — малий мінорний. Оскільки натуральний мінор у класичній музиці вживається епізодично, то у музичних творах минулого малий мінорний V_7 майже не зустрічався. Замість нього поширення отримав мажорний V_7 у гармонічному мінорі. Лише у ХХ столітті гармонічні звороти з мінорним V_7 набули поширення завдяки його ладовим та акустичним якостям:

Є. Мартинов. Лебедина вірність

Ніжно

V_7 розв'язується у неповний (без квінти) тонічний тризвук. Неповний V_7 , також без квінти, у якому подвоєно основний тон, розв'язується у повний тонічний тризвук:

При розв'язанні обернень V_7 його основний тон — п'ятий ступінь ладу залишається на місці. Решта звуків розв'язується за тяжінням. Внаслідок цього V_6^6 та V_3^4 розв'язуються у тонічний тризвук, а V_2 — у тонічний сектакорд:

V_7 та його обернення можуть розв'язатись у тризвук VI ступеня, який належить до тонічної групи акордів. При цьому у VI_3^5 подвоюється терцієвий тон. Неповний V_7 розв'язується у VI_3^5 із

стрибком, що також забезпечує подвоєння терцієвого тону. Розв'язання V_2 у тризвук III ступеня звучить специфічно і зустрічається не часто:

C

V_7 VI_3^5 V_7 н. VI_3^5 V_3^6 VI_3^6 V_3^4 VI_3^6 V_2 VI_4^4 V_2 III_3^5

Обернення V_7 , з їх плавними секундовими ходами у нижньому голосі при розв'язанні найчастіше зустрічаються всередині музичного розвитку. Для його завершення більш придатний V_7 , що розв'язується у тонічний тризвук:

Allegro vivo

М. Лисенко. Різдвяна ніч

Інколи замість V_7 вживається домінантнонакорд (D_9 або V_9). У мажорі будується великий домінантнонакорд, у мінорі — малий. Вони розв'язуються у повний тонічний тризвук з потроєним основним тоном. Неповний V_9 (частіше без квінти) розв'язується у повний тонічний тризвук з подвоєним основним тоном:

C(c)

V_9 I_3^5 V_9 I_3^5 V_9 н. I_3^5 V_9 н. I_3^5

О. Скрыбин. Мазурка № 8. Тв. 3

Con moto

§ 107. РОЗВ'ЯЗАННЯ УВІДНОГО СЕПТАКОРДУ

Увідним називається септакорд, побудований на VII ступені мажору та гармонічного мінору — VII₇. У натуральному мажорі він малий зменшений, у натуральному мінорі — малий мажорний. VII₇ розв'язується у тонічний тризвук з подвоєнням терцієвого тону. Інколи він розв'язується в VI₃⁶ у перерваних зворотах:

C(c)

VII₇ VII₇ I₃⁶ VII₇ VI₃⁶

До увідних септакордів входять всі нестійкі ступені ладу. Тому при розв'язанні жоден звук не залишається на місці. Голосоведіння визначається розв'язанням септими, тритону та секунди в оберненнях. Увідний квінтсекстакорд — VII₅⁶, та увідний терцквартакорд — VII₃⁴, розв'язуються у тонічний секстакорд з подвоєнням терції, а увідний секундакорд — VII₂, у тонічний квартсекстакорд:

C(c)

VII₇ I₃⁶ VII₅⁶ I₃⁶ VII₃⁴ I₃⁶ VII₂ I₄⁶

Звуковий склад VII₇ визначає функціональну специфічність звучання його обернень. Адже нижня терція увідного септакорду належить домінанті, а верхня — субдомінанті. Остання розташована внизу VII₃⁴ і надає йому субдомінантового відтінку. Це дозволяє розв'язати VII₃⁴ у тонічний тризвук та тонічний квартсекстакорд.

Відчуття субдомінантової функції у VII₃⁴ настільки велике, що дозволяє порушити нормативне розв'язання зб. 4:

C

VII₃⁴ I₃⁶ в.2 зб.4 VII₃⁴ I₃⁶ в.2 зб.4

Con moto

М. Леонтович. Женничок-бренчичок

S. A. T. B.

В зе-ле-нім лу-гу! беру па-ру дру-гу!

В зе-ле-нім, в зе-ле-нім лу-гу!

VII₇ та V₇ входять до домінантової групи акордів і мають три спільних звуки. На цій основі зустрічається *внутрішньофункціональний* перехід VII₇ у V₇. Залишаючи спільні звуки на місці, отримаємо перехід VII₇ у V₅⁶, VII₅⁶ у V₃⁴, VII₃⁴ у V₂, VII₂ у V₇. Схематично це виглядає так: 7 ак. → $\frac{6}{5}$ → $\frac{4}{3}$ → 2 ак. → 7 ак.

С

VII₇ V₅⁶ I₃⁵ VII₅⁶ V₃⁴ I₃⁵ VII₃⁴ V₂ I₃⁶ VII₂ V₇ I₃⁵ н.

Якщо VII₇ натурального мажору зустрічається досить часто у музичних творах, то VII₇ натурального мінору не отримав такого розповсюдження. Він мало тяжіє у тоніку мінору і сприймається як V₇ паралельного мажору, що розв'язується у VI₃⁵. Поширення отримали акорди домінантової групи, які утворились у гармонічному мінорі.

§ 108. РОЗВ'ЯЗАННЯ СУБДОМІНАНТОВОГО СЕПТАКОРДУ

Септакорд, побудований на II ступені мажору та мінору, називається *субдомінантовим септакордом* — S₇ або II₇. Він поєднує два тризвуки субдомінантової групи — II₃⁵ та IV₃⁵. У мажорі II₇ малий мінорний, у мінорі — малий зменшений. До його складу входять три нестійких ступені — II, IV, VI та один стійкий — I. У II₇ він є септимою і при розв'язанні залишається на місці. На основі норм плавного голосоведіння II₇ розв'язується у тонічний секстакорд з подвоєнням терцієвого або квінтового тону:

С(c)

II₇ II₇ I₃⁶ II₇ I₃⁶

Субдомінантовий квінтсекстакорд — II₅⁶, має три варіанти розв'язання — у I₃⁶, I₄⁶ та I₃⁵. Це пов'язано з двостороннім секундовим тяжінням IV ступеня, а також функціональним зв'язком його з тонікою. Субдомінантовий терцквартакорд — II₃⁴, розв'язується у I₃⁶, субдомінантовий секундакорд — II₂, у тонічний тризвук з подвоєнням терцієвого тону. Подвоєння основного тону у тонічному тризвучку можливе при русі VI ступеня вгору в I:

С(c)

II₅⁶ I₃⁶ II₅⁶ I₄⁶ II₅⁶ I₃⁵ II₃⁴ I₃⁶ II₂ I₃⁶

Розв'язання Π_7 та його обернень у тоніку утворюють плагальні звороти, які звучать м'яко, спокійно. В кінці твору вони сприяють утвердженню тоніки:

Ой у полі та туман-димно. Українська
Обр. М. Леонтовича

Andante **Moderato**

mf *f* *Гей!*

«Ой по- їдь- мо, ой по- їдь- мо та ді- вонь-ко,

p *pp* *Гей!*

з на- ми, з мо ло- ди- ми та і у- ла- на- ми.»

Π_7 може розв'язатися у V_3^5 як у нестійкий консонанс на основі квартових зв'язків. На тих же засадах він може розв'язатись у тонічний квартсекстакорд із подальшим рухом у домінанту:

с

$\Pi_7 V_3^5$ $\Pi_5^6 V_3^5$ $\Pi_3^4 V_3^5$ $\Pi_2 V_3^6$ $\Pi_2 V_3^6$ $\Pi_7 I_4^6$

М. Лисенко. Садок вишневий коло хати
Поєзія Т. Шевченка

Помірно

На основі функціональних зв'язків (S — D) Π_7 може переходити у V_7 та V_7 . Спільні звуки акордів забезпечують плавне голосоведіння та поступовий перехід від м'якого дисонансу (Π_7) до більш сильного (V_7 , D_7) з подальшим рухом у тоніку:

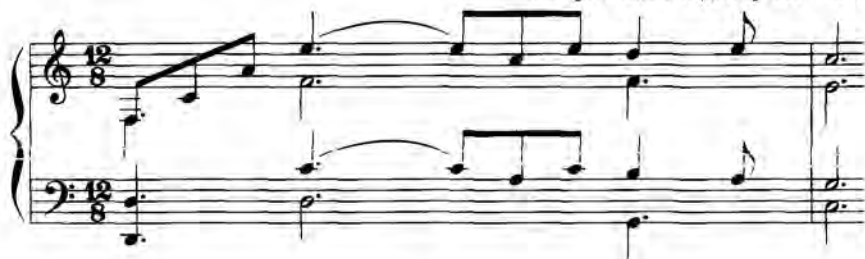


$\Pi_7 D_3^4$ I $\Pi_7 VII_5^6 I_3^6$ $\Pi_7 VII_5^6 D_3^4$ I $\Pi_5^6 D_2 I_3^6$ $\Pi_5^6 VII_3^4 I_3^6$ $\Pi_5^6 VII_3^4 D_2 I_3^6$

IV_7 набув поширення у мінорі і, маючи в інтервальному складі тонічну терцію, розв'язується за тими ж принципами, що і Π_7 .

Субдомінантовий нонакорд — Π_9 , як повний, так і неповний, зустрічається у музичних творах рідше, ніж V_9 . Здебільшого він переходить у тонічний квартсекстакорд або доміанту:

Е. Гріг. Соната для ф-но. Тв. 7



§ 109. РОЗВ'ЯЗАННЯ СЕПТАКОРДІВ У ДІАТОНІЦІ

Нестійкі мажорні та мінорні трізвуки у певних метроритмічних та інтонаційних умовах стають опорними, перебираючи на себе функцію тоніки. При цьому септакорди також змінюють функцію. Це відбувається на їх взаємодії з іншими акордами та на розв'язанні. Кожен септакорд, незалежно від величини інтервалів що його складають, може розв'язатись у трізвук на кварту вгору, як D_7 у тоніку, або на кварту вниз, як IV_7 ; на секунду вгору, як VII_7 , або на секунду вниз, як Π_7 ; на терцію вгору, як VI_7 , або на терцію вниз, як III_7 . Принцип плавного голосоведіння при розв'язанні септакордів у діатоніці залишається основним. На тих же засадах розв'язуються обернення септакордів:



Розв'язання септакордів на функціональній основі більш характерне для професійної музики. У народному багатоголоссі септакорди і тризвуки взаємодіють і на основі мелодичних зв'язків, що відбилися на голосоведінні. Рух паралельними тризвуками, розв'язання септими на кварту вниз або на секунду чи терцію вгору сприймається цілком природно:

Широко Ой у полі та кривиченька. Українська
Vci

Гей! Ой у полі та кривиченька,
там холодна та й водиченька.

The musical score consists of two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a sequence of chords: a triad of G, B, D (G major), followed by a series of chords where the bass note moves down by a fourth (G, D, A, E, B, F#) while the upper notes remain relatively stationary, illustrating the concept of 'wide' resolution. The second staff continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке гармонічна функція?
2. В яких інтервальних співвідношеннях можуть бути акорди?
3. Що робить акорди спорідненими?
4. Які акорди належать до стійких консонансів?
5. Які акорди належать до нестійких консонансів?
6. Який інтервал обумовив розв'язання зменшеного тризвуку?
7. Як розв'язується неповний D_7 ?
8. На якій основі здійснюється перехід VII_7 у D_7 , II_7 у D_7 , II_7 у VII_7 ?
9. Чим пояснюється різне розв'язання II_5^6 та VII_3^4 ?
10. Як розв'язуються септакорди у діатоніці?

ЗАВДАННЯ

1. Побудувати, записати, грати:
 - а) у тональностях A_s , g , E , h субдомінантові та доміантові тризвуки, їх обернення з розв'язанням.
 - б) від звуків a , h вгору і вниз мажорні та мінорні тризвуки, розв'язавши їх як тризвуки S та D .

в) від звуків *g, e* вгору і вниз мажорні та мінорні секстакорди, розв'язавши їх як секстакорди *S* та *D*.

г) від звуків *d, f* вгору і вниз мажорні та мінорні квартсекстакорди, розв'язавши їх як квартсекстакорди *S* та *D*.

д) у тональностях *Des, cis, H, es* зм.⁵₃ та їх обернення, розв'язавши.

е) від звуків *d, e* вгору зм.⁵₃, зм.⁶₃, зм.⁶₄ з розв'язанням у мажорі та мінорі.

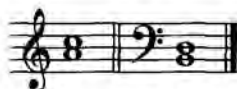
є) від звуків *a, g* вниз зм.⁵₃, зм.⁶₃, зм.⁶₄, розв'язавши у мажорі та мінорі.

ж) у тональностях *A, a, Es, es V₇* та його обернення, розв'язавши у тоніку та субмедіанту.

з) у тональностях *G, g, E, e VII₇* та його обернення, розв'язавши.

и) у тональностях *F, f, H, h, D, d II₇* та його обернення, розв'язавши у тоніку та доміанту.

і) *V₇, VII₇, II₇*, до складу яких увійшли подані інтервали, розв'язати у мажорі та мінорі:



ї) у тональностях *Es, f, A, cis* подані акордові ланцюжки — $I_3^5 - II_2 - VII_7 - D_5^6 - I_3^5; I_3^5 - II_7 - VII_5^6 - D_3^4 - I_3^5; I_4^6 - II_5^6 - VII_3^4 - D_2 - I_3^5; I_4^6 - II_3^4 - VII_2 - D_7 - VI_3^5 (I_3^5)$.

й) від звуків *e, a, c* малий мінорний, малий мажорний септакорди вгору і вниз, розв'язавши їх у діатоніці.

2. Виконати подані уривки та фрагменти музичних творів у §§ 104 — 109.

3. Знайти, виписати в елементарній формі *V₇, VII₇, II₇* та їх обернення, розв'язати:

В.А. Моцарт. Квартет № 16, ч. IV

1. Allegro assai



2. Allegro con brio

Л. Бетховен. Концерт для ф-но № 1



3.

І. Лаврівський. До зорі

сер-ця мо-го ту-гу, ту-гу роз-же-ни

4.

Помірно

М. Калачевський. Романс

tr

5.

Moderato

М. Римський-Корсаков. Сказание о граде Китеже

pp

Розділ двадцять шостий ВИДИ МІНОРУ ТА МАЖОРУ

Розвиток ладогармонічної системи проходив у тісній взаємодії мажору та мінору. Панування мажору формувало критерії сприйняття музичних явищ. Цілотонове співвідношення VII — I ступенів натурального мінору шляхом підвищення VII ступеня змінилося на півтонове тяжіння у тоніку. Основні акорди домінантової групи мінору — V_3^5 , V_7 , стали аналогічними акордам мажору. Так з'явився гармонічний мінор, який з XVII століття став основним видом мінору. Підвищення VI ступеня разом із VII утворило верхній мажорний тетраорд у мінорному ладі, наблизивши мінор до мажору. Так з'явився мелодичний мінор. Низхідне тяжіння

ступенів верхнього тетраходу натурального мінору у доміанту змінилося висхідним тяжінням у тоніку.

Вплив мінору на мажор виявився пізніше.

З пониженням VI ступеня мажору з'явився гармонічний мажор, а з пониженням VII та VI ступенів — мелодичний мажор. Висхідне тяжіння ступенів верхнього тетраходу натурального мажору у тоніку змінилося низхідним тяжінням у доміанту. Верхній тетраход мелодичного мажору збігся з верхнім тетраходом натурального мінору, наблизивши мажор до мінору.

Взаємовплив мінору та мажору значно збагатив виражальні можливості ладогармонічної системи.

§ 110. ВИДИ МІНОРУ

Міно́р, який має у своєму звукоряді підвищений на півтону VII ступінь, називається *гармонічним мінором*. Гама гармонічного мінору відрізняється від натуральної верхнім тетраходом. Яскравою ознакою її є збільшена секунда на VI ступені:



Збільшена секунда, маючи півтора тону, наче розривала спокійний хід тонів та півтонів звукоряду натурального мінору. Для європейця, вихованого на діатоніці, вона була чужою інтонацією і у мелодичному русі майже не зустрічалася. У музичному фольклорі деяких народів збільшена секунда є природним мелодичним інтервалом і входить до стилістичних ознак:

Moderato Розлилися води. Українська

Роз-ли-ли-ся во-ди на чо-ти-ри бро-ди.

Гей, дівки, вес-на крас-на, зіл-ля зе-ле-нь-ке.

У той же час гармонічний мінор мав абсолютне поширення у гармонії, звідкіля і отримав свою назву:

Mesto con anima

Musical score for 'Mesto con anima' in 3/4 time, key of D major. The piece is marked *tr* (tristezza). The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The score consists of four measures.

Входячи до складу акордів домінантової групи, VII підвищений ступінь посідає чільне місце і в мелодіях, де він утворює півтонову інтонацію з I ступенем:

Хвалилася береза. Українська

Moderato

Musical score for 'Хвалилася береза' in 4/4 time, key of D major. The piece is marked *Moderato*. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The score consists of two lines of music, each with four measures. The lyrics are: Хва-ли-лась бе-ре-за пе-ред ду-ба-ми, хва-ли-ла-ся, де-нюм-по-ле-нюм, бе-ре-за.

У музичному фольклорі деяких народів зустрічається мінорний лад з двома збільшеними секундами. Місцеположення їх у звукоряді може бути різним. Але найбільше поширення отримав мінор з підвищеними IV та VII ступенями. У гамі такого ладу є два тетракорди гармонічного мінору. Саме тому він отримав назву *двічі гармонічного мінору*:

Musical score for 'двічі гармонічного мінору' in 5/4 time, key of D major. The piece is marked *a*. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The score consists of one line of music with four measures.

Двічі гармонічний мінор характерний для болгарської, української, татарської, молдавської та циганської музики:

Дойна. Молдавська

Поволі

Musical score for 'Поволі' in 3/4 time, key of D major. The piece is marked *Ad libitum*. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The score consists of two lines of music, each with four measures.

У професійній музиці він використовується для створення відповідного національного колориту:

Помірно К. Сен-Санс. Циганський танок

Різновидом двічі гармонічного мінору вважається лад, у гамі якого збільшені секунди розташовані на II та VI ступенях. Він може розглядатись як домінантовий лад, що утворився завдяки перенесенню верхнього тетраходу двічі гармонічного мінору вниз. Внаслідок цього нижнім звуком гами стає V ступінь, тобто домінанта:

Два гармонічних тетраходи, з яких складається домінантовий лад, збігаються з тетраходами *двічі гармонічного мажору*:

Міно́р, який має у своєму звукоряді підвищені VI та VII ступені, називається *мелодичним мінором*. Гама мелодичного мінору складається з нижнього мінорного та верхнього мажорного тетраходів:

Виникнення мелодичного мінору втілило потребу зберегти VII підвищений ступінь і уникнути висхідного мелодичного руху на зб. 2. Саме тому верхній тетрахорд з підвищеними VI та VII ступенями вживається у мелодичних зворотах, пов'язаних із поступовим рухом вгору від V до I ступеня.

При поступовому русі вниз від I до V ступеня мелодичний мінору часто змінюється на натуральний. Це цілком природно, адже висхідне тяжіння підвищених VI та VII ступенів вступає у суперечність із низхідним напрямком мелодичної лінії:

Andante molto moderato

Ж. Бізе. Кармен



У той же час збереження мелодичного мінору у низхідному русі має свою інтонаційну привабливість завдяки контрасту верхнього мажорного та нижнього мінорного тетрахордів:

Й.С. Бах. Прелюдія X (D. Т. К., т. II)



Інколи верхній тетрахорд мелодичного мінору чергується з гармонічним тетрахордом:

Швидко

Коломийка. Прикарпатська



Три види мінору — натуральний, гармонічний та мелодичний, мають великі виражальні можливості і часто органічно переплітаються у процесі музичного розвитку. Вони утворюють повний мінору, гама якого має сім ступенів і дев'ять тонів:



§ 111. ІНТЕРВАЛИ ТА АКОРДИ У ГАРМОНІЧНОМУ МІНОРИ

Підвищення VII ступеня у гармонічному мінорі змінило тонову величину інтервалів, у яких він був основою або вершиною. Інтервали, основою яких став VII підвищений ступінь, зменшилися на півтону. Великі стали малими, малі та чисті стали зменшеними інтервалами:



Інтервали, вершиною яких став VII підвищений ступінь, збільшилися на півтону. Малі стали великими, великі та чисті — збільшеними:



Внаслідок підвищення VII ступеня у гармонічному мінорі з'явилися *енгармонічні* інтервали, яких не було у натуральних ладах: збільшена секунда = м. 3; зменшена септима = в. 6; збільшена квінта = м. 6; зменшена кварта = в. 3. Вони отримали назву *характерних інтервалів гармонічного мінору*. Крім цих інтервалів, у гармонічному мінорі утворилася ще одна пара тритонів: зб. 4 на IV та зм. 5 на VII підвищеному ступенях. Всі разом вони збагатили інтонаційну та гармонічну палітру мінору:

Не стелися, кудрявчик. *Українська*



Серед акордів гармонічного мінору слід виділити мажорний V₃⁵ та малий мажорний V₇. На VII підвищеному ступені з'явився зменшений VII₃⁵ та зменшений VII₇; на III ступені — збільшений III₃⁵. Інші акорди гармонічного мінору, такі як великий збільшений III₇, не отримали значного поширення:

a

V_3^5 V_7 $zm.V_3^5$ $zm.V_7$ $zb.III_3^5$ III_7 I_7

У мелодичному мінорі є лише діатонічні інтервали та відповідні акорди. Більшість з них збігається з інтервалами та акордами мажору. Крім тих, до складу яких входить III ступінь мінору.

§ 112. ВИДИ МАЖОРУ

Мажор, який має у своєму звукоряді VI понижений ступінь, називається *гармонічним мажором*. Верхній тетрахорд гармонічного мажору збігся з верхнім тетрахордом гармонічного мінору:

C

мажорний тетрахорд гармонічний тетрахорд

bVI

Для VI пониженого ступеня (bVI) типовим є низхідний півтоновий рух у доміанту, а послідовність VI — bVI — V утворює відрізок хроматичної гами, збагачуючи півтонами мажорний лад:

Allegretto О. Даргомизький. Русалка, д. II

mf *f* *p*

Мажор, який має у своєму звукоряді понижені VI та VII ступені, називається *мелодичним мажором*. Гама мелодичного мажору складається з нижнього мажорного тетрахорду та верхнього фрігійського тетрахорду, який зустрічається виключно у низхідному русі. У висхідному напрямку панує натуральний мажор:

C

мажорний фрігійський

bVI bVII

Три види мажору — натуральний, гармонічний та мелодичний, у процесі музичного розвитку взаємодіють, утворюючи *повний мажор*. Гама повного мажору, як і гама повного мінору, має сім ступенів і дев'ять тонів:



Зміна видів мажору у музичній тканині створюють виразну гру ладової світлотіні:

М. Лисенко. Серенада. Тв. 32, №3



§ 113. ІНТЕРВАЛИ ТА АКОРДИ У ГАРМОНІЧНОМУ МАЖОРІ

Пониження VI ступеня у гармонічному мажорі змінило тонову величину інтервалів, у яких він був основою або вершиною. Малі інтервали, основою яких є ^bVI, стали великими, великі та чисті — збільшеними інтервалами:



Інтервали, вершиною яких є ^bVI, зменшилися на півтону. Великі інтервали стали малими, малі та чисті — зменшеними:



Інтервали — збільшена секунда та зменшена септима, збільшена квінта та зменшена кварта, яких не було у натуральному мажорі, стали *характерними інтервалами гармонічного мажору*. Крім характерних інтервалів, у гармонічному мажорі утворилася нова пара тритонів: зб.4 на ^bVI та зм.5 на II ступенях:

Дуже швидко



Серед акордів слід виділити мінорний IV_3^5 , зменшений II_3^5 , збільшений VI_3^5 , великий збільшений VI_7 , малий зменшений II_7 , зменшений VII_7 . Великий доміантовий нонакорд — V_9 , у гармонічному мажорі став малим нонакордом. Інші акорди через незначне використання мало що додали до гармонії мажорного ладу:



У мелодичному мажорі будуються лише діатонічні інтервали та відповідні акорди. Більшість з них збігається з інтервалами та акордами натурального мінору. Не збігаються лише ті, до складу яких входить III ступінь мажорного ладу.

Розділ двадцять сьомий

РОЗВ'ЯЗАННЯ ІНТЕРВАЛІВ ТА АКОРДІВ
У ГАРМОНІЧНИХ ЛАДАХ

Характерні інтервали гармонічних ладів, взяті ізольовано від ладу, звучать консонансно завдяки їх енгармонізму з акустичними консонансами. Та в умовах ладу вони сприймаються як нестійкі, звучать напружено і мають чітко визначене тяжіння до устоїв ладу. Таке сприйняття характерних інтервалів дозволило назвати їх *ладовими дисонансами*.

Увійшовши до складу акордів, характерні інтервали надали їм не тільки напруги, але і справжньої дисонансності.

§ 114. ЕНГАРМОНІЗМ ХАРАКТЕРНИХ ІНТЕРВАЛІВ

Характерні інтервали гармонічних ладів за тоновою величиною збігаються з такими консонансами: зб.2 = м.3 (1,5 тону), зм.7 = в.6 (4,5 тону), зб.5 = м.6 (4 тони), зм.4 = в.3 (2 тони).

Наприклад:

Музична нотация, що ілюструє інтервали між акордами. Верхній рядок показує акорди C, as, E, C, as, E з інтервалами зб.2, м.3, м.3, зб.5, м.6, м.6. Нижній рядок показує акорди з інтервалами зм.7, в.6, в.6, зм.4, в.3, в.3.

Енгармонічні інтервали існують лише у рівномірно-темперованому строї на інструментах з фіксованою висотою. У музичній практиці при співі, грі на інструментах з нефіксованою висотою характерні інтервали відрізняються інтонацією від енгармонічних акустичних інтервалів. Так, при інтонуванні зб.2 треба, щоб вона залишалася секундою, а не ставала м.3, а зм.7 — залишалася септимою, а не стала в.6 і т.д. Саме інтонаційна варіантність енгармонічних інтервалів надає їм індивідуальності.

§ 115. РОЗВ'ЯЗАННЯ ХАРАКТЕРНИХ ІНТЕРВАЛІВ

Характерні інтервали гармонічних ладів розв'язуються одно-варіантно. Це обумовлено тяжінням нестійких ступенів, які входять до їх складу.

Зб.2 розташована на VI ступені гармонічного мінору та VI гармонічного мажору і розв'язується у ч. 4 на V ступені з двостороннім розширенням інтервалу.

Зм.7 як обернення зб.2 будується на VII ступені гармонічного мажору та на VII[#] гармонічного мінору і розв'язується у ч.5 на I ступені двостороннім звуженням інтервалу:

Музична нотация, що ілюструє розв'язання інтервалу зб.2. Показано акорди C(c) з інтервалами зб.2, ч.4, зм.7, ч.5.

Оскільки ч.4 та ч.5 нейтральні у ладовому відношенні, то визначити на слух, у якому ладі розв'язалися зб.2 та зм.7 неможливо без допомоги інших, ладово визначених інтервалів або акордів.

Інша справа з розв'язанням зб.5 та зм.4. До їх складу входить один стійкий ступінь, який при розв'язанні залишається на місці. Виникає одностороннє розширення інтервалу при розв'язанні зб.5 у велику сексту, та одностороннє звуження інтервалу при розв'язанні зм.4 у малу терцію. Голосоведіння дозволяє визначити, у яко-

му ладі розв'язується інтервал. Адже VII[#] гармонічного мінору, як основа зм.4 та вершина зб.5, тяжіє на півтону вгору, а ^bVI гармонічного мажору, як основа зб.5 та вершина зм.4, тяжіє на півтону вниз:

зб.5 в.6 зм.4 м.3

Ладове розв'язання має і нова пара тритонів, що з'явилась у гармонічних ладах. При розв'язанні зб.4 на IV ступені гармонічного мінору у в.6 нижній звук рухається на тон униз, а на ^bVI гармонічного мажору верхній звук рухається на тон угору. Розв'язання зм.5 у м.3 на VII[#] гармонічного мінору має у верхньому голосі рух на тон униз, а на II ступені гармонічного мажору — у нижньому голосі рух на тон угору. Наведемо розв'язання обох пар тритонів:

VI зб.4 м.6 II зм.5 в.3 IV зб.4 в.6 VII[#] зм.5 м.3

Поява тритонів у мелодичному русі, особливо зб.4, надає мелодії інтонаційної напруги, яка посилена хроматичними ступенями ладу:

П. Чайковський. И больно и сладко

Allegro

§ 116. РОЗВ'ЯЗАННЯ ЗБІЛЬШЕНИХ ТА ЗМЕНШЕНИХ ТРИЗВУКІВ

У гармонічних ладах зб.5 обумовила появу збільшених тризвуків. Це III⁵ в гармонічному мінорі та VI⁵ у гармонічному мажорі. Збільшені тризвуки у своєму складі мають два стійких звуки, які при розв'язанні залишаються на місці. Третій звук надає їм нестій-

кості та гостроти звучання. Це VII^b у гармонічному мінорі та VI у гармонічному мажорі.

У гармонічному мінорі III^a розв'язується у I⁶₃, III⁶₃ — у I⁶₄, III⁶₄ — у I⁵₃. У гармонічному мажорі VI⁵₃ розв'язується у I⁶₃, VI⁶₃ — у I⁵₃, VI⁶₄ — у I⁶₄.

C

зб. VI⁵₃ I⁶₄ зб. VI⁶₃ I⁵₃ зб. VI⁶₄ I⁶₃

зб. III⁵₃ I⁶₃ зб. III⁶₃ I⁶₄ зб. III⁶₄ I⁵₃

В оберненнях збільшеного тризвуку збільшена квінта стає зменшеною квартою, а остання енгармонічна великій терції. Тому збільшений тризвук та його обернення теж енгармонічні. Лише голосоведіння дозволяє визначити на слух, що саме розв'язується. Для порівняння наведемо розв'язання зб.⁵₃ та його обернень у гармонічних ладах, використавши енгармонізм звуків:

C *f* *As* *cis* *E* *a*

зб. VI⁵₃ зб. III⁵₃ зб. VI⁶₃ зб. III⁶₃ зб. VI⁶₄ зб. III⁶₄

Дві пари тритонів у гармонічних ладах стали основою двох зменшених тризвуків та їх обернень. До зменшених тризвуків, що будуються у натуральних ладах, додалися зм. VII⁵₃ гармонічного мінору та зм. II⁵₃ гармонічного мажору. Принцип розв'язання зменшених тризвуків та їх обернень у гармонічних ладах залишається таким же як у натуральних ладах:

C *c*

зм. II⁵₃ зм. II⁶₃ зм. II⁶₄ зм. VII⁵₃ зм. VII⁶₃ зм. VII⁶₄

I⁶₃ н. I⁶₃ н. I⁶₄ н. I⁵₃ н. I⁵₃ н. I⁶₃

§ 117. РОЗВ'ЯЗАННЯ ЗМЕНШЕНОГО УВІДНОГО СЕПТАКОРДУ

У зменшеному увідному септакорді — зм. VII₇, гострота та напруга звучання посилилася через збільшення півтонових тяжінь. Зм. VII₇ складається з двох зм. 5, розв'язання яких визначає його розв'язання у тонічний тризвук з подвоєним терцієвим тоном:

C(c)

zm. VII₇ I₃⁵ zm. 5 zm. 5

Обернення зм. VII₇ розв'язуються у відповідні обернення тонічного тризвуку та переходять у V₇ на тих же засадах, що і обернення VII₇ в натуральних ладах.

Зменшена септима в оберненнях зм. VII₇ дає збільшену секунду, яка енгармонічна малій терції. А саме з малих терцій складається зм. VII₇. Це призвело до енгармонізму зм. VII₇, зм. VII₅⁶, зм. VII₃⁴ та зм. VII₂. Лише голосоведіння дозволяє визначити на слух, що саме розв'язується — зм. VII₇ чи його обернення:

F D H As

VII₇ I₃⁵ VII₅⁶ I₃⁶ VII₃⁴ I₃⁶ VII₂ I₄⁶

f d h gis

VII₇ I₃⁵ VII₅⁶ I₃⁶ VII₃⁴ I₃⁶ VII₂ I₄⁶

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. З яких тетраходів складається гама гармонічного мінору? Гармонічного мажору?
2. З яких тетраходів складається гама мелодичного мінору? Мелодичного мажору?
3. Чи зазнала змін система тяжінь у гармонічному мінорі? Гармонічному мажорі?
4. Чи зазнала змін система тяжінь у мелодичному мінорі? Мелодичному мажорі?
5. Як змінились інтервали, основою яких став VII[#] гармонічного мінору? ^bVI гармонічного мажору?

6. Як змінились інтервали, вершиною яких став VII[#] гармонічного мінору? ^bVI гармонічного мажору?

7. Скільки ступенів і скільки музичних тонів має повний мінор? Повний мажор?

8. Акорди якої функції зазнали змін у гармонічному мінорі? У гармонічному мажорі?

9. Чому мелодичний мінор вживається переважно у висхідному русі, а мелодичний мажор у низхідному?

10. Які ступені не збігаються у гамах мелодичного мінору та натурального мажору? Мелодичного мажору та натурального мінору?

11. У чому різниця між характерними інтервалами гармонічних ладів та енгармонічними консонансами?

12. Який інтервал обумовив появу збільшеного тризвуку в гармонічних ладах?

13. Завдяки якому інтервалу виникає енгармонізм обернень зб.⁵₃?

14. Які інтервали визначали розв'язання зм. VII₇?

15. Завдяки якому інтервалу виникає енгармонізм обернень зм. VII₇?

ЗАВДАННЯ

1. Записати і виконати на інструменті:

— мажорний, мінорний та гармонічний тетракорди від *a, es, f, b, cis* вгору;

— гами повного мажору та повного мінору від *d, e, h, as, fis* вниз;

— характерні інтервали гармонічних ладів та тритони і розв'язати їх у тональностях *G, g, F, f, E, e, As, as, H, h*;

— збільшені тризвуки з оберненнями, зменшені тризвуки з оберненнями, зменшений септакорд з оберненнями і розв'язати у тональностях *Fis, fis, Es, es, A, a, B, b, D, d* гармонічних ладів;

— характерні інтервали замінити на енгармонічні консонанси;

1. 2.

— консонанси замінити на енгармонічні характерні інтервали і розв'язати у гармонічних ладах:

1. 2.

2. Виконати на фортепіано і визначити:

а) яким тональностям належать:

— тетракорди:

1.

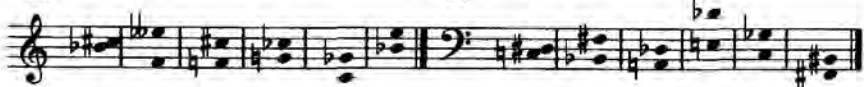


2.

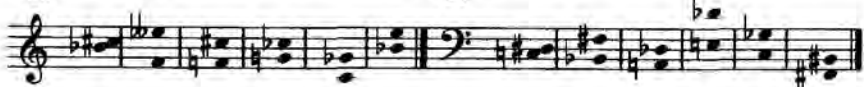


— інтервали, розв'язати:

1.



2.



— акорди, розв'язати:

1.



2.



б) лад, тональність, тетра хорди, характерні інтервали, акорди:

1.

Рухливо

А ми кривого танцю йдем. Українська



А ми кри-во-го тан-цю йдем, тан-цю йдем.

2.

Не поспішаючи

Ой на горі мак. Українська



Ой на го-рі мак, під го-ро-ю так... Мак, ма-ки маківочки,



зо-ло-ті ї го-лі-воч-ки, станьте ви так, як на го-рі мак!

3.

Єсть на світі доля. Українська

Не дуже швидко

Єсть на сві- ті до- ля, а хто ї- ї зна- є?

Єсть на сві- ті во- ля, а хто ї- ї ма- є?

4.

Allegretto

Ой у садочку. Білоруська

C. Ой у са- доч- ку ряс- на тра- ви- ця,

A. *mf* у са- доч- ку

5.

Х.В.Глюк. Орфей, акт I

Moderato

6.

М.Лисенко. Українська сюїта, № 6

Allegro vivace

p *sf*

Розділ двадцять восьмий

СИСТЕМИ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Одні і ті ж звуки музичної системи можуть бути у багатьох тональностях. Але у кожній тональності, в залежності від співвідношення з тонікою, вони виконують інші функції. На основі спільних звуків, інтервалів та акордів, перш за все тризвуків, тональності можуть бути спорідненими та неспорідненими.

Споріднені (близькі) тональності мають найбільше спільних звуків, інтервалів та акордів.

Неспоріднені (далекі) тональності мають обмежену кількість спільних звуків, враховуючи енгармонічні, ще менше мають спільних інтервалів і не мають спільних акордів. Взаємодія елементів різних тональностей, внаслідок чого виникає їх єдність, створює системи тональностей.

§ 118. СПОРІДНЕНІ ТОНАЛЬНОСТІ

Найбільш близькими є паралельні тональності. Їх натуральні гами складаються з одних і тих же звуків, інтервалів та акордів, хоч ладові функції їх різні, як і тоніки. На основі змінних функцій паралельні тональності можуть об'єднатись у паралельно-змінний лад.

Сусідні тональності квінтового ряду також є близькими. Маючи на один ключовий знак більше або менше, ніж основна тональність, вони відрізняються від неї лише одним звуком¹. Виписавши тонічні тризвуки таких тональностей відносно До мажору, побачимо, що вони збігаються з тризвуками його діатонічних ступенів і є функціонально близькими:

C (нуль знаків) d(I^b) e(I[#]) F(I^b) G(I[#]) a (нуль знаків)

I II III IV V VI зм. $\frac{5}{3}$ T

Тональності, тонічні тризвуки яких будуються на діатонічних ступенях даної тональності, перебувають з нею у *діатонічному спорідненні*, яка називається *першим рівнем споріднення*². Відомо, що види мінору та мажору з часом увійшли до складу діатоніки. Це дозволило включити до першого рівня споріднення

¹ Щоб визначити різницю у ключових знаках, різні знаки складають, а однакові віднімають. Наприклад, соль мінору (2^b) та Ре мажор (2[#]) відрізняються на 4 знаки (2^b + 2[#]), а соль мінору та Ре-бемоль мажор (5^b) відрізняються на три знаки (5^b - 2^b).

² Існує декілька рівнів (ступенів) споріднення тональностей: діатонічне, діахроматичне і хроматичне. Вони вивчаються у курсі гармонії.

і тональності мінорної субдомінанти гармонічного мажору та мажорної домінанти гармонічного мінору, хоч вони відрізняються від основної тональності на 4 ключових знаки:



Таким чином, кожна мажорна тональність має шість тональностей першого рівня споріднення:

- тональність паралельного мінору,
- тональність домінанти та її паралельна,
- тональність мажорної судомінанти та її паралельна,
- тональність мінорної субдомінанти:



Кожна мінорна тональність має також шість тональностей першого рівня споріднення:

- тональність паралельного мажору,
- тональність мінорної домінанти та її паралельна,
- тональність субдомінанти та її паралельна,
- тональність мажорної домінанти:



Взаємодія споріднених тональностей стала великою рушійною силою у музичному розвитку та формоутворенні. У музиці віденських класиків Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена провідна роль у формоутворенні належала тональностям домінанти та субдомінанти. У музиці XIX століття поряд із класичними співвідношеннями тональностей досить часто зустрічаються паралельні тональності. У народній та сучасній популярній музиці споріднені тональності використовуються так само широко. А у професійній музиці XX століття вони втратили свою провідну роль. На зміну їм прийшли далекі тональності.

§ 119. ОДНОІМЕННІ ТОНАЛЬНОСТІ

Мажорна та мінорна тональності, тоніки яких збігаються за висотою і мають однакову назву, називаються *одноіменними*.

У музиці досить поширеною була традиція закінчувати мінорні твори одноіменними мажорними тонічними тризвуками або брати останній акорд без мінорної терції. Пояснюється це тим, що мінорний тризвук вважався не досить консонансним для завершення твору. Підставою для цього було інтонаційне протиріччя між мінорною терцією ладу та мажорною терцією обертонового звукоряду. Заміна тонічного мінорного тризвуку на мажорний у творах Й. С. Баха є даниною цій традиції:

Й. С. Бах. Фуга 2. (Д. Т. К., т.1)



Поява в кінці мінорного твору мажорної тоніки — лише початок взаємодії одноіменних тональностей. Їх співставлення на межі структурних одиниць твору дозволяє досягти значного контрасту, підкреслити форму і зміну характеру музики:

М. Лисенко. Експромт

Allegro non tanto



Allegro grazioso



Але зміна одноіменних тризвуків чи співставлення одноіменних тональностей не ускладнює лад, бо кожен з них зберігає свої усталені елементи. Більш глибокий вплив одноіменних тональностей ішов шляхом ускладнення ладів за рахунок проникнення звуків та співзвуч одного ладу в інший. Так, у народній музиці одноіменні тональності можуть поєднувати елементи різних народних ладів:

Бескиде зелений. Українська

Повільно

Бескиде зелений, в три ряди саджений, гей! В три ряди саджений.

У професійній музиці взаємодія одноіменних мажору та мінору призвела до створення *мажоро-мінорної системи* тональностей.

Ускладнення мажору під впливом одноіменного мінору відбилося на пониженні VI та VII ступенів і утворенні гармонічного та мелодичного мажору. Згодом у мажорі з'являється понижений III ступінь і формується *повний мажоро-мінор*, гама якого має сім ступенів і десять тонів¹:

C_{M-m}

I II III_m III IV V VI_m VI VII_m VII I

В одноіменному мажоро-мінорі тонічний тризвук мажорний, а решта тризвуків мають по два варіанти: один з мажорного ладу, інший — з мінорного:

C_{M-m}

I II II_m IV IV_m VI VI_m III III_m V V_m VII VII_m

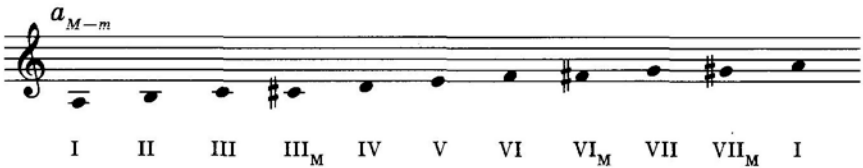
T S D

У музичному розвитку можуть з'являтися як поодинокі акорди з одноіменного мінору, так і гармонічні звороти. Наприклад, у «Старогалицькій мелодії» С. Людкевича V_7 *Сi-бемоль* мажору спочатку розв'язується у тризвук VI_m , а потім у тоніку:

¹ Літера *m* позначає ступінь та акорд одноіменного мінору, а літера *M* — ступінь та акорд одноіменного мажору.



Ускладнення мінору під впливом одноіменного мажору сформувало *міноро-мажорну систему тональностей*. Підвищення VII та VI ступенів утворило гармонічний та мелодичний мінор. Згодом у мінорі з'являється підвищений III і гама *повного міноро-мажору*, маючи сім ступенів, отримала також десять тонів:



В одноіменному міноро-мажорі тонічний тризвук мінорний, а решта тризвуків має по два варіанти: один з мінору, другий — з мажору:



Крім системи одноіменних мажоро-мінорних тональностей, зустрічається система *паралельних мажоро-мінорних* тональностей. У ній взаємодіють не тільки натуральні лади, але і їх гармонічні та мелодичні різновиди. Внаслідок такої взаємодії у мажорі з'являється на III ступені мажорний тризвук як домінанта паралельного гармонічного мінору, а в мінорі на VI ступені мінорний тризвук як субдомінанта паралельного гармонічного мажору:



Акорди одноіменних та паралельних мажоро-мінорних систем можуть бути як тризвуками, септакордами, так і їх оберненнями.

§ 120. ОДНОТЕРЦІЄВІ ТОНАЛЬНОСТІ

Взаємопроникнення одноіменних та паралельних тональностей значно розширило виражальні можливості мажору та мінору і дозволило використовувати акорди близьких та далеких тональностей.

Починаючи з другої половини XIX століття, значне поширення у музиці отримали однотерцієві тризвуки поряд з тризвуками основних ступенів або замість них.

Мажорний та мінорний тризвуки, терцієві тони яких збігаються за висотою, називаються *однотерцієвими*. Тональності, тонічні тризвуки яких однотерцієві, називаються також однотерцієвими. Квінта мінорного тризвуку розташована на півтону вище за квінту однотерцієвого мажорного тризвуку і навпаки:

C *cis*

I I[#] IV IV[#] V V[#] I ^bI IV ^bIV V ^bV

Однотерцієві тризвуки до субдомінанти та доміанти можуть розв'язатися безпосередньо у тоніку:

C

V V[#] I

С. Рахманінов. Рапсодія на тему Паганіні, вар. XIV

Allegro

У творах композиторів XX століття однотерцієвий тризвук починає замінювати діатонічну тоніку, з'являючись замість неї або поряд з нею.

Так, у романсі В. Губаренка «Радість» у заключному кадансі зіставляються однотерцієві тонічні тризвуки:

Allegro grazioso

схема

T t

Для зручності запису однотерцієвих тризвуків та тональностей інколи користуються енгармонічними тризвуками та тональностями. Наприклад, Фа-бемоль мажор записується енгармонічною тональністю Мі мажор:

Ф. Шопен. Вальс. Тв. 64, № 3

Moderato

Починаючи з середини XIX століття, тональності, як і акорди, виявили тенденцію до самостійності незалежно від споріднення. Утворюється *хроматичне* споріднення тональностей, які перебувають у терцієвих, секундових та тритонових співвідношеннях. Нетрадиційність та незвичність їх взаємодії стали стилістичною ознакою музики XX століття.

§ 121. МОДУЛЯЦІЯ

Лад — система змінних зв'язків між звуками, що його утворюють. Їх залежність від тоніки різна. Перевага тоніки — відносна. Ладова змінність є причиною модуляційних процесів.

У мажоро-мінорній системі тональність стала активним засобом розвитку. Досить згадати ранні фортепіанні сонати Й. Гайдна та В.А. Моцарта, в яких побічними партіями ставали теми головних партій, проведені у тональності доміанти. Зміна тональності давала поштовх подальшому розвитку сонатної форми.

Перехід з однієї тональності до іншої називається *тональною модуляцією*. Це найбільш поширений вид модуляції, який завжди дає зміну висотного положення тоніки. З'являються інтонаційні ходи, акорди, знаки альтерації, які характерні для нової тональності. Такі знаки належать до модуляційних.

Так, українська народна пісня «Ой наступила та чорна хмара» починається у ля мінорі, якому належить *ре-дієз* як IV[#] та *соль-дієз* як VII[#] ступені. У передостанньому такті *фа-дієз* приводить до модуляції у мі мінор і є модуляційним знаком альтерації:

Повільно Ой наступила та чорна хмара. Українська

Ой нас-ту-пи-ла та чор-на хма-ра, став дощ на-кра-паль...

Ой там зби-ра-лась бід-на го-ло-та до корч-ми гу-лять.

Звук, акорд, мелодичний зворот, які приводять до нової тональності, називаються *модулюючими*. Для модуляції важливим є спорідненість тональностей, які беруть участь у модуляційному процесі. Модуляція у тональності першого рівня спорідненості сприймається як більш природна:

Повільно Летить ворон з чужих сторон. Українська

Летить во-рон з чу-жих сто-рон та й летю-чи кря-че...

Си-дить ко-зак у не-во-лі та й жа-ліб-но пла-че.

Тональності першого рівня спорідненості мають спільні акорди. При модуляції вони змінюють свою функцію і така модуляція називається *функціональною*.

Наприклад, у поданому уривку з сонати Л. Бетховена відбувається модуляція із *сі* мінору у *фа-дієз* мінор. Для них спільним є мінорний секстакорд *ре-фа[#]-сі*, який у першій тональності був тонічним, а в другій став субдомінантовим секстакордом. За спільним акордом ідуть акорди нової тональності, які завершують модуляцію:

Presto

h *fis*

Спільний акорд може бути заміненим на енгармонічний акорд нової тональності. Така модуляція називається *енгармонічною*. Так, у творі М. Лисенка «Якби зустрілися» при модуляції домінантовий септакорд з пониженою квінтою у *мі* мінорі записаний як домінантовий терцквартакорд з пониженою квінтою у *сі-бемоль* мінорі:

М. Лисенко. Якби зустрілися

Adagio dolente

схема

e *b* *e* *b*

$V_7^{b5} = V_3^{b5}$

В одноголосній музиці модуляція виконується засобами мелодичного руху і називається *мелодичною*. Така модуляція може не мати модуляційних знаків альтерації. Її можна відчути завдяки інтонаціям, які є характерними для нової тональності. Але наявність модуляційних хроматизмів робить модуляцію більш переконливою.

Крім тональної модуляції, нерідко зустрічається *ладова модуляція*. Це перехід в одноіменну тональність протилежного ладу. Наприклад, з *Ре* мажору в *ре* мінор або з *ре* мінору в *Ре* мажор тощо. Заміна мінорної тоніки на одноіменну мажорну у заключному кадансі створює відчуття більшої завершеності та ясності. І навпаки, заміна мажорної тоніки на мінорну справляє враження зміни настрою на протилежний:

Andante non troppo



Ой за-ду-мав шу-ляк на старість же-нить-ся



та за-хо-тів на ве-сіл-ля все птаство спро-си-ти.

На межі двох побудов, речень, фраз, періодів або частин твору тональності можуть змінювати одна одну без переходу, а шляхом зіставлення. Якщо зіставляються паралельні тональності, то ключові знаки не змінюються. При зіставленні тональностей з різними ключовими знаками знаки попередньої тональності відмінюються і виставляються нові ключові знаки:

Поволі

Ой поїхав королевич. Українська



Ой по-ї-хав ко-ро-ле-вич на по-лю-ван-ня,



по-ки-нув він та Ма-ру-сеньку на го-рю-ван-ня.

Модуляція, якою завершується твір або його частина і яка закріплюється кадансом, називається *довершеною*. Якщо тональності виникають у процесі музичного розвитку тимчасово, то вони утворюють *недовершені* модуляції або *відхилення*. Послідовність модуляцій складає *тональний план* музичного твору:

Дуже повільно

Ой не пугай, пугаченьку. Українська



Ой не пу-гай, пу-га-чень-ку, ой не пу-гай.



пу-га-чень-ку, в зе-ле-но-му бай-ра-чень-ку.

§ 122. ПОЛІТОНАЛЬНІСТЬ

Як правило, у класичній багатоголосній музиці зміна тональностей відбувається одночасно в усіх голосах, що робить її *монотональною*. Однотональний виклад усіх звуковисотних елементів у багатоголосній музиці забезпечує гармонійність та злагодженість звучання музичних тонів по вертикалі. Та сповнена напруги музика ХХ століття розширила свої виражальні можливості за рахунок взаємодії різних тональностей і по вертикалі.

Одночасне звучання двох і більше мелодичних ліній чи гармонічних комплексів, які належать різним ладам та тональностям, називається *поліладовістю* та *політональністю*:

Lento Б. Барток. Мікрокосмос, № 59



При політональності не виникає взаємопроникнення тональностей. Вони існують автономно у єдиному звуковому потоці. Кожний тональний пласт звучить рельєфно, контрастно, індивідуально, ладово визначено:

Lento І. Стравінський. П'ять пальців, № 6



Політональність — специфічний засіб ускладнення звукової вертикалі, тому застосовується він досить обмежено.

КОНЦЬ ОЛЬНИ ЗАПИТАННЯ

1. Які тональності називаються спорідненими? Неспорідненими?
2. Які тональності утворюють перший рівень спорідненості?
3. Чому виникла традиція у музиці минулих століть закінчувати мінорні твори мажорним тризвуком?
4. Чи ускладнюється лад зіставленням тональностей?
5. Чим відрізняється одноіменний мажоро-мінор від одноіменного міноро-мажору?
6. Чим відрізняється одноіменний мажоро-мінор від паралельного мажоро-мінору?
7. Як співвідносяться квінти однотерцієвих тризвуків?
8. Коли виникає політональність?
9. Що таке модуляційний знак альтерації? Модулюючий інтервал, модулюючий акорд?
10. Яка модуляція називається тональною? Функціональною? Енгармонічною? Ладовою?
11. У чому полягає різниця між модуляцією та відхиленням?
12. Що таке тональний план музичного твору чи його частини?

ЗАВДАННЯ

1. Написати тональності першого рівня спорідненості до *D, d, e, E, b, B, Fis, fis*.
2. Написати гами повного мажоро-мінору від *g, as, cis, h, es*.
3. Написати однотерцієві тризвуки до поданих:



4. Написати у літерному позначенні тональності однотерцієві поданим: *As, h, C, dis, Ges*.
5. Виконати мелодії та музичні уривки, визначити модуляції та тональні плани:

1. Помірно

Та нема в світі гірш нікому. Українська



Та нема в світі гірш ні- ко- му, як бур-ла- ці мо-ло- до-



му, гей, гей, як бур-ла- ці мо-ло- до- му!

2.

Не швидко

Налетіли журавлі. Українська

На- ле- ті- ли жу- рав- лі, на- ле- ті- ли жу- рав-
лі, сі-ли-впа-ли на ріл-лі, сі-ли-впа-ли на ріл- лі.

3.

Весело

Добрий вечір тобі, пане господарю. Українська

Добрий ве-чiр то- бі, па- не гос-по- да- рю, ра- дуй- ся,
ой ра- дуйся, зем- ле, син бо- жий на- ро- див- ся.

4.

Енергійно

Б'є вітер в спину. Голландська

5.

Швиденько

Ой гай, гай, гай, гай зелененький. Українська

Ой гай, гай, гай, гай зе- ле- ньень- кий,
тим я те- бе по- лю- би-ла, що ти мо- ло- день- кий.

6. **Moderato**

Ти скажи нам, берізонько. *Білоруська*



7. **Швиденько**

Гриць мене, моя мати. *Українська*



8. **Allegro moderato**

М. Глинка. Іван Сусанін, Краків'як



9. **Andante clegiaco**

В. Сокальський. Симфонія g-moll, ч. III



Allegro non troppo**Розділ двадцять дев'ятий****ХРОМАТИКА**

Серед характерних ознак діатонічних звукорядів слід відзначити сувору регламентацію числа ступенів, стабільність звуковисотних співвідношень та відсутність двох малих секунд підряд в одному напрямку.

У процесі розвитку діатонічних ладів виникають різні їх види. Один з них — хроматизація ладів, при якій у діатонічний звукоряд включаються хроматичні ступені, що за характером наближаються до діатонічних. Це перш за все хроматично змінені ступені гармонічного і мелодичного мінору та мажору. Такі ступені можна віднести до умовно діатонічних, а звукоряди до проміжних між діатонікою і хроматикою.

Півтонове підвищення та пониження ступенів ладу утворює нові ступені, що не входять до семиступеневої діатоніки. Разом з діатонічними вони складають *хроматичний* звукоряд, що характеризується послідовністю кількох півтонів в одному напрямку.

Крім півтонової хроматики, існує мікрохроматика та цілотнова хроматика.

§ 123. ХРОМАТИЧНА ГАМА

Гама, звуки якої розташовані послідовно за півтонами вгору або вниз, називається *хроматичною* гамою. У межах октави повна хроматична гама має 12 звуків. Вона не утворює самостійного ладу, а є різновидом мажору та мінору, звукоряд яких включає крім основних ступенів їх підвищені та понижені варіанти:

Визначити, якому ладу належить хроматична гама, допомагає її правопис та акордовий супровід. Всі змінені ступені хроматичної гами записуються так, щоб їх знаки відповідали знакам споріднених тональностей натурального мажору та мінору.

У висхідній мажорній хроматичній гамі основні ступені, що віддалені від наступних на цілий тон, *підвищуються* на півтону за винятком VI ступеня. Замість нього *понижується* на півтону VII:

У низхідній мажорній хроматичній гамі основні ступені, що віддалені від наступних на цілий тон, *понижуються* на півтону за винятком V ступеня. Замість нього *підвищується* на півтону IV:

Підвищення у мажорі VI та пониження V ступенів дасть знаки неспоріднених тональностей. Крім того, правопис VII і IV ступенів збігається з правописом сьомого та одинадцятого обертонів.

Мінорна хроматична гама у висхідному та низхідному напрямках записується однаково: всі ступені, віддалені від наступних на цілий тон *підвищуються* на півтону, крім I. Замість нього *понижується* на півтону II ступінь:

У музичній практиці зустрічаються відхилення від правопису хроматичної гами. Часто висхідні хроматичні гами мажору та мінору записуються з підвищенням усіх ступенів, а низхідні — з пониженням усіх ступенів, які віддалені на цілий тон. Це робиться для більшої наочності та зручності читання нот:

С. Прокоф'єв. Дитяча музика, Марш

В темпі маршу



Хроматизми, які зустрічаються в однотональних мелодіях, ускладнюючи їх звучання незвичними для діатоніки півтонами, називаються *мелодичними* хроматизмами. У таких мелодіях основні ступені чергуються з їх хроматичними варіантами, утворюючи відрізки хроматичної гами:

Й. С. Бах. Фуга XII. (Д. Т. К., т. I)



§ 124. ЛАДОВА АЛЬТЕРАЦІЯ

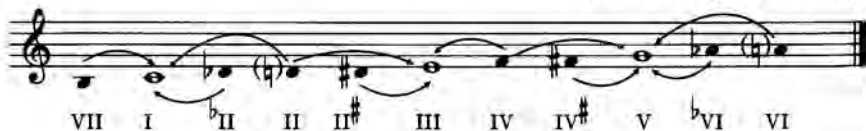
Ускладнення діатоніки йшло не тільки через мелодичний та модуляційний хроматизм, не тільки через поєднання ладів типу мажоро-мінор, але і через хроматизм, який посилював тяжіння нестійких ступенів у стійкі.

Півтонове підвищення або пониження нестійких ступенів ладу, яке загострює їх тяжіння у стійкі ступені, називається внутрішньоладовим хроматизмом або *ладовою альтерацією*¹.

Альтерованими можуть бути лише ті ступені, які розташовані на відстані цілого тону від сусідніх стійких ступенів.

У мажорі, виходячи з системи ладових тяжінь, II ступінь може бути підвищеним і пониженим на півтону — $^{b}II^{\#}$, IV ступінь тільки підвищеним — $IV^{\#}$, а VI ступінь тільки пониженим — ^{b}VI :

Схема альтерації в мажорі



¹ При позначенні альтерації, крім знаків альтерації \sharp та \flat , вживаються математичні знаки + та -. Наприклад, замість $^{b}IV^{\#}$ пишуть IV^{-} тощо.

У мінорі II ступінь може тільки понижуватися — \flat II, IV ступінь підвищуватися та понижуватися — \flat IV \sharp , VII ступінь тільки підвищуватися — VII \sharp :

Схема альтерації в мінорі



Ладова альтерація надає однозначності тяжінням нестійких ступенів. Наприклад, \flat II розв'язується тільки у I ступінь, а IV \sharp — тільки у V тощо. Таке розв'язання дає відчуття реального хроматизму через послідовність півтонових зрушень:

Й. Гайда. Симфонія № 16, ч. IV

Швидко



Півтоновий рух у зворотному напрямку від альтерованих ступенів до їх діатонічної форми називається *дезальтерацією*¹. Вона знімає напругу альтерованих ступенів, утворюючи відрізки хроматичної гами. Найчастіше дезальтерується IV \sharp ступінь:

М. Лисенко. Меланхолічний вальс, Тв. 17, № 1

Mesto, con anima



Альтеровані ступені, включені у музичну тканину безпосередньо, без відповідних діатонічних ступенів, утворюють у мажорі та мінорі звороти, характерні для натуральних ладів. Наприклад, IV \sharp у мажорі збігається з лідійською квартою, \flat VII — з міксолідійською септимою, VI \sharp в мінорі — з дорійською секстою, а \flat II у мінорі — з фрігійською секундою. Таким чином, хроматика перехрещується з діатонікою:

¹ Від фр. des... — префікса, що означає знищення чогось.



§ 125. АЛЬТЕРОВАНІ ІНТЕРВАЛИ

Ладова альтерація, порушуючи стабільну форму діатонічного звукоряду, розширила систему енгармонічних інтервалів.

Збільшені та зменшені, крім тритонів, двічі збільшені та двічі зменшені інтервали, у складі яких є альтеровані ступені, називаються *альтерованими* або *хроматичними* інтервалами. Розв'язання таких інтервалів відбувається суворо за тяжінням. Серед відомих енгармонічних характерних інтервалів гармонічного мажору та гармонічного мінору (зб. 2, зм. 7, зб. 5, зм. 4) з'явилися нові енгармонічні інтервали. Це зменшені терції, які розв'язуються у чисту приму, та збільшені сексти, які розв'язуються у чисту октаву на I, III та V ступенях:



Серед альтерованих інтервалів слід звернути увагу на двічі збільшену приму. Вона розташована на II^{\flat} у мажорі та на IV^{\flat} у мінорі і розв'язується у велику терцію. Її обернення — двічі зменшена октава, розташована на II^{\sharp} у мажорі та на IV^{\sharp} у мінорі і розв'язується у малу сексту. Заслужують на увагу і двічі збільшена кварта на VI^{\flat} та двічі зменшена квінта на II^{\sharp} ступенях у мажорі:



В альтерованих ладах на різних ступенях утворюються і зб.5, зм.4, тритони, зб.2 та зм.7. Вони відрізняються від аналогічних інтервалів гармонічних ладів місцеположенням та розв'язанням:

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of two staves (treble and bass clef) and four measures. The first system is for the major scale (C, c) and the second for the minor scale (C, c). Above each measure, the interval is labeled (зб.4, зм.5, зм.7, зб.2). Below each measure, the Roman numeral is given (IV#, V, II#, III for major; V, IV#, IV#, III for minor). Vertical dashed lines separate the measures.

§ 126. АЛЬТЕРОВАНІ АКОРДИ

Акорди, у складі яких є альтеровані ступені та альтеровані інтервали, називаються *альтерованими акордами*. Альтерованими можуть бути тризвуки, септакорди, їх обернення та нонакорди. Альтерованими можуть бути один або декілька тонів одночасно.

Найбільше альтерованих акордів у субдомінантовій групі. Це Π_6 (неаполітанський секстакорд — N_6), а також Π_7 та IV_7 з оберненнями, в яких альтерованими можуть бути декілька тонів. З акордів домінантової групи поширення отримали V_7 з альтерованою квінтою, та VII_7 з альтерованою терцією.

Оскільки альтерація у мажорі та мінорі не завжди збігається, то альтеровані акорди мажору відрізняються від альтерованих акордів мінору як за кількістю, так і за різноманітністю. Наприклад, Π_7 у мажорі може бути з одним підвищеним тоном ($\sharp 1$ або $\sharp 3$), підвищеними прямою і терцією одночасно ($\sharp 3$ ₁₁) та підвищеними прямою, терцією і пониженою квінтою ($\sharp 3$ ₁₁^{b5}). Особливу групу скла-

дають акорди з роздвоєними тонами ($D_7^{b5\sharp5}$, $D_9^{b5\sharp5}$) та акорди, в яких альтеровані тони поєднуються з заміненними ($D_7^{b5,6}$). Тризвуки стають чотиризвучними, септакорди — п'ятизвучними, а нонакорди — шестизвучними.

$II_7^{\sharp 3}$ | $II_7^{\sharp 1}$ | $II_7^{\sharp 3}$ | $II_7^{\sharp 3}$ | $IV_7^{\sharp 1}$ | $V_7^{\sharp 5}$ | V_7^{b5} | $V_6^{b5/4}$ | $V_9^{b5,6}$ ||
 $II_7^{\sharp 3}$ | | | | $IV_7^{\sharp 1}$ | | V_7^{b5} | |

При розв'язанні альтерованих акордів у тонічний тризвук та його обернення визначальним є розв'язання альтерованих інтервалів, які входять до їх складу:

II_7^{b5} | I_3^6 | зм.7 | дв. зм.5 | зм.5 | зм.3

Деякі альтеровані акорди енгармонічні діатонічним акордам. Так, II_6^{b5} у мажорі та $IV_7^{\sharp 1}$ у мінорі енгармонічні V_2 , а $II_3^{\sharp 3}$ у мажорі та $IV_5^{\sharp 1}$ у мінорі енгармонічні V_7 :

V_7 | IV_5^{b5} | II_3^4 | II_5^6 | $IV_7^{\sharp 1}$ | V_2 | V_2

Енгармонізм альтерованих акордів часто використовується для енгармонічних модуляцій. Наприклад, V_7 та V_2 можуть розв'язатись як акорди альтерованої субдомінанти і, навпаки, акорди альтерованої субдомінанти можуть розв'язатись як V_7 та V_2 :

V_7 | I_3^5 | IV_5^{b5} | I_4^6 | II_3^{b5} | I_4^6

Ладова альтерація при сильній тоніці, коли альтеровані ступені розв'язуються за тяжінням, збагачує та зміцнює лад:

Moderato

II₇

Але енгармонізм альтерованих інтервалів та альтерованих акордів дозволяє їм звільнитися від ладових тяжінь. Тоді ладова альтерація розкитує класичну ладотональність і створює умови для формування нових систем організації звуків.

§ 127. ШТУЧНІ ЗВУКОРЯДИ

Для створення незвичних, фантастичних образів композитори використовують звукоряди, які не характерні для народної музики. Їх назвали *штучними звукорядами*. Так, для характеристики казкового образу Чорномора в опері «Руслан і Людмила» М. Глінка вжив цілотноновий звукоряд:

Presto $\text{♩} = 152$

М. Глінка. Руслан і Людмила, Увертюра

Цілотноновий звукоряд належить до ангемітонічних хроматичних звукорядів. Кожен його ступінь утворює з сусіднім цілий тон. Умовно він може бути поділений на два тетракорди, які мають обсяг збільшеної квати:

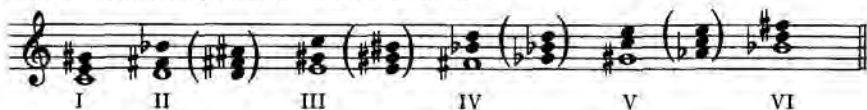
зб.4 зб.4

У рівномірно-темперованому строї в межах октави цілотноновий звукоряд утворює цілотноновий гексахорд. Він не має єдиного

правопису. Зменшена терція через пропуск одного ступеня може виникати між різними ступенями гами:



На всіх шести ступенях цілотнового гексахорду утворюються тритони, збільшені тризвуки або їх обернення, завдяки чому він називається *збільшеним ладом*:

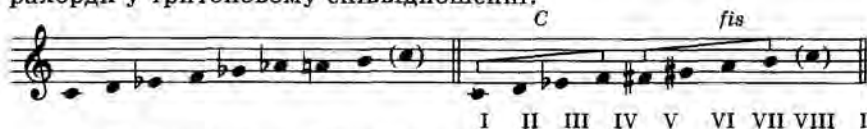


Цілотновий звукоряд зустрічається і в тональній класичній музиці. Але у ХХ столітті значно розширилося коло образів, для створення яких композитори використовують цілотновий звукоряд:

Б. Барток. Сільський танок



До гемітонічних належить хроматичний звукоряд, який складається з послідовного чергування тон-півтон, або півтон-тон. У межах октави він має вісім ступенів, тому один із ступенів діатоніки записується двічі — у діатонічному та хроматичному варіантах. Звукоряд тон-півтон можна поділити на два мінорних тетракорди у тритоновому співвідношенні:



На всіх ступенях цього звукоряду утворюються зменшені квінти, зменшені тризвуки, зменшені септакорди та їх обернення, завдяки чому він називається *зменшеним ладом*¹:



¹ Основою двічі зменшеного ладу є також зменшений септакорд (cis-e-g-b-cis), звуки якого трактуються як стійкі, а інші звуки утворюють хроматичну гаму (так звані «Симетричні лади» Б.Яворського).

Зменшений лад часто зустрічається у музиці М. Римського-Корсакова, через що став відомим як «гама Римського-Корсакова»:

Andantino

М. Римський-Корсаков. Садко, к. 2

Я Вол-хо-ва, ца-рев-на прек-рас-на-я, доч-ка ца-ря я морс-ко-го ве-ли-ко-го и Во-дя-ни-цы,

Штучні звукоряди тон-півтон та цілотновий належать до симетричних ладів з обмеженою транспозицією. Річ у тому, що у темперованому строї є лише два цілотнових звукоряди, які не збігаються за висотою. Вони перебувають у півтоновому співвідношенні. Всі інші — їх варіанти:

Гама Римського-Корсакова має три звукоряди, що не збігаються за висотою. Всі інші — їх варіанти:

Гемітонічні звукоряди можуть включати різноманітну послідовність тонів та півтонів, що свідчить про нескінченність розвитку та невичерпність різновидів звукової організації.

§ 128. ДОДЕКАФОНІЯ

Бажання композиторів подолати традиційні принципи музичного розвитку, знайти незвичну енергію руху, призвели до виникнення нових способів організації звуків, таких як сонористика¹, алеаторика², електронна музика³ тощо.

¹ Сонористика (від лат. *sonorus* — дзвінкий, гучний) — вид музики, в якій використовується колорит звуків і співзвуч як основний засіб виражальності.

² Алеаторика (від лат. *alea* — випадковий) — вид музики, головним принципом якої проголошено випадковість звуків і співзвуч.

³ Електронна музика — музика, створена за допомогою електроакустичної та звуковідтворюючої апаратури.

У ХХ столітті найбільше поширилася *додекафонія*¹, родоначальником якої був А. Шенберг. Вона утвердила абсолютну рівність всіх 12 півтонів музичної системи. Це могли бути півтони темперованого звукоряду і нетемперованого, де проміжки між сусідніми звуками менші або більші темперованого півтону.

У додекафонії відсутня класична тональність, тобто тоніка та ладові зв'язки між звуками. Утворилася хроматична тональність, музичні тони якої не мають тяжінь. Додекафонна музика називається *атональною* або *аладовою*². Об'єднуючі функції в атональній музиці виконують ритм, тембр, динаміка, артикуляція та фактура. В ній значно посилилася роль фонізму складних співзвуч, що призвело до послаблення централізуючої ролі тоніки. Метою гармонічного руху та його завершення стає дисонанс.

На певному етапі основою розвитку додекафонії стала *серія*. Це мелодична побудова (ряд) із 12 рівноправних звуків, що розташовані у суворій послідовності і не повторюються в її межах:

♩. = 80 А. Шенберг. Сюїта для ф-но. Оп. 25

Подальший розвиток музичної тканини базується на повторенні серії у різних варіантах. Варіанти виникають:

— при записі тонів у зворотному порядку, тобто з кінця до початку. Такий прийом називається *ракоходом* і позначається R.

— при записі тонів в оберненні, коли висхідні інтервали замінюються на відповідні низхідні і навпаки. Такий прийом називається *інверсією*³ і позначається I.

— при інверсії ракоходу (RI):

¹ Додекафонія (від грец. δωδεκα — дванадцять) — вид музики, яка заснована на рівноправності 12 півтонів хроматичної гами.

² Аладовість (від грец. α — заперечний префікс) — тобто «без ладу».

³ Інверсія (від лат. inversio — перевертання) — перестановка слів (нот), що порушує їх звичайну послідовність.



Серії можуть бути довгими — на 12 звуків, та короткими — менш, ніж 12 звуків. Іноколи вони виконують функцію теми:

Largo

Е. Денисов. Варіації для ф-но, Thema



Серія є специфічним прийомом, застосування якого доцільне лише у разі неможливості передати складний зміст твору іншими засобами. Тому у творчості багатьох композиторів ХХ століття вона зустрічається епізодично поряд з іншими засобами музичного розвитку.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке хроматизм?
2. Що таке хроматична гама?
3. Що таке ладова альтерація?
4. Що таке дезальтерація?
5. Які інтервали належать до альтерованих?
6. Які акорди називаються альтерованими?
7. Скільки ступенів має цілотноновий звукоряд? Чому він називається збільшеним ладом?
8. Скільки ступенів має гама Римського-Корсакова? Чому вона називається зменшеним ладом?
9. Які нові системи організації звуків виникли в музиці ХХ століття?
10. Що таке додекафонія?
11. Яка музика називається атональною?
12. Що таке серія? Як виникають її варіанти?

ЗАВДАННЯ

1. Написати та зіграти:

а) мажорну хроматичну гаму вгору від *E, H, As, Des*; вниз від *B, A, Es, D*;

б) мінорну хроматичну гаму вгору від *d, es, cis*, вниз від *e, h, c*;

в) найбільш вживані хроматичні інтервали з розв'язанням у мажорних тональностях *A, Es, H, Des* та у мінорних тональностях *g, h, fis, es*.

2. Побудувати:

а) від нот *d, e, g, a* вгору та вниз зб.2, зм.7 і тритони, розв'язати їх у мажорі та мінорі;

б) від нот *c, f, h, a* вгору та вниз зм.3, зб.6, дв. зб.1, дв. зм.8, дв. зб.4, дв. зм.5 і розв'язати їх у мажорі та мінорі;

в) у тональностях *D, E, As, B* — $V_7^{#5}$, V_7^{b5} , $II_7^{#3}$, розв'язати їх;

г) у тональностях *cis, b, g, fis* — V_7^{b5} , $II_7^{#3}$, $IV_7^{#1}$, розв'язати їх.

3. Виконати музичні уривки. Визначити хроматичні інтервали, виписати їх та розв'язати:

1.

Й. С. Бах. Прелюдія XIV. (Д. Т. К., т. II)



2.

А. Рубінштейн. Помста

Moderato

Т.

Б.

3.

М. Глинка. Скажи, зачем

Tempo agitato

Скажи, за- чем , я- ви- лась ты

4.

О. Скрыбін. Мазурка № 7. Тв. 25

5.

Л. Ревуцький. Дибі-дибі

4. Визначити різновиди хроматизмів у поданих музичних уривках та мелодіях:

1.

Й. С. Бах. Фуга

2.

Швидко

О. Бородін. Князь Ігор

3.

Mesto moderato

М. Лисенко. Елегія, Тв. 41, № 3

Moderato ♩ = 92

Розділ тридцятий

МЕЛОДІЯ

Мелодія — це одноголосна форма викладу музичної думки. На основі інтонаційних зв'язків та метроритму окремі звуки, що складають мелодію, утворюють цілісну структуру, здатну передати музично-поетичний зміст твору. Специфічною стороною мелодії є її інтонаційний зміст, основу якого складає мелодичний інтервал.

Мелодія може самостійно і вичерпно втілювати найрізноманітніші музичні образи. На її основі з часом розвинулася багатоголосна музика, в якій вона стала головним носієм музичного змісту.

Коли структурно оформлена мелодія є основою подальшого музичного розвитку, вона стає *темою*. У музичних творах може розвиватись одна або кілька тем-образів. Мелодій може бути значно більше. Вони можуть містити у собі і тему, і її розвиток.

§ 129. МЕЛОДИЧНА ЛІНІЯ

Послідовність мелодичних інтервалів у певних ладотональних та метроритмічних умовах утворює *мелодичну лінію* (мелодичний рисунок). Зміна напрямку руху мелодичних інтервалів утворює *мелодичні хвилі*, які мають підйоми та спади. Звуковий обсяг мелодичної лінії від найнижчого до найвищого звука становить її діапазон.

Багатьом мелодіям притаманна рівновага між підйомами та спадами, в яких стрибки змінюються плавним рухом у протилежному напрямку. В таких мелодіях переважає плавний хвилеподібний розвиток, який народжує гнучку і пластичну мелодичну лінію:

Д. Січинський. Чом, чом, чом, земле моя

Ходою

Чом, чом, чом, зем-ле мо-я, так лю-ба ти мені, так люба ти мені?

Інші мелодії мають більш рельєфні, яскраво окреслені мелодичні хвилі з тривалими підйомами та спадами. Це мелодії широкого дихання, великого діапазону, насичені експресією та динамікою розвитку.

Для мелодій споглядального характеру, мелодій-роздумів, мелодій-примовок типовим є невеликий діапазон і часте повернення до одного і того ж звука. Такі мелодії наближаються до розмовної інтонації, що найбільш характерно для речитативів¹:

Recitativo

М. Римський-Корсаков. Садко, к. I

Ка- бы бы- ла у ме- ня зо- ло- та каз-на.
 Ка- бы бы- ла дру- жи- нуш- ка хо- роб- ра- я.

У кожній мелодії можна виявити той чи інший тип мелодичної лінії, але більшість із них поєднує у собі різні риси, що робить їх багатогранними та індивідуальними.

§ 130. ВОКАЛЬНА ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МЕЛОДІЯ

Мелодія, створена для голосу, називається *вокальною*. Основні риси вокальної мелодії сформувалися під впливом природних можливостей голосу. Вона має невеликий діапазон та зручний для голосу регістр. Її мелодична лінія складається з більш-менш коротких мелодичних хвиль, що викликано необхідністю брати дихання для продовження співу. Стрибки у вокальній мелодії рідко перевершують октаву. Висхідний напрямок поступового мелодичного руху та висхідні стрибки найчастіше пов'язані з посиленням емоційної напруги, а низхідний рух — з її послабленням:

Ой горе тій чайці. Українська

Журливо

Ой го- ре тій чай- ці, ча- єч- ці не- бо- зі,
 що ви- ве- ла ча- є- ня- ток при би- тій до- ро- зі.

¹ Речитатив (від італ. recitare — декламувати) — вокальна мелодія декламацийного характеру.

Мелодія, створена для виконання на інструменті, називається *інструментальною*. Основні риси інструментальної мелодії формувалися під впливом великих технічних можливостей музичних інструментів. Її мелодична лінія має широкий діапазон, тривалий розвиток, складну техніку стрибків та пасажів, практично не обмежені темпи та ритми. Більш-менш тривала послідовність однотипних стрибків, охоплюючи різні регістри, може створити враження *прихованого двоголосся*. Воно виникає тоді, коли верхні звуки стрибків сприймаються як верхній голос, а нижні звуки — як нижній голос. Відчуття прихованого двоголосся базується на властивості пам'яті утримувати «звуковий слід»:

Andante con moto

Var. I

Л. Бетховен. Варіації
на швейцарську тему для ф-но



І все ж, виражальність інструментальної мелодії, особливо ліричної, визначається насамперед природністю її інтонацій, її вокальною наспівністю. Невипадково майстерне виконання таких мелодій на різних інструментах порівнюють із співом. У той же час деякі віртуозні вокальні мелодії за своїми технічними показниками нагадують інструментальні:

М. Римський-Корсаков. Казка про царя Салтана



Ты, ца-ре-вич, мой спа-си-тель, мой мо-гу-чий пок-ро-ви-тель.

Вплив інструментальної музики на вокальну особливо посилився у ХХ столітті.

§ 131. СТРУКТУРА МЕЛОДІЇ. ПЕРІОД

Мелодія має певну структуру. Вона може бути цілісною або ділитися на окремі *побудови*, не втрачаючи внутрішньої цілісності. Межа між побудовами, коли відчувається більше або менше помітна зупинка музичного руху, називається *цезурою*¹. Цезури вка-

¹ Від лат. caesura — розщеплювати.

зують на структуру музичної тканини, що допомагає сприйняттю музики. Спеціальних знаків для цезур немає. Інколи на цезуру вказують паузи, ритмічні зупинки, ліги. Повторення мелодичних зворотів також викликає відчуття цезури:

Л. Бетховен. Соната для ф-но № 10

Allegro



Основними структурними елементами та побудовами мелодії є інтонація, мотив, фраза¹, речення та період². *Період* — це найпростіша, відносно розвинута і завершена форма викладу музичного образу. Він сформувався у пісенно-танцювальній багатоголосній музиці і отримав широке розповсюдження, починаючи з XVII століття, як гомофонний період. Мелодія може не мати форми періоду, а бути вільною побудовою. У такому разі вона складається з кількох фраз, що утворюють єдину лінію мелодичного розгортання.

У найбільш типовому випадку період має 8 або 16 тактів і поділяється на два речення відповідно по 4 або 8 тактів кожне. Такий період називається *квадратним*. Перше речення завершується нестійким або не досить стійким кадансом, друге речення — стійким, підкреслюючи закінчення музичної думки:

Чи я ж тобі не казала. Українська

Поволі



Речення, як частини періоду, можуть бути цілісними, або складатися з більш коротких побудов — *фраз*, а фрази ще з коротших — *мотивів*, а мотиви — з *інтонацій*, найменших смислових побудов у мелодії, організованих метричною долею. Всі вони розмежовуються цезурами. У восьмитактовому періоді квадратної будови

¹ Від грец. *frasiV* — зворот.

² Від грец. *periodos* — проміжок часу.

чотиритактові речення можуть поділятися на двотактові фрази, однотактові мотиви та одно-дводольні інтонації:

Широко Гей, заграло Чорне море. Українська



Серед чисельних типів періодів слід звернути увагу на період повторної будови та період неповторної будови.

Період *повторної* будови склався у пісенно-танцювальних жанрах. У такому періоді друге речення повторює перше повністю або частково. Зміни у другому реченні можуть бути незначними (тільки в кадансах) або значними. Та обов'язковим для періоду повторної будови є схожість початку обох речень:

Весело Народний танок. Польський



Період *неповторної* будови також може мати два речення. Але друге речення не повторює перше, а продовжує мелодичний розвиток. Мелодичний рисунок речень у періоді неповторної будови різний, а цілісність музичної думки забезпечується характерною для них інтонаційною та метроритмічною єдністю:

Спокійно П. Чайковський. Симфонія № 2, ч. II



Період може не мати поділу на речення і бути цілісною структурою. Він називається періодом *єдиної* будови і має наскрізний розвиток:

Allegretto

Л. Бетховен. Соната для ф-но № 6



Періоди можуть бути неквадратними, а їх речення різної величини. Це і тритакти, п'ятитакти, шеститакти тощо. Така *органічна неквадратність* часто викликана будовою тексту. Вона робить періоди різноманітними як за обсягом, так і за структурою:

Не поспішаючи

Не стій, вербо. Українська

Не стій, вер-бо, над во-до-ю, ра-но-ра-но!

Не стій, вер-бо, над во-до-ю, та ра-не-сень-ко!

Органічна неквадратність відрізняється від розширених або скорочених періодів, у яких квадратність порушується секвенціями, точними та варійованими повторами, збільшенням або зменшенням окремих тривалостей. Крім того, нестійке закінчення другого речення також веде до розширення періоду, в якому третє речення або додаткова фраза завершується стійко:

Помірно

Десь тут була подоляночка. Українська

Десь тут була подоляночка, десь тут була молодесенька. Тут вона сі-ла,
тут во-на впала, до землі припала, сім літ не вмивалась, бо води не ма-ла.

Розширення періоду не виникає при повторенні другого речення, що часто зустрічається у народних піснях та танцях. Повторення може виписуватися повністю, позначатися знаком репризи або

репризою з вольтами. Такі доповнення до періоду дозволяють досягти завершення музичної думки, зберегти рівновагу між структурними побудовами. Інколи зустрічається скорочення другого речення:

Швидко

Гей, волошин сіно косить. *Українська*

Гей, во- ло- шин сі- но ко- сить,
 а во- лош- ка їс- ти но- сить. Тра- ля- ля- ля,
 траля- ля- ля, траля- ля- ля, траля- ля- ля, траля- ля!

Виразальність мелодії посилюється, образність збагачується, коли до неї додаються акорди акомпанементу. Її структура підкреслюється засобами гармонії, особливо у серединних та заключних кадансах:

Allegro

Р. Шуман. Сміливий вершник

mf *sf* *sf*

Період у пісні, танці, у невеликих інструментальних та вокальних творах, як правило, є самостійною формою. Але він може бути і частиною більш складних музичних форм.

§ 132. ПРИНЦИПИ РОЗВИТКУ МЕЛОДІЇ. СЕКВЕНЦІЯ

В основі розвитку мелодії лежать два принципи: принцип *повторності* мелодичних побудов та принцип *неповторності* мотивів, фраз і речень. Саме ці чинники забезпечують розвиток мелодичної лінії.

Найпростіший вид повторності — це *точна повторність*. При зовнішній незмінності кожне проведення музичної побудови має внутрішню динаміку і сприймається як подальший розвиток мелодичної лінії:

Moderato Я. Степовий. Проліски

Вий-ди, вий-ди со-неч-ко, на ді-до-ве по-леч-ко,
на ба-би-не зіл-ляч-ко, на на-ше под вір'-яч-ко!

Більш поширеною є *змінена повторність*. Це можуть бути незначні ритмічні зміни, пов'язані зі зменшенням або збільшенням тривалостей. У вокальній музиці вони викликані різною кількістю складів тексту у фразах куплетів:

Allegretto Був я пастушком. Латишська

Важливою для розвитку мелодії є повторність, яка заснована на *варіюванні*¹ та *секвентному*² проведенні мотивів і фраз.

Секвенцією називається переміщення музичної побудови вгору або вниз на певний інтервал. Музична побудова, що переміщується, називається *мотивом* секвенції. Він може бути одно-

¹ Від лат. *variatio* — зміна.

² Від лат. *sequentia* — слідування.

лосним і багатоголосним. Кожне переміщення мотиву утворює ланку секвенції, а інтервал між ланками — крок секвенції. Переважають секвенції з двох або трьох ланок, яких буває достатньо для відчуття секвентного руху. Кроком секвенції найчастіше є секунда і терція, що цілком відповідає її мелодичній природі. Велике значення має напрямок руху секвенції: низхідна секвенція послаблює напругу розвитку, а висхідна її посилює:

Allegro

Д. Бортнянський. Соната для ф-но, ч. I



За ладотональними ознаками секвенції поділяються на *діатонічні* та *хроматичні*. В діатонічних секвенціях всі ланки перебувають в одній тональності. У хроматичній — у різних тональностях, про що свідчать відповідні знаки альтерації.

Р. Вагнер. Тристан і Ізольда, Вступ

Langsam und schmachtend

Секвенція є *точною*, якщо мотив у ланках не змінюється, і *неточною*, якщо мотив варіюється. Широке використання секвенції у народній та професійній музиці свідчить про її значну роль на всіх етапах розвитку музичних образів.

При варіюванні основні інтонації мелодії та її опорні метричні доли залишаються незмінними. Мелодія збагачується різними додатковими звуками, включаючи плавне заповнення стрибків. Це вимагає зменшення або збільшення основних тривалостей. Варіювання одних фраз може чергуватися з точним повторенням інших:

Швидко

Ах утушка моя луговая. Російська



Слід відрізнити варіювання від *варіантності*, яка несе у собі більш суттєві зміни у мелодичній лінії. Щоправда, варіанти музичних побудов зберігають між собою інтонаційну та ритмічну спорідненість. Особливо це відчутно при повторенні «ритмічної формули» мотиву:

М. Римський-Корсаков. Садко, к. 2

Дуже поволі



Досить поширеними є мелодії, де перше речення складається з точного або зміненого повторення однієї фрази, а друге речення складається з повторення іншої фрази. У такому періоді виникає співставлення *двох періодичностей*, що можна умовно записати: а - а - б - б, а - а¹ - б - б¹, а - а - б - б¹, а - а¹ - б - б. Під періодичністю слід розуміти повторення тематично схожих і рівних за масштабами побудов.

Жваво

Ішов козак потайком. Українська



І- шов ко- зак по- тайком, І- шов ко- зак по- тай-ком



до дів-чи-ни, сер-денько, ве-чір-ком, до дів-чи-ни, сер-денько, ве-чір-ком.

У мелодіях, перша фраза яких є сольним заспівом, а друга — хоровим приспівом, може повторюватися точно або змінено другою фразою. Така будова може мати органічну неквадратність і позначатися а - б - б та а - б - б¹:

Не швидко

Мала мати одну дочку. Українська

Ma-ла ма-ти од-ну доч-ку, ма-ла ма-ти од-ну доч-ку, та ку-па-ла у ме-доч-ку.

В мелодіях, в яких після другої фрази повторюється перша фраза, виникає мелодичне обрамлення другої фрази, що формує репризну тричастинність а - б - а та а - б - а¹:

А на горі мак. Білоруська

Жваво

Принцип неповторності може мати форму розгортання музичного матеріалу, його диференціювання або співставлення музичних побудов. Він більше характерний для протяжних ліричних мелодій. Їх мелодична лінія розвивається завдяки включення нових мотивів та фраз, часто контрастних попередньому розвитку. При цьому зберігається внутрішня єдність інтонацій, ритму та ладогармонічної сторони мелодії:

Повільно

Зелений дубочку. Українська

Варіантів мелодичного розвитку надзвичайно багато. Різноманітні сполучення принципів повторності та неповторності музичних побудов, їх дроблення та підсумовування утворюють мелодії,

структура яких не збігається з найбільш розповсюдженими, установленими мелодичними структурами. Такі мелодії потребують індивідуального підходу до виявлення закономірностей їх розвитку.

§ 133. КУЛЬМІНАЦІЯ

Момент найбільшої напруги у розвитку мелодичної лінії і музичного образу називається *кульмінацією*¹.

Кульмінація може збігатися з найвищим звуком мелодії, тобто з її вершиною, а може не збігатися. Вона завжди обумовлена попереднім музичним розвитком і є його наслідком:

Я. Степовий. Степ
Поезія М.Чернявського

Allegro maestoso

теп. Так не хай же над ла-на-ми грім ба-
жа-ний за-гри-мись!.. Грім ба-жа-ний за-гри-мись.

У періодах, що складаються з двох і більше речень, кожне речення може мати свою кульмінацію, яка припадає на другу половину побудов. Інколи кульмінація другого речення стає загальною кульмінацією періоду. Тоді вона перевершує своєю напругою і висотою кульмінацію першого речення:

М. Лисенко. Безмежне поле
Поезія І.Франка

Vivo

Не-си ж ме-не, ко-ню, по чис-то-му по-лю, як
ви-хор, що тут-ка гу-ля-є, а чень у-те-чу я від
лю-то-го бо-лю, що сер-це мені розри-ва-є!

¹ Від лат. *culmen* — вершина.

У квадратних періодах кульмінація часто міститься у третій чверті форми, в так званій *точці золотого поділу*¹. Наприклад, у восьмитактовому періоді загальна кульмінація найчастіше міститься у шостому такті, а у шістнадцятитактовому — в одинадцятому такті:

Як була я маленька. Українська

Помірно

Один Всі

Як бу-ла я ма-лень-ка, ко-ли-ха-ла ме-не ньь-ка,
Ой дуб-ду-ба, ду-ба, дів-чи-но мо-я лю-ба.

У неквадратних періодах (розширених або скорочених) загальна кульмінація може не збігатися з точкою золотого поділу. Але оптимальний підхід до кульмінації має бути більш тривким, ніж спад після неї. Періоди єдиної будови, як правило, мають одну кульмінацію. Хоча кульмінація часто збігається з вершиною мелодії, все ж найбільш напруженим, а значить кульмінаційним, може бути і не найвищий звук. Інколи мелодична лінія починається з найвищого звука. Вона наче витікає з *вершини-джерела* і рухається хвилеподібно у низхідному напрямку. Часто такі мелодії не мають яскраво вираженої кульмінації:

Дівка в сінях стояла. Українська

Швиденько

Дів-ка в сі-нях сто-я-ла, на ко-за-ка мор-га-ла: "Ти, ко-за-че, хо-ди, ме-не вір-но лю-би, сер-це мо-є, сер-це мо-є!"

¹ Закон «золотого поділу» передбачає рівність відношень більшої частини цілого до меншої, як цілого до більшої. Він застосовувався з давних давен в архітектурі та скульптурі. Співвідношення пропорцій музичного твору нерідко підпорядковано цій же закономірності.

Кульмінація може досягатися плавним гамоподібним рухом, кількома висхідними мелодичними хвилями або широким стрибком. Вона не обов'язково зосереджена в одному звуку мелодії. Кульмінацію можуть створювати мотиви з двох-трьох звуків та більш розвинені мелодичні побудови. У такому разі можна говорити про кульмінаційну зону. Особливості музичного розвитку передбачають найрізноманітніші типи кульмінацій.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке мелодія? коли мелодія стає темою?
2. Що таке мелодична лінія та мелодичні хвилі?
3. Чим визначається тип мелодичної лінії?
4. Які характерні риси має вокальна мелодія?
5. Що характеризує інструментальну мелодію?
6. За яких умов виникає приховане двоголосся?
7. Яке значення для мелодії мають цезури?
8. Що таке період? З яких побудов може складатися період?
9. Які риси має період повторної будови? Неповторної будови?
10. Чим відрізняється період квадратної будови від періоду неквадратної будови?
11. Які принципи лежать в основі розвитку мелодії?
12. Які види повторності найбільш поширені?
13. Що таке кульмінація?
14. Чим відрізняється кульмінація від вершини-джерела?

ЗАВДАННЯ

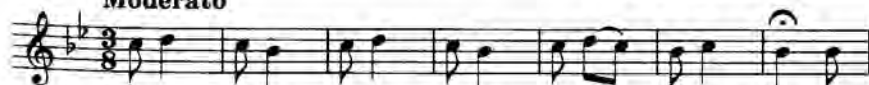
1. Виконати мелодії. Визначити:

- тип мелодичної лінії,
- вокальна чи інструментальна мелодія,
- структуру та кульмінації:

1.

Moderato

Я. Степовий, Проліски



Пускай- те нас, пускай- те нас з-за гір по-гу- ля- ти!

2.

Стримано

Уже сонечко закотилося. Українська



У- же со- нечко за-коти- лося, нам додо- моньку за-хо-ті- лося.

3. **Allegro moderato**

Гей, ти, вовчику. Білоруська



4. **Не поспішаючи**

В полі, полі. Українська



В по-лі, по-лі плу-жок хо-дить. Щед-рий ве-чір,



доб-рий ве-чір! Добрим лю-дям на весь ве-чір!..

5.

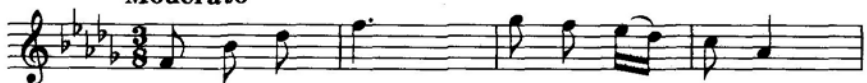
Andantino

Соловей. Російська



6. **Moderato**

Гаю, гаю, зелен розмаю. Українська



Га-ю, га-ю, зе-лен роз-ма-ю,



лю-бив дів-чи-ну, сам доб-ре зна-ю.

7.

Бадьоро

Запорізький марш



8.

Не швидко

Гей, нуте, хлопці. Українська



Гей, нуте, хлопці, славні молодці, чом ви сумні, не-се-лі?



Хі-ба в шинкарки мало горілки, пи-ва і ме-ду не ста-ло?

9.

Бадьоро. Маршово

В. Лісовол. Кришталеві чаші

Поезія В.Крищенка



На-ли-вай-те, брат-тя, кришта-ле-ві чаші.



Щоб шаблі не брали, щоб пулі минали голівоньки наші.

10.

Повільно

Чи це ж тая криниченька. Українська



Чи це ж та-я кри-ни-чень-ка, що го-луб ку-



пав-ся? Гей, гей, гей! Що, го-луб ку-пався.

11.

Жваво

Ой летіла горлиця. Українська



Ой ле-ті-ла гор-ли-ця че-рез сад,



че-рез сад, гей! Роз-пус-ти-ла пір'-яч-ко на весь



сад, гей! На весь сад!

12.

Свет-Иван, он лужком идет. *Російська***Помірно**

13.

Й. Гайдн. Соната для ф-но № 30

Moderato

14.

Л. Бетховен. Соната для ф-но № 20

Помірно

15.

М. Глинка. Что, красотка молодая

Moderato

16.

Р. Шуман. Не серджусь я

Не дуже скоро*Поезія Г. Гейне*

17.

М. Лисенко. Молитва за Україну
Поєзія О. Кониського

Урочисто



Бо-же ве-ли-кий, є-ди-ний, нам Укра-ї-ну хра-ни,



во-лі і сві-ту про-мін-ням ти ї-ї о-сі-ни.

18.

Остап

М. Лисенко. Тарас Бульба



Про-щай, прощай, мій дру-же до-ро-гий,



вже не по-ба-чи-мось ні-ко-ли!

19.

М. Лисенко. Сумний спів

Moderato melancolico



20.

Т. Петриненко. Господи, помилуй нас

Урочисто



Навіть на останнім рубежі промінь віри в нас ще не по-гас.



Боже, Україну збе-ре-жи, Господи, по-ми-луй нас.

Розділ тридцять перший

МУЗИЧНІ СКЛАДИ ТА ФАКТУРА

Послідовність взаємозалежних звуків утворює мелодію, а послідовність взаємозалежних акордів — гармонію. Взаємодія мелодії та гармонії утворює музичну тканину твору. Принцип організації музичної тканини, який відображає музичне мислення композитора або цілої епохи, називається *музичним складом*. Можна виділити два основних музичних склади: одноголосний (*монодичний*), і багатоголосний (*поліфонічний та гармонічний*).

Музичний склад знаходить своє втілення у різноманітній *фактурі*¹ як сукупності засобів викладу музичної тканини, в якій взаємодіють всі її елементи.

§ 134. МОНОДІЯ

Одноголосний виклад музичного розвитку, який не передбачає супроводу у будь-якій формі, називається *монодичним складом* або *монодією*. Це найбільш поширений склад у народній музиці.

Твори для окремих одноголосних інструментів та солістів-співаків професійні композитори також часто пишуть у монодичному складі. Нерідко монодичні фрагменти зустрічаються у багатоголосних композиціях:

І. Карабиць. Концерт для хору, солістів
та симфонічного оркестру, ч. 1

Andante

Tenore solo

Ах ви, вод по-то-ки чис-ті! Ах ви, бере-ги тра-висті!

Мелодії, які передбачають гармонічний супровід і несуть у собі контури акордів акомпанементу, до монодичного складу не належать:

Ой ти, дівчино зарученая. Українська

Andante

«Ой ти, дівчино зарученая, чого ти хочеш засмученая?»

У народній традиції при спільному виконанні мелодії епізодично може виникати відхилення від унісону. Мелодична лінія дублюється паралельними октавами, квінтами, тризвуками. Вона наче потовщується, збагачуючись фонізмом співзвуч. Монодія

¹ Від лат. *factura* — обробка.

переходить у *гетерофонію*¹ — одну з початкових форм багатоголосся, яка виникає під час спільного виконання мелодії з відхиленням від унісону:

Широко Чорноморець, матінко. Українська

Чор-но мо-рець, ма-тін-ко, чор-но мо-рець

Ви-вів ме-не бо-су-ю на мо-ро-зець.

§ 135. ПОЛІФОНІЯ

Поліфонічний склад або *поліфонія*² — це багатоголосний склад, в якому одночасно звучать декілька мелодичних ліній-голосів. Слухаючи поліфонічний твір, необхідно слідкувати за розвитком мелодії у кожному голосі, відзначаючи її початок, розвиток, кульмінацію та завершення. Співзвуччя, що утворюються при поєднанні голосів, не самостійні, а похідні. Все ж їх значення у розвитку поліфонії дуже велике. Протягом XV — XVI століть, виходячи з консонансності та дисонансності таких співзвуч, сформувалася складна система правил використання гармонічних інтервалів у поліфонії.

У залежності від характеру взаємодії голосів поліфонія поділяється на імітаційну³, контрастну та підголоскову.

В *імітаційній* поліфонії багатоголосся утворюється завдяки проведеному одній мелодії-теми або її фрагмента по черзі у різних, але рівноправних голосах. До імітаційних форм належать канон, інвенція та fuga. Найбільш послідовно імітація витримується у *каноні*⁴. Це музична форма, де одна і та ж мелодія до її закінчення у попередньому голосі проходить в усіх голосах поліфонічного твору з послідовним вступом через однаковий проміжок часу. Канони бувають двоголосними і багатоголосними. Мелодія канону у різних голосах може проводитися без змін. Такий канон називається *точним*:

¹ Від грец. *heteros* — інший, *phona* — інший звук.

² Від грец. *polifonia* — багато звуків.

³ Від лат. *imitatio* — підробка.

⁴ Від грец. *kanon* — норма, правило. Канон також: назва монохорду; у православній церковній музиці великий хоровий циклічний твір з 8-9 частин; одна з частин католицької меси.

Жваво



Інколи для економії місця і часу в точному каноні випи­сується лише мелодія, яка буде проводитися канонічно. Всі інші голо­си канону не випи­суються, а над відповідним тактом мелодії ви­ставляється цифра для кожного голосу, яка вказує на момент його вступу:

Andantino

Й. Брамс. Гарна пташка



При проведенні мелодії канону в різних голосах у ній можуть виникати зміни інтерваліки та ритму. Найчастіше це зустрічається в заключних тактах. Такий канон називається *неточним*:

Над річкою бережком. Українська

Широко



*Інвенція*¹ — невелика інструментальна поліфонічна п'єса, основою розвитку якої є вільна імітація короткої мелодії-теми. Інвенції бувають дво- або триголосні. Напочатку тема проходить без змін в усіх голосах. Потім — у розширенні, звуженні, в інших тональностях, канонічно тощо. В процесі розвитку контрапунктом² до теми звучить інша мелодія, яка називається *протискладанням*.

Й. С. Бах. Двоголосна інвенція № 8

Presto leggero possibile



Завершується інвенція проведенням теми і протискладання в початковій тональності. Утворюється тематична і тональна реприза. При достатньому розвитку репризи інвенція може мати тричастинну структуру.

На основі імітації будується одна з найвищих форм поліфонії — *фуга*³. Це музична форма поліфонічного складу, в якій багаторазово і послідовно в усіх голосах за певним тональним планом проводиться одна, інколи дві і більше тем. Фуга є типовим зразком імітаційної поліфонії рівноправних голосів. Вона має не менш як два розділи: експозицію і вільну частину. Остання може поділятися на середину і тональну репризу, утворюючи тричастинність. Перший розділ фуги — *експозиція*⁴. В ній тема (коротка і виразна мелодія) викладається послідовно в усіх голосах після того, як повністю прозвучить у попередньому голосі. Експозиція починається з одноголосного проведення теми⁵ у головній тональності. Друге проведення теми — *відповідь* — проходить в іншому голосі у доміантовій тональності. Третє проведення — знов у головній тональності і т.д. Супроводжує друге і подальші проведення теми протискладання:

¹ Від лат. *invento* — вигадка, винахід. Триголосні інвенції спочатку називалися симфоніями (від грец. *συμφωνία* — співзвучність).

² Контрапункт (від лат. *punctum contra punctum* — крапка проти крапки) — те ж, що поліфонія.

³ Від лат. *fuga* — біг.

⁴ Від лат. *expositio* — виклад.

⁵ Тема, що проводиться в експозиції у головній тональності, називається *вождь* (лат. *dux*).

Між проведеннями теми у різних голосах звучать *інтермедії*¹ — музичні епізоди з загальними формами мелодичного руху, що відтіняють індивідуальність теми. Після першої експозиції може бути друга експозиція з іншою послідовністю проведення теми в усіх голосах.

Другий розділ вільний за своєю будовою. Він характеризується безперервним поліфонічним розвитком теми в інших тональностях. В кінці повертається головна (або одноіменна) тональність, завершуючи музичний розвиток.

У багатоголосній інструментальній та хоровій музиці імітація використовується досить широко і різноманітно:

Т. Кравцов. Хорові акварелі, № 9

Поезія В. Сосюра

Moderato non troppo

І хвилі мо-ря да-ле-кі й близькі мені шумлять

¹ Від лат. *intermedius* — проміжний.

На відміну від імітаційної *контрастна* поліфонія поєднує голоси, які мають самостійні і рівноправні, але диференційовані за своєю роллю та значенням мелодичні лінії. Безперечно, при всій самостійності голоси контрастної поліфонії підпорядковуються законам внутрішньої музичної логіки при домінуючому верхньому голосі. Вони можуть утворювати злагоджений, гармонійний ансамбль, а можуть протиставлятися один одному. Найчастіше зразки контрастної поліфонії зустрічаються у творах для камерних ансамблів — у дуетах, тріо, квартетах тощо:

Поволі Де ти бродиш, моя доля. Українська

Де ти бродиш, мо-я доле, не докли-чуть я те-бе!

Де ти бродиш, моя до- ле, не докли-чуть я те- бе!

Підголоскова поліфонія поєднує нерівноправні голоси. Головний, ведучий голос підпорядковує собі інші голоси, які називаються *підголосками*. Самостійність підголосків може бути досить значною. Але всі вони збігаються за формою з головною мелодією, уступаючи їй у виразності мелодичної лінії:

Широко Ой у лузі та ще й при березі. Українська

Ой у лузі та ще й при березі червона ка-ли-на.

По-ро-ди-ла молода дівчина хорошого си-на. си-на.

Підголоскова поліфонія сформувалась у народному багатоголосі. Її прийоми часто використовуються композиторами при обробці народних пісень та у творах, що написані у народному стилі. Крім того, прийоми підголоскової поліфонії нерідко зустрічаються у творах неполіфонічного складу.

Імітаційна, контрастна та підголоскова поліфонія у чистому вигляді зустрічається не так часто, як у мішаному. Коливання ступеня контрасту, самостійності та мелодичної розвинутості голосів відбиває тенденцію переходу одного типу поліфонії в інший.

§ 136. ГАРМОНІЯ

Музична тканина, де поєднання голосів підпорядковане закономірностям руху акордів, утворює *гармонічний склад* або *гармонію*. У залежності від характеру взаємодії гармонії та мелодії гармонічний склад поділяється на акордовий та гомофонний.

Акордовий (хоральний¹) склад — це багатоголосна тканина, що викладена акордами як цілісними вертикальними комплексами. Верхні звуки акордів утворюють мелодичну лінію, яка не має самостійного значення. Для акордового складу характерна ритмічна однастайність голосів — моноритмічність:

Й. С. Бах. Хорал



Досить часто акордовий склад збагачується у різних голосах звуками, які не входять до складу акордів і називаються *неакордовими звуками*. Вони порушують ритмічну однорідність голосів, поліфонізують гармонічний склад, але не відокремлюють голоси від акордової вертикалі.

*Гомофонний*² склад — різновид гармонічного багатоголосся, в якому один голос виконує головну роль, а решта — утворює гармонічний супровід, тобто акомпанемент³ до нього. Народився гомофонний склад у народній традиції співати пісень з інструментальним супроводом і став основою не тільки вокальної, а й інструментальної музики.

Мелодія і акомпанемент у гомофонному складі утворюють два музичних пласти, які не тільки взаємозв'язані, але і контрастують між собою. Якщо у акордовому складі мелодія, що утворюється верхнім голосом, сприймається лише у поєднанні з гармонією, то мелодія у гомофонному складі як носій основного змісту музичного твору мало втрачає у виразності без гармонічного супроводу:

¹ Від лат. *cantus choralis* — хоровий спів релігійних музичних творів, де переважають звуки однакової тривалості в усіх голосах.

² Від грец. *ὁμοφωνία* — один голос.

³ Від фр. *accompagnement* — супровід.



Ой чо-го ти, ду- бе, на яр по- хи- лив- ся?



Ой чо- го, ко- за- че, не спиш, за- жу- рив- ся?

Гармонічний супровід, при всій його можливій виражальності, не має самостійного значення і сприймається лише з мелодією.

Кожен склад може бути основою музичної тканини цілого твору. Та частіше зустрічаються їх різні комбінації. Це надає музичній тканині гнучкості та багатогранності. Зближення складів обумовлено підпорядкованістю всіх голосів законам гармонії, яка керує їх спільним звучанням.

§ 137. ФАКТУРА

У монодії та поліфонії склад та фактура збігаються. У гармонічному складі фактура може бути різною. Так, акорди можуть бути викладені не тільки в одночасному, але і послідовному звучанні тонів, тобто бути розкладеними. Утворюється нова структура музичної тканини, яка не порушує вертикального співвідношення тонів, і називається *гармонічною фігурацією*:

Й. С. Бах. Прелюдія I (Д.Т.К., т. I)



Акордовий склад може збагачуватися неакордовими звуками, які знаходяться на секунду вище або нижче акордових звуків. Вони належать до *мелодичної фігурації* і насичують голоси секундовими інтонаціями, сприяють їх мелодизації, урізноманітнюють ритмічний рисунок¹. До неакордових звуків належать прохідні, допоміжні, затримані та передуючі звуки.

Прохідні неакордові звуки виникають на слабких долях тактів при висхідному та низхідному гамоподібному русі. Вони заповнюють проміжок між двома різними акордовими звуками і можуть бути діатонічними та хроматичними:



Допоміжні неакордові звуки виникають також на слабких долях, але між двома однаковими акордовими звуками. Вони можуть бути висхідними та низхідними, діатонічними та хроматичними. Після допоміжного найчастіше відбувається повернення акордового звука:



Чергування верхнього та нижнього допоміжних звуків у будь-якій послідовності утворює обспівування акордових тонів:

Д. Шостакович. Ліричний вальс



При зміні акорду в різних голосах можуть залишитися один або кілька звуків з попереднього акорду. Такі звуки називаються *затриманими*. На відміну від прохідних та допоміжних затримані звуки знаходяться на сильній або відносно сильній долі, що надає новому акорду дисонансності. Затриманий звук майже завжди переходить плавно у акордовий, відтворюючи порушену структуру акорду. Такий перехід сприймається як розв'язання дисонуючо-

¹ У прикладах неакордові звуки будуть позначатися *.

го тону. Затриманий звук може бути залігованим з попереднім звуком або повтореним:



Найчастіше затриманий звук залишається у тому ж голосі. Та інколи він переходить в інший голос або з'являється на відстані, тобто через кілька проміжних звуків:

Mesto moderato

М. Лисенко. Елегія. Тв. 41, № 3

Неакордовий звук, що з'являється на слабкій долі і належить наступному акорду, називається *передуючим*. Він випереджає появу нового акорду і від інших неакордових звуків відрізняється ритмічною активністю, яка посилюється пунктирним ритмом:



Коли весь акорд з'являється на слабку долю, а потім повторюється на сильну, утворюються не передуючі звуки, а *ритмічна фігурація*:

Л. Бетховен. Соната для ф-но № 5, ч. I

Molto Allegro e con brio

До елементів фактури належать так звані *педалі*. Це витримані або повторені звуки у різних голосах, на фоні яких змінюються акорди. Педаль у нижньому голосі називається *органним пунктом*¹. Він може бути простим (один звук) і складним (два і більше звуків). Найчастіше витримується звук першого ступеня, утворюючи *тонічний* органний пункт, та п'ятого ступеня — *домінантовий* органний пункт.

Тонічний органний пункт на початку твору надає музиці тональної ясності, врівноваженості. Інколи на тонічному органному пункті звучить вся п'єса або значна її частина, що пов'язано з жанровими та програмними вимогами. У кінці твору тонічний органний пункт подовжує звучання тоніки і знімає напругу попереднього музичного розвитку. Органний пункт на тонічній квінті є різновидом тонічного органного пункту:

Стримано Гагілка. Обр. С.Людкевича

sempre P

C.I.

Ой не ходи, качуроньку, в гороховім вінку, в гороховім вінку.

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major, 3/4 time, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

Домінантовий органний пункт як найбільш динамічний та тонально нестійкий зустрічається в музичних творах там, де панує тривале напруження — в серединних розділах, розробках, перед репризою.

Стримано Гагілка. Обр. С.Людкевича

Не ка-за-ла ста-ра ма-ти кралі ви-би-ра-ти.

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major, 3/4 time, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics markings 'p' are present below the piano accompaniment.

¹ Від лат. *punctus organalis* — органна нота, тобто довгий звук органної педалі.

Звук органного пункту може бути витриманим, повтореним у тому чи іншому ритмі (ритмічна фігурація) та фігурованим — з допоміжними до нього або прохідними звуками (мелодична фігурація). Вступаючи у суперечність із акордами, які звучать на його фоні, органний пункт приводить до розшарування музичної тканини, часом до поліфункціональності та політональності.

А. Штогаренко. Україно моя. Партизанська.

Meno mosso

The musical score is for the piece 'Україно моя' by A. Shchogarenko. It is marked 'Meno mosso'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a 'poco a poco cresc.' marking. The melody is written in the right hand, and the bass line consists of sustained chords in the left hand.

Різниця між органним пунктом і витриманим звуком у верхніх голосах полягає в тому, що звук органного пункту є головним, функціонально значущим відносно акордів, а звук у верхніх голосах — навпаки, є другорядним хоч і має у собі динамічні властивості органного пункту.

Різноманітну фактуру має гомофонний склад. Одна з найбільш поширених є фактура, що сформувалася у пісенно-танцювальній музиці. Вона складається з трьох ліній: мелодії у верхньому голосі, гармонічного басу в нижньому голосі та акорду в середніх голосах:

Ф. Шопен. Вальс № 2. Тв. 34

Sostenuto

The musical score is for Chopin's Waltz No. 2. It is marked 'Sostenuto'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The melody is written in the right hand, and the bass line consists of sustained chords in the left hand.

Не менш поширеною є фактура, де розкладені акорди акомпанементу утворюють гармонічну фігурацію, яка має ритмічний рисунок, що відрізняється від ритму мелодії:



Інколи мелодія звучить у середньому або нижньому голосі. Тоді акомпанемент переміщується в інші голоси. Контраст регістрів мелодії та її супроводу по-новому забарвлює музичну тканину твору:

П. Чайковський. Пори року, № 10

Andante doloroso e molto cantabile



У музиці ХХ століття, насиченій дисонансами та складними, багатозвучними акордами, часто зникає різниця між акордовими і неакордовими звуками у багатоголосній вертикалі.

§ 138. СТИЛЬ І ЖАНР У МУЗИЦІ

Музичний стиль — це коло музичних образів та засоби їх втілення, що відображають систему музичного мислення епохи (наприклад, стиль бароко), національної музичної культури (стиль української класики) або композитора (стиль Б. Лятошинського). До поняття стилю обов'язково належать зміст твору і особливості музичної мови.

*Музичні жанри*¹ — це типи музичних творів, характерні ознаки яких склалися у відповідності зі сферою застосування музики. Поступово сформувалися типові для різних жанрів темпи, розміри, ритмічні групи, мелодичні звороти, форма акомпанементу та фактура.

Протягом тривалого часу в народній музиці склалися три первинні жанри: пісня, танець² та марш. Незважаючи на те, що пісня

¹ Від фр. *genre* — тип, рід, порода.

² Різновидом танцю є танок — хороводний танець.

буває лірична, колискова, жартівлива, історична, танець — вальс, гопак, танго, а марш — похідний, спортивний, святковий або траурний, кожен з жанрів має стійкі, характерні ознаки. Перш за все, це типові розміри, ритмічні групи, мелодичні звороти, певний склад та фактура.

Так, колискова пісня завжди має повільний, рівний темп та плавний, «заколискуючий» ритм. Мелодична лінія складається з точно або варійовано повторених фраз і має хвилеподібний рисунок. В ній багато секундних інтонацій, склади тексту розспівуються, а слова повторюються. Вона звучить у середньому регістрі, тихо, заспокійливо:

Ой ну люлі, люлі. Українська

Не поспішаючи

Ой ну, лю-лі, лю-лі, на-ле-ті-ли гу-лі,
а-а-а! А-а-а!

Вальс¹ має помірний темп, тридольний розмір (переважно $\frac{3}{4}$) і типовий «вальсовий» акомпанемент, в якому підкреслюється кожна доля розміру. Бас береться окремо від інших звуків акомпанементу і, як правило, на першу долю:

Й. Штраус. Казки віденського лісу

Moderato

Гопак — це швидкий танець у розмірі $\frac{2}{4}$. В ньому стрибки в мелодії (під вигук «Гоп!») чергуються з моторними, стрімкими мелодичними фразами, які надають гопаку великої внутрішньої динаміки, розмаху та сили:

¹ Від фр. valse — кружляти.

Allegretto

Полька¹ — веселий та живий чеський танець на $\frac{2}{4}$, з характерною ритмічною групою ♪♪♪ . Численні акценти надають музиці пружності та активності:

Ф. Пуленк. Полька

Allegretto

Жанрові ознаки маршу² пов'язані з ходою. Для нього характерні дводольний розмір ($\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ або ♩), пунктирний ритм (♪♪ або ♪♪♪) підкреслена метрична доля, помірний та рівний темп.

Пісня, танець і марш, співіснуючи у побуті, піддавалися взаємовпливу, внаслідок чого з'явилися музичні твори з мішаними жанровими ознаками. Наприклад, маршова пісня. Не втрачаючи пісенної природи, вона отримала маршовий темп та маршові ритми:

¹ Від чес. *půlka* — половина.

² Від фр. *marche* — хід.

Ходою

Як за-ся-дем, браття, ко-ло-ча-ри,
та най-і-дуть тур-ки і та-та-ри,
як за-ся-дем, брат-тя, при ме-ду,
а я на-віть у-хом не ве-ду.

До танцювальних пісень належать *коломийка*, *шумка* та *козачок*. Визначальними для них є особливий ритм вірша, танцювальний характер, розмір $\frac{2}{4}$ та помірно швидкий темп. Так, для коломийки характерними є синкопи та дві четвортні ноти в кодансах (стор. 142, № 3). Для козачка — дві восьмих і чверть у другому та інших парних тактах (стор. 188, № 5).

У нових суспільно-історичних умовах виникали нові жанри — опера¹, ораторія², симфонія, концерт тощо. Деякі старовинні жанри зникли з художнього вжитку, інші суттєво змінилися. Більш складні за композицією жанри ввібрали в себе риси пісні, танцю і маршу. Тому, щоб краще зрозуміти зміст музичного твору, бажано визначити його жанрову природу. Потім врахувати епоху, коли був написаний твір, особливості національної культури та індивідуальний стиль автора музики. Саме вони роблять твори одного жанру такими різними і неповторними.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Як називається принцип організації музичної тканини?
2. Що таке музична фактура?
3. Який найбільш старовинний у народній музиці склад?
4. Що таке гетерофонія?
5. Чим відрізняється поліфонія від інших форм багатоголосся?
6. В якій формі імітація витримана найбільш послідовно?
7. Як називається перший розділ фуги? Його особливості?
8. Що таке контрастна поліфонія?
9. Які голоси називаються підголосками?
10. Чим характеризується гармонічний склад? Його різновиди?
11. Який голос є основним в музиці гомофонного складу?

¹ Опера (від лат. *opera* — праця) — музично-драматичний твір, призначений для сценічного (театрального) втілення.

² Ораторія (від італ. *oratoria* — говорю, молю) — великий музичний твір для хору, солістів-співаків та симфонічного оркестру, призначений для концертного виконання.

12. Який виклад акордів утворює гармонічну фігурацію?
13. Який виклад акордів утворює ритмічну фігурацію?
14. Які неакордові звуки припадають на слабку долю такту?
15. Яка фактура характерна для пісенно-танцювальної музики гомофонного складу?
16. Що таке музичний стиль?
17. Які жанри склалися в народній музиці?
18. У чому проявився взаємовплив жанрів?

ЗАВДАННЯ

1. У поданих музичних фрагментах визначити:
— музичний склад:

1. **Повільно**

Стояла березонька. Російська



2. **Moderato**

В кінці греблі шумлять верби. Українська

Один Всі

В кін-ці греблі шум-лять вер-би, що я по-са-ди-ла.
Не-ма то-го ми-лень-ко-го, що я по-лю-би-ла.

3. **Allegretto**

Жаркий Лондон. Англійська

4. **Allegro**

П. Чайковський. Манфред

5. *Con moto*

З. Кодай. Змаганя

6.

С. Людкевич. Зелена ліщина

— особливості фактури та неакордові звуки:

1. **Presto agitato** Л. Бетховен. Соната для ф-но № 14, ч. III

1. **Presto agitato** Л. Бетховен. Соната для ф-но № 14, ч. III

2. Р. Шуман. Карнавал, № 20. Тв. 9

2. Р. Шуман. Карнавал, № 20. Тв. 9

3. **Allegro non troppo** М. Лисенко. Гавот. Тв. 29

3. **Allegro non troppo** М. Лисенко. Гавот. Тв. 29

4. Б. Бриттен. П'ять вальсів для ф-но, № 4

4. Б. Бриттен. П'ять вальсів для ф-но, № 4

5.

П. Ніщинський. Вечорниці

МУЗИЧНІ ФОРМИ

Розділ тридцять другий ПРОСТІ ТА СКЛАДНІ ФОРМИ

Структурована організація взаємодії елементів музичної мови, що розкриває художній зміст твору, становить *музичну форму*. В процесі розгортання музичної форми утворюються розділи — частини з різними функціями. Їх послідовність, самостійність, співвідношення та пропорції визначають тип музичної форми.

Музична форма кожного твору індивідуальна. Але історично склалися деякі загальні типи форм. Вони дозволяють втілити як прості, так і складні за образним змістом музичні ідеї.

До простих форм належать такі музичні композиції, розділи яких не поділяються на самостійні частини. Для них характерна смислова єдність музичного розвитку, яка не порушується навіть цезурами. Прості форми можуть бути одночастинними, двочастинними та тричастинними.

До складних форм належать дво- та тричастинні музичні композиції, в яких перший розділ має просту дво- або тричастинну форму. Для складних форм визначальним є тематичний та ладотональний контраст між частинами, що дає поштовх до розвитку.

§ 139. ОДНОЧАСТИННА ФОРМА

Виклад музичного матеріалу в одній частині без його подальшого розвитку утворює *одночастинну форму*. Куплет¹ народної пісні є найбільш стародавнім її зразком. Одночастинна форма, що повторюється в пісні кілька разів з різним текстом, називається одночастинною *куплетною формою*. Незважаючи на повторення мелодії куплету, форма залишається одночастинною, бо розвиток відбувається не засобами музики, а засобами слова. Мелодія ж пісні узагальнює у собі образно-смысловий зміст тексту і не зазнає істотних змін у кожній наступній строфі.

Одночастинні форми досить різноманітні за масштабом і структурою. В ліричних піснях, в яких мелодія розвивається з початкового тематичного зерна, одночастинна форма куплету може бути досить складною:

Ой ходив Донець. Українська

Повільно

Ой хо- див До- нець сім год по До- ну,
а на вась- мім го- ду сам до- до- му їду.

Одночастинна форма розширюється, якщо її остання побудова повторюється двічі, виконуючи функції приспіву:

Ой за гаєм, гаєм. Українська

Швидко

Ой за га- єм, га- єм, га- єм зе- ле- нь- ким,
Там о- ра- ла дів- чи- нонька во- ли- ком чор- нь- ким.

¹ Куплет (від фр. couplet — строфа) — розділ пісні, що складається з одного проведення мелодії та одної строфи поетичного тексту.

Мелодія куплету може точно повторюватись у кожній строфі, а може варіюватися. При варіюванні кожний куплет виписується окремо, а форма стає *куплетно-варіаційною*. Зміни торкаються окремих сторін мелодії, таких як ритмічний рисунок, деяких мелодичних зворотів, фактури багатоголосся. Та при всіх змінах мелодія залишається впізнаною у кожному куплеті.

Та, ой, сон, мати. Українська

Широко

1.

Та, ой, сон, ма-ти, та, ой, сон ма-ти, го-ло-вонь-

2.

Та й о-це ж то-бі, та мій си-но-чок, сво-я во-

1.

ку кло- нить.

2.

лень- ка ро- бить,

Більш значні зміни мелодії дозволять говорити про *варіантність* куплетної форми (стор. 315).

Куплет міської пісні та міського романсу сформувався під впливом гомофонної музики і має типову форму класичного періоду з двох речень. Проста форма куплету поєднується з великою виразністю мелодичної лінії, коріння якої в ліричній народній пісні. Рух по звуках акордів робить ясною ладогармонічну сторону мелодії. Секундові ходи надають їй плавності та наспівності. Точне або варіюване повторення фраз допомагає запам'ятати.

Повільно

Така її доля. Українська

Та- ка і- ї до- ля... О бо- же мій ми- лий! За
що ж ти ка- ра- єш і- ї, мо- ло- ду? За те, що так ши- ро во-
на по- лю- би- ла ко- зацькі і о- ці?... Прос- ти си- ро- ту!

Одночастинна форма зустрічається також у вокальній та інструментальній професійній музиці, яка своїми витокami має народну пісню та танець.

§ 140. ПРОСТА ДВОЧАСТИННА ФОРМА

Музична структура, що складається з двох самостійних одночастинних форм, називається *простою двочастинною формою*. Перша частина форми здебільшого період. Друга також може бути періодом або побудовою, близькою до нього. Пісня, куплет якої складається з заспіву та приспіву, що відокремлені один від одного, має просту двочастинну форму.

Проста двочастинна форма може бути *безрепризною* і *репризною*. Безрепризна форма характерна для вокальної музики. Вона може бути *однотемною* та *двотемною*. В однотемній формі друга частина розвиває музичний матеріал першої частини, як це буває у другому реченні періоду:

Швиденько Ой на горі жито. Українська

Ой на го- рі жи- то, сидить зайчик, він ніж- ка- ми че- бе- ря- є.

Приспів

Коли б такі ніжки мала, то я б ними чеберяла, як той зайчик, як той зайчик!

Двотемна безрепризна форма будується на співставленні двох тем типу заспів — приспів. Обидві теми можуть мати форму періоду. Їх самостійність часто підкреслюється зміною темпу або ритмічного рисунку, інколи розміру.

Зв'язок між частинами двотемної форми забезпечується спільним настроєм, жанровими рисами. У вокальній музиці об'єднує поетичний текст. Частини двотемної форми можуть мати одну або різні тональності. В кінці першої частини можлива модуляція у тональність домінанти або паралельну. Завершується друга частина, як правило, поверненням у головну тональність:

Заспіваймо пісню веселеньку. *Українська*

Швидко

За співаймо пісню веселеньку про су-сідку молоденьку, про су-сідку заспіваймо, серце наше зве-ся ляммо!

Ой су-сідко, су-сідко, су-сідко, по-зич мені ре-шіт-ко, ре-шіт-ко; я си му-ку по-тря-су, по-тря-су, зав-тра вран-ці при-не-су, при-не-су.

При значному тематичному або ладовому контрасті, для збереження цілісності форми, в кінці другої частини може з'явитися музичний фрагмент з першої частини, утворюючи неповну репризу¹.

Двочастинна форма, в якій неповна реприза служить завершенням другої частини, називається *двочастинною репризною формою*. Перша та друга частини у такій формі рівновеликі (періоди з двох речень), що є визначальним для двочастинної композиції. Реприза надає рівноваги, утворює тематичну арку і тонально замикає форму:

¹ Від фр. *reprise* — повторення будь-якого розділу музичного твору.

Сумно

§ 141. ПРОСТА ТРИЧАСТИННА ФОРМА

Музична структура, яка складається з трьох самостійних простих одночастинних форм типу періоду, називається *простою тричастинною формою*. Три частини твору можуть бути різними за тематизмом. Та найбільш поширеною є проста тричастинна *репризна* форма, в якій третя частина точно або варійовано повторює музику першої частини.

Перша частина, в якій експонується основний тематичний матеріал, може закінчуватися неповним кадансом, що сприяє подальшому розвитку і більшій єдності частин форми.

Друга частина — середина. Вона може розвивати музичний матеріал першої частини, утворюючи однотемну тричастинну репризну форму. А може будуватися на новому часто контрастному матеріалі, утворюючи двотемну репризну форму. Інколи середина не має чітко вираженого тематизму, не утворює завершеної форми. Тоді вона виконує роль переходу-зв'язки до репризи.

Для середини характерна тональна нестійкість, відхилення у паралельну або домінантову тональність. Вона може починатися з нової тональності, часом з досить далекої. В кінці відбувається повернення до головної тональності твору.

Третя частина — реприза може не виписуватися, якщо точно повторює першу частину. В таких випадках у кінці першої частини пишуть *Fine*, а в кінці другої частини пишуть *DC.* або інше відповідне позначення:

Тірольська пісня

Не поспішаючи

У репризі можуть бути зміни, пов'язані з варіюванням мелодії, фактурними та регістровими її перетвореннями. Інколи ці зміни викликані розвитком матеріалу, що призводить до розширення репризи, її динамізації. Значно рідше відбувається скорочення репризи. Тоді її доповнює кода.

У минулому практикувалось у тричастинній формі повторювати перший розділ, а потім повторювати середину і репризу разом. Позначаються такі повтори відповідними знаками репризи:

||: перша частина :||: середина — реприза :||

Проста тричастинна репризна форма має надзвичайно великі можливості у створенні найрізноманітніших творів. Як самостійна форма вона виростає з простої двочастинної репризної форми, в якій середина розвинулася до масштабів самостійного розділу. Вона була популярною в аріях *Da Capo* в XVII—XVIII століттях та у танцювальній побутовій музиці, у маршах, піснях та романсах. Проста тричастинна репризна форма може бути частиною складної або

циклічної форми. Вона є найулюбленішою формою як композиторів-класиків, так і сучасних композиторів.

§ 142. СКЛАДНА ТРИЧАСТИННА ФОРМА

Тричастинна репризна структура, перший розділ якої є проста дво- або тричастинна форма, а інші не більш складні, називається *складною тричастинною формою*.

Перша частина, повторюючись у третій, визначає характер твору.

Друга частина починається відразу після першої без будь якої зв'язки. Вона може бути двох типів: *trio*¹ та *epizod*. Для *trio* властивим є те, що воно завжди є самостійною завершеною побудовою типу простої дво- або тричастинної форми. Назва «*trio*» може позначатись у тексті. Коли *trio* повторюється з різними кадансами, то вони виписуються у вольтах.

Складна тричастинна форма з *trio* характерна для танців, маршів, скерцо, тобто творів, написаних у танцювальних жанрах та швидких темпах. Так, третя частина української симфонії невідомого автора початку XIX століття написана у складній тричастинній формі з *trio*. За тематизмом, характером образів, масштабом та структурою вона наближається до менуету. Перший розділ — проста тричастинна репризна форма. Тема, з якої він починається у *соль* мінорі, модулює у *Сі-бемоль* мажор:

Allegretto

Симфонія невідомого автора початку XIX ст., ч. III

The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto" from the third part of a symphony by an unknown author from the early 19th century. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system starts with a forte (f) dynamic marking. The second system starts with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs.

¹ У старовинних танцювальних сюїтах перший менует або гавот виконувався повним складом оркестру (*tutti*), а другий — трьома інструментами (*trio*), звідси і назва другої частини.



Другий розділ третьої частини симфонії — тріо. В ньому композитор використав мелодію української народної пісні «Ой під горою», яка має форму періоду. Написане у *Соль* мажорі, тріо звучить яскравим ладовим і тональним контрастом до першого розділу:

Тріо

Симфонія невідомого автора початку XIX ст., ч. III



На відміну від тріо *епізод* як другий розділ складної тричастинної форми може не мати самостійної, завершеної форми, а складатися з кількох тонально нестійких побудов. Наприклад, одна з хорових поем М. Леонтовича «Літні тони» написана у складній тричастинній формі з епізодом. Він починається у тональності *мі-мінор* і має складний тональний план. Зміна тональностей в епізоді пов'язана з появою нових образів, які не контрастують, а доповнюють один одного. Прикрасою його стала мелодія народної пісні «Вийшли в поле косарі», яку органічно ввів у хорову партитуру композитор:

М. Леонтович. Літні тони
Поетія В. Сосюра

T. *Десь да-ле-ко дзвонять коси і спа-да-ють на по-ко-си*

B. *п*

T. *піс-ні зву-ки, піс-ні зву-ки.*

B.

Тріо та епізод, відрізняючись за формою, мають багато спільних рис. Вони обов'язково будуються на новому матеріалі, проходять у новій тональності та контрастують крайнім частинам. Так, у творах активного характеру, написаних у швидкому темпі, другий розділ більш повільний, спокійний. В ліричних творах, написаних у стриманих, помірних темпах, другий розділ активніший, має більш пожвавлений темп. Тональний контраст середніх частин традиційно пов'язаний з тональностями субдомінанти, паралельною та одноіменною тональностями. У творах композиторів XIX століття вони бувають і у віддалених тональностях.

Третій розділ — реприза. Як і у простій тричастинній формі, вона може бути точною (*Da Capo*), розширеною, скороченою та динамічною. Всі повторення, що мали місце у першому розділі, у репризі відсутні. Тому у нотному тексті можна побачити: *DC. al Fine senza ripetizione*, тобто «без повторень».

Інколи тріо та реприза повторюються разом, що утворює трип'ятичастинну форму, як це має місце у Марші Чорномора з опери М. Глинки «Руслан і Людмила» та у менуеті з сонати для фортепіано Е. Гріга.

Твори, написані у складній тричастинній формі, можуть мати вступ та коду. У вступі формується основна тема твору. Його характер. Він може бути коротким (два такти), а може бути великою, розгорнутою побудовою. Якщо кульмінація міститься у репризі, це викликає її розширення з доповненням — кодою. Кода затверджує головну тональність. Часто в ній присутні елементи першої частини і тріо. Виникає синтетична кода.

Нерідко зустрічаються композиції, у побудові яких поєднуються риси як простої, так і складної тричастинної форми.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що характерно для простих форм? Для складних форм?
2. Чим відрізняються однотемні прості форми від двотемних?
3. Яка різниця між простою двочастинною репризною формою і простою тричастинною репризною формою?
4. Чим відрізняється тріо від епізоду у складній тричастинній формі?
5. Що спільного у тріо та епізоду?
6. Які можуть бути репризи?
7. Які форми можуть мати вступ? Коду?
8. В яких формах зустрічається *Da Capo*?
9. Коли виникає трип'ятичастинна форма?

ЗАВДАННЯ

1. Підібрати і виконати музичні твори, що мають просту форму та складну тричастинну форму.

2. Виконати мелодії. Визначити їх форму:

1. Помірно

Я по хвилі лину. Сербська

Musical score for exercise 1, 'Помірно' (Moderato). It consists of four staves of music in 3/4 time, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

2. Рухливо

Словацька пісня

Musical score for exercise 2, 'Рухливо' (Allegro). It consists of two staves of music in 2/4 time, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

3. Досить швидко

Кучерява Катерина. Українська

Musical score for exercise 3, 'Досить швидко' (Allegretto). It consists of one staff of music in 2/4 time, featuring a melody in the right hand. The key signature has two sharps (D major).

Ку-че-ря-ва Ка-те-ри-на чіп-ля-ла-ся до Мар-ти-на:

Musical score for exercise 3, 'Досить швидко' (Allegretto). It consists of one staff of music in 2/4 time, featuring a melody in the right hand. The key signature has two sharps (D major). The score includes first and second endings.

"Ой Мартине, добро-ді-ю, сватай мене у не-ді-лю. // у не-ді-лю."

4.

Жваво

Ой ти, гарний Семене. Українська

"Ой ти, гарний Семене, приходи, сядь коло мене,
і коро-ва в мене є. сватай мене, Семене!"

5.

Жартівливо

Ой болить ня головонька. Українська

6.

Помірно

Шотландська пісня

7.

Рухливо

Німецька пісня

Fine

DC. al Fine

3. Виконати подані уривки музичних творів, написаних у складній тричастинній формі. Визначити тематичний, тональний та фактурний контраст між першою (а) і другою (б) частинами:

1.

В.А. Моцарт. Симфонія соль мінор, ч. III. Менует

а) **Allegretto**

First part of the minuet by Mozart. The score is in 3/4 time, key of G minor (one flat), and marked *f*. The right hand features a melodic line with a slur over the first four measures, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

б) **Trio**

Trio section of the minuet by Mozart. The score is in 3/4 time, key of G major (one sharp), and marked *mp*. The right hand plays a series of chords with a slur, while the left hand has a sparse accompaniment with rests in the first two measures.

2.

П. Чайковський. Пори року, № 12

а) **Tempo di valse**

First part of the waltz by Tchaikovsky. The score is in 3/4 time, key of G minor (one flat), and marked *p*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand features a rhythmic accompaniment with chords.

б) **Trio**

Trio section of the waltz by Tchaikovsky. The score is in 3/4 time, key of G major (one sharp), and marked *p*. The right hand has a melodic line with slurs and a final phrase marked with an 'x'. The left hand has a melodic accompaniment with slurs.

а) Allegretto

б)

Розділ тридцять третій

БАГАТОЧАСТИННІ ФОРМИ

Бажання композиторів різнобічно показати оточуючий світ призвело до ускладнення музичних форм. Форми стали багаточастинними та багатотемними. Однією з основних тенденцій розвитку багаточастинних форм було посилення контрасту між частинами твору. Контраст проявився у тематизмі, у тональній сфері, у темпі та динаміці, у жанрі та фактурі. Яскравий контраст образів створював умови для наскрізного розвитку, що визначило великі можливості багаточастинних композицій.

§ 143. РОНДО

Багаточастинна композиція, в якій одна частина, чергуючись з іншими, повторюється декілька разів, називається *рондо*¹. Перша частина, що повторюється, називається *рефреном*². Інші частини називаються *епізодами*.

¹ Від фр. *ronde* — коло, хоровод.

² Від фр. *refrain* — приспів.

Рондо походить від народних хорових пісень, в яких строфа складається з заспіву та приспіву. Незмінний приспів став прообразом рефрену, а заспів, в якому весь час змінювався текст, — прообразом епізодів. Рефрен як пануючий образ твору, що стверджується через постійне повернення до нього, завжди проходить у головній тональності. Епізоди ж написані у різних тональностях і контрастують рефрену.

У народній музиці рондо зустрічається у танцювальних жанрах, де незмінний груповий танець (рефрен) чергується з різними сольними виступами танцюристів (епізоди). Такі рондо відображають народні свята, де енергійний, життєрадісний груповий танець змінюється ліричними, більш повільними індивідуальними чи ансамблевими танцями:

Рухливо

Хоро. Болгарський танець

У професійній музиці рондо з'явилося у XVII столітті і кожна епоха додавала йому нових рис, що сприяло створенню різних типів рондо.

Так, старовинне (куплетне) рондо французьких клавесиністів складається більше ніж з п'яти частин. Вони невеликі за розміром, прості за структурою та розвитком. Рефрен завжди має форму періоду повторної будови. Епізоди ж (куплети) можуть бути складніші за період. Контраст між рефреном та куплетами незначний. Між ними немає зв'язок, вони відокремлені один від одного.

В куплетному рондо відсутня кода. Рондо французьких клавесиністів часто програмного характеру. Їх образи пов'язані з жанровими та портретними замальовками, які нерідко супроводжуються звукоімітуючими ефектами. Наприклад, «Зозуля» К. Дакена, «Женці» та «Сестра Моніка» Ф. Куперена, «Ніжні скарги» Ж. Рамо тощо.

Класичне рондо (рондо віденських класиків) суттєво відрізняється від старовинного рондо. Воно п'ятичастинне, його розділи масштабніші і можуть бути дво- або тричастинної форми. Рефрен при повторенні може варіюватися. Значний контраст між частинами з ознаками тематичного розвитку роблять класичне рондо яскравою та динамічною композицією. Цілісності форми сприяють зв'язки між розділами та кода.

Тематизм класичного рондо здебільшого пісенно-танцювальний. Так, третя частина сонати До мажор для фортепіано Д. Бортнянського написана у формі п'ятичастинного класичного рондо, де два ліричних епізоди тонально контрастують танцювальному рефрену:

Д. Бортнянський. Соната для ф-но До мажор, ч. III

Allegretto



Зразком повільного рондо може бути Рондо *Ля* мажор В.А. Моцарта. У формі рондо найчастіше пишуть фінали сонат (Л. Бетховен, сонати для ф-но № 10, 20, 25), інколи другі частини сонат (Л. Бетховен, соната № 2, ч. II).

Рондо зберегло своє значення і в музиці подальших епох. Його розвиток відбувався у напрямку більшої свободи відносно кількості частин та їх масштабів, кола образів та прийомів їх розвитку. І в романтичному, і в сучасному рондо посилюється принцип скітності. В формі рондо пишуть романси, арії, оперні та балетні сцени, частини симфоній.

§ 144. ВАРІАЦІЇ

Багаточастинна форма, яка складається з викладу простої музичної композиції (теми) та кількох змінених її проведень (варіацій), називається *варіаційною формою*, або *варіаціями*.

Варіаційність як засіб розвитку поряд з іншими прийомами широко застосовується у різних жанрах і формах. Вона бере початок з народної пісенної та танцювальної музики. У деяких народних піснях мелодія різних куплетів не залишається незмінною, а варіюється. Виникає куплетно-варіаційна форма, в якій перший куплет виконує роль теми, а решта куплетів — її варіацій. Правда, у змінах куплетів немає певних ustalених принципів варіювання. У піснях поряд із зміненими зустрічаються і не змінені або змінені частково куплети. Велику роль у варіюванні відіграє текст, а також народні виконавські традиції.

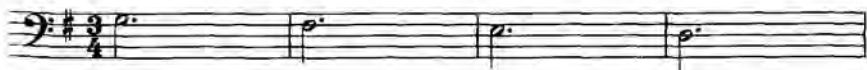
Варіації ж як форма передбачають виключно варіаційний розвиток теми за певними принципами. Темі може передувати вступ, а варіації часто завершуються кодою. Кількість варіацій не обмежена. Розміри теми варіацій довільні, але не перевищують простої тричастинної форми. Тема може бути оригінальною, тобто створеною композитором, а може бути запозиченою. Багато творів, написаних у варіаційній формі, називаються «Теми з варіаціями» або «Варіації на тему ...». У деяких творах варіації нумеруються.

Варіації бувають *строгі* та *вільні*. У строгих варіаціях зберігається структура теми, її темп, розмір, тональність. Вільні варіації не мають цих обмежень.

До ранніх форм належать поліфонічні варіації на *остинатний бас* (*basso ostinato*¹). Їх виникнення пов'язане з танцями XVII—XVIII століть *пасакалією* та *чаконою*². В інструментальному супроводі цих старовинних танців зустрічалася коротка мелодична побудова, що незмінно повторювалась у басовому голосі і називалася *basso ostinato*. Вона мала вигляд низхідного гамоподібного звороту від тоніки до домінанти і могла бути суворо діатонічною або хроматичною. Масштаби її невеликі, за художнім змістом вона досить нейтральна. Пізніше вона стала основою старовинних варіацій на остинатний бас:

1.

Г.Ф. Гендель. Чакона



2.

Г.Ф. Гендель. Пасакалія

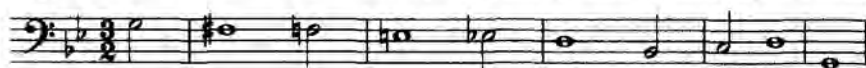


¹ Від італ. *basso ostinato* — наполегливий бас. Попередником остинатних варіацій можна вважати *кантус фірмус* (лат. *cantus firmus* — незмінна мелодія) — тему в тенорі середньовічного хоралу.

² Пасакалія і чакона — іспанські танці у повільному темпі, тридольного розміру (3).

3.

Г. Перселл. Дідона та Еней. Арія Дідони



4.

Й. С. Бах. Меса сі мінор. Crucifixus (№ 16)



5.

Й. С. Бах. Пасакалія

6. *Andante con moto*

Б. Бріттен. Гімн св. Цецілії. Пасакалія



Багатогранність музичного образу варіацій на *basso ostinato* розкривається у верхніх голосах у процесі багатоголосного поліфонічного розвитку. Перше проведення теми не відокремлюється від подальших. З кожною варіацією поліфонічна фактура твору ускладнюється.

Класичний зразок варіацій на остинатний бас ми знаходимо у творах Г.Ф. Генделя та Й.С. Баха. У композиторів XIX та XX століть старовинні поліфонічні варіації зустрічаються нечасто і трактуються більш вільно (Й. Брамс, П. Хіндеміт, Д. Шостакович).

У другій половині XVIII століття сформувався новий тип варіацій, відомий як *класичні* або *строгі* варіації. Остання назва пов'язана з певними обмеженнями у прийомах розвитку форми. Тема класичних варіацій, як правило, гомофонного складу. Мелодія її діатонічна, гармонія проста. Три-чотириголосна фактура прозора, темп нешвидкий, динаміка помірна. Саме такі особливості теми надають великі можливості для її розвитку:

В.А. Моцарт. Соната для ф-но № 11

Andante grazioso

Основним прийомом розвитку теми є орнаментальне варіювання засобами мелодичної, гармонічної та ритмічної фігурації. Тому такі варіації називаються ще *орнаментальними* або *фігураційними* (Л. Бетховен, «32 варіації» c-moll). При варіюванні гармонія теми залишається незмінною, як і її структура. Незначні зміни темпу чи тональності (на одноіменну), розширення останньої варіації, яка переходить безпосередньо у коду, не порушують суворого принципу композиції.

Найбільше поширення строгі варіації отримали в інструментальній музиці віденських класиків. Саме вони дали зразки варіацій на дві теми, тобто *подвійних варіацій*. У Варіаціях f-moll Й. Гайдна спочатку подаються послідовно обидві теми, а потім чергуються їх варіації. А в «Камаринській» М. Глинки кожна тема з варіаціями проводиться окремо.

§ 145. ВІЛЬНІ ВАРІАЦІЇ

У ХІХ столітті варіаційна форма звільнилася від багатьох обмежень, що мали місце у строгих варіаціях. Сформувався новий тип варіацій — *вільні варіації*, в яких розвиток відбувається на основі глибоких перетворень теми. У вільних варіаціях може змінюватися структура та гармонія теми, тональність, лад. У деяких варіаціях розвивається не вся тема, а лише окремі її фрагменти, вводяться нові елементи. Трансформація теми буває настільки значною, що дозволяє створити варіації у різних жанрах, найчастіше танцювальних. Такі *жанрові* варіації наближаються до сюїти (§ 147).

До вільних варіацій належать *характерні* або *фактурні* варіації. В них самостійність варіацій настільки велика, що інколи губиться зв'язок їх із темою, а об'єднуючим залишається принцип доповнюючого контрасту.

Так, український композитор ХІХ століття Й. Витвицький, автор творів для фортепіано, органу, скрипки з фортепіано, створив ряд яскравих характерних варіацій на теми українських народних пісень — «Чумак», «Українська», «У сусіда хата біла», «Шумка», «Коломийка» та інші. Він широко використав ладотональні засоби розвитку, співставляючи тональності. В його варіаціях багатство фактурно-тематичної розробки розкриває великі виражальні можливості народнопісенних тем.

В основу його варіацій під назвою «Українська» покладено тему, інтонаційно близьку до українського побутового романсу. Елегійно-задумлива мелодія, прикрашена наспівною орнаментикою, звучить прозоро у високому регістрі. Інтонації збільшеної секунди та зменшеної септими надають темі національних стилістичних ознак.

8

8

П'ять варіацій, в яких тема піддається різноманітним фактурним перетворенням, закінчуються кодою. Віртуозність фактури свідчить про розвиток традицій європейського піанізму, зокрема польської та угорської національних шкіл (Ф. Шопен, Ф. Ліст).

Паралельно з циклом вільних варіацій складається новий тип варіацій на *остинатну мелодію* (лат. *cantus firmus*). Такі варіації пов'язані з темами, характерними для куплетно-варіаційних форм. В них мелодія залишається незмінною в усіх куплетах, а варіювання відбувається в інструментальному супроводі або в різних голосах хорового твору. Наприклад, обробка М. Лисенка народної пісні «Ой що ж бо то та й за ворон» для чотириголосного чоловічого хору з супроводом написана у формі варіацій на остинатну мелодію:

Ой що ж бо то та й за ворон. Обр. М. Лисенка

Один

1. Ой що ж бо то та й за ворон.

П'ять строф пісні розкривають її драматичний зміст різними засобами хорової техніки. При незмінній мелодії, витриманій в епічній народній манері, «хорова оркестровка» дозволяє досягти великої внутрішньої динаміки твору.

Засобами мішаного хору М. Леонтович в обробці української народної пісні «Щедрик» також створив варіації на остинатну мелодію. Темою варіацій взято одну із стародавніх обрядових мелодій, тематичним зерном якої є чотиризвучний однотактовий мотив:

Allegretto

М. Леонтович. Щедрик

Щед-рик, щедрик, щед-рі-вочка, при-ле-ті-ла лас-ті-вочка,

ста-ла со-бі ще-бе-та-ти, гос-по-да-ря ви-кли-ка-ти:

Ста- ла со- бі

Проводячи цей мотив на незмінній ладовій основі, М. Леонтович майстерно виконав регістрово-темброві перестановки голосів. Це справжнє *ostinato* у поєднанні з елементами народної підголоскової поліфонії.

У формі варіацій на остинатну мелодію написав М. Глинка «Персидський хор» з третьої дії опери «Руслан і Людмила». Композитор використав народну мелодію, яка зустрічається у багатьох країнах Сходу:

М. Глинка. Руслан і Людмила, д. III

Помірно

Ло- житя в по- ле мрак ноч- ной,

Хор виконується жіночими голосами в унісон. Варіювання відбувається в оркестровому супроводі засобами різних видів фактури, інструментальних тембрів, гармонічних барв. Пісня Марфи «Исходила младешенька» з опери М. Мусоргського «Хованщина» також має форму варіацій на остинатну мелодію. Варіюючи оркестровий супровід, композитор послідовно розкриває основний образ, забезпечує цілісність та завершеність композиції.

Розділ тридцять четвертий

ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ

До циклічних¹ форм належать композиції, які складаються з окремих закінчених за формою, самостійних частин, об'єднаних спільним задумом. Самостійність та образно-смысловий контраст частин посилюється контрастом темпів, тональностей, жанрів тощо.

Циклічні форми можуть складатися з двох і більше частин. До двочастинного циклу належать *прелюдія*² (або *токата*³, *фантазія*⁴, *речитатив*) і *фуга*. До багаточастинних циклів — *сюїта*⁵ та *сонатно-симфонічний цикл*. На відміну від розділів багаточастинних структур окремі частини циклічних форм можуть виконуватися як самостійні твори.

§ 146. ПРЕЛЮДІЯ І ФУГА

Довгий час прелюдія і fuga існували як окремі музичні композиції. Fuga була поліфонічним твором з усталеною структурою. Прелюдія ж була невеличким вступом і передувала виконанню музичного твору. У XVI — XVIII століттях прелюдія розвинулась у самостійну п'єсу вільної будови, де поєднувались елементи поліфонічного та гомофонного складу. Залишилась імпровізаційність у розвитку музичного матеріалу з багатою фігураційною розробкою та орнаментальними пасажами. Ці риси прелюдії містили у собі невичерпні можливості. З часом вона стала першою п'єсою у складі таких циклічних форм, як прелюдія і fuga та сюїта.

Прелюдія і fuga — найвищий прояв контрасту та єдності самостійних частин музичної композиції. Явних тематичних зв'язків вони, як правило, не мають. Їх поєднує тональність і контрастне співставлення імпровізаційної, гомофонної прелюдії з конструктивною, поліфонічною фугою. Образний зміст їх нерідко об'єднує спільна спрямованість образів.

Наприклад, Прелюдію і фугу *мі-бемоль мінор* з першого тому «Добре темперованого клавіру» (Д. Т. К., т. 1) поєднує загальний настрій, сповнений ліризму та благородної стриманості. Прелюдія викладена у гомофонному складі і нагадує рівномірний крок сарабанди⁶:

¹ Від грец. *κύκλος* — коло.

² Від лат. *praeludo* — роблю вступ.

³ Від італ. *toccata* — зачіпати, доторкнутися.

⁴ Від грец. *φαντασία* — уява.

⁵ Ві фр. *suite* — ряд, послідовність.

⁶ Від ісп. *zarabanda* — іспанський траурний танець у повільному темпі на $\frac{3}{2}$ або на $\frac{3}{4}$.



Ліричний пафос прелюдії звучить і в мелодичних розспівах fugи¹:

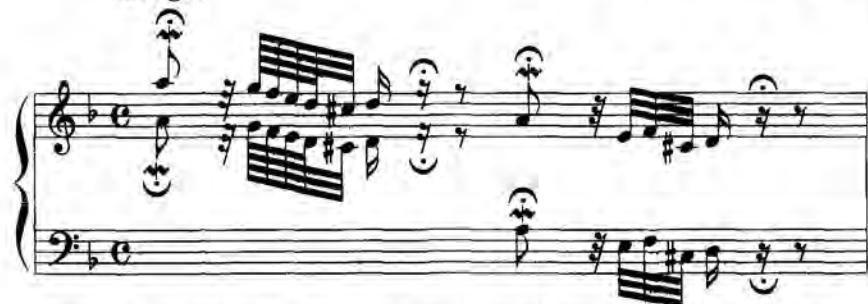
Й.С. Бах. Фуга VIII. (Д.Т.К., т. I)



У двочастинному циклі замість прелюдії може бути токата або фантазія. Між ними немає принципової різниці, немає суттєвих композиційних та структурних відмінностей. Хіба що токата відрізняється більшою віртуозністю. Так, Токата і фуга *ре* мінор для органа Й.С. Баха несе у собі безмірну могутність звучання, вишукану віртуозність, драматичну патетику:

Й.С. Бах. Токата і фуга

Adagio



Фуга підхоплює і розвиває драматизм та віртуозність токати, утворюючи щільну фактуру та яскраву звучність:

Й.С. Бах. Токата і фуга



Хроматична фантазія і фуга *ре* мінор для клавесина Й.С. Баха за задумом та засобами втілення музичних образів несе у собі риси майбутнього зрілого фортепіанного стилю. Це масштабний кон-

¹ У рукописному тексті Й. С. Баха ця фуга записана в енгармонічній тональності ре-діз мінорі.

цертний твір, в якому використано всі типи клавірної, органної та скрипкової фактури. У музиці фантазії відбився вплив і оперного речитативу:

Й.С. Бах. Хроматична фантазія і fuga



Fuga глибоко контрастна фантазії. Суворі стриманість її теми, внутрішня напруга, монументальність подальшого розвитку, доповнюють образність фантазії, підкреслюючи цілісність двочастинного циклу:

Й.С. Бах. Хроматична фантазія і fuga



Цикл прелюдії і fugи належить до непрограмної музики. Та їх яскрава образність і жанрові зв'язки допомагають сприймати художній зміст музики.

Й.С. Бах започаткував традицію створення великого циклу з 24 прелюдій і fug для фортепіано, написавши два томи «Добре темперованого клавіру». Продовжуючи бахівську традицію, написали свої цикли прелюдій і fug Д. Шостакович, Р. Щедрін, А. Хачатурян, В. Бібик, В. Сільвестров, М. Скорик та інші композитори.

§ 147. СЮІТА

Сюїта сформувалася в інструментальній музиці протягом XVI—XVII століть як циклічна форма, до якої входило декілька різних за характером і самостійних за формою танців. Старовинна сюїта включала чотири танці. Вони мали одну тональність і просту двочастинну форму. Головним принципом побудови сюїти став контраст між характером танців, їх темпом, розміром та фактурою.

Основою старовинної сюїти були такі танці:

1. Алеманда¹ — дводольний ($\frac{4}{4}$), помірний, хороводний.
2. Куранта² — рухливий, тридольний ($\frac{3}{4}$), сольний.
3. Сарабанда — повільний, величаво-скорботний, тридольний ($\frac{3}{2}$).
4. Жига³ — дуже швидкий, часто у формі фуги на $\frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{2}{8}$.

Крім основних танців, до сюїти можуть входити і нетанцювальні частини. Вона може починатися з прелюдії, увертюри⁴, токати або прелюдії і фуги. Після сарабанди перед жигкою можуть бути танці французького походження: менует, гавот, буре, інколи інші п'єси — арія, рондо, скерцо. У деяких сюїтах зустрічаються підряд два одноіменні танці, наприклад, два менуети, два гавоти або дві сарабанди. Їх називають дублями.

Старовинні сюїти писалися для клавіру, скрипки, віолончелі, оркестру. Класичні зразки таких сюїт нам залишили Г.Ф. Гендель та Й.С. Бах. Композитори різних національних шкіл створювали сюїти на основі народних пісень та танців. Яскраво національну композицію написав М. Лисенко, яку назвав «Українська сюїта» для фортепіано у формі старовинних танців на основі народних пісень. Вона складається з шести п'єс:

1. Прелюдія («Хлопче-молодче»)
2. Куранта («Помалу-малу, братику, грай»)
3. Токата («Пішла мати на село», Гречаники)
4. Сарабанда («Сонце низенько, вечір близенько»)
5. Гавот («Ой чия ти, дівчино, чия ти?»)
6. Скерцо («Та казала мені Солоха»).

Відбираючи народні мелодії, М. Лисенко знаходив у них певні стильові риси, що відповідали жанровим особливостям танців сюїти.

Широковідому віртуозну сюїту написав В. Косенко, яку назвав «11 етюдів у формі старовинних танців».

Різновидом сюїти є партита⁵. Наприклад, партити для клавіру Й.С. Баха, Маленька партита Ю. Іщенка, Партити для фортепіано М. Скорика.

В інструментальній музиці XIX — XX століть сформувалася нова сюїта. В ній посилюється контраст між частинами, які писались у різних жанрах і формах. Об'єднуючим фактором у такій сюїті стала програма. Вона відбилася в її назві та назвах частин.

¹ Від фр. *allemande* — німецький.

² Від фр. *courant* — той, що біжить.

³ Від англ. *jig* — матроський танець.

⁴ Від фр. *ouverture* — відкривати.

⁵ Від італ. *partita* — розподілена на частини.

Як правило, програмна сюїта — це багаточастинний цикл з нестабільною кількістю частин, з розвиненим тональним планом. До таких сюїт належать «Карнавал» Р. Шумана, сюїти П. Чайковського, «Закарпатські ескізи» В. Гомоляки, «Українська народна сюїта» К. Данькевича, «24 дитячі п'єси для фортепіано» В. Косенка, «Сюїта для струнного оркестру» В. Бібика, «Казкова сюїта» для оркестру Л. Дичко.

Інколи програмні сюїти складаються з окремих творів, п'єс та уривків опер, балетів, музики до драматичних вистав. Це сюїти Е. Гріга «Пер Гюнт», Ж. Бізе «Арлезіанка», С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта», В. Губаренка «Камінний господар», К. Данькевича «Лілея».

Близькі до програмних інструментальних сюїт вокальні та хорові цикли. Побудовані за принципом контрасту, вони об'єднують вокальні та хорові твори єдиним сюжетом («Прекрасна мельничиха» Ф. Шуберта), однією темою («Пісні батьківського дому» В. Бібика), поезією одного автора («Пастелі» К. Данькевича на поезію П. Тичини, «Хорові акварелі» Т. Кравцова на поезію В. Сосяри, «Барви та настрої» В. Губаренка на сл. І. Драча, «Народе мій» Л. Дичко на поезію М. Рильського).

§ 148. СОНАТА

До XVIII століття будь-який інструментальний твір називався сонатою¹, а твір для співу з інструментальним супроводом — кантатою².

Соната у сучасному розумінні сформувалась у XVIII столітті в інструментальній музиці. Це три або чотиричастинний цикл, в якому одна із частин має сонатну форму³.

Сонатна форма — це цілісна тричастинна композиція, побудована на протиставленні та розвитку двох основних тем. Вона складається з *експозиції, розробки та репризи*. Перед експозицією може бути вступ, а після репризи — кода.

Експозиція сонатної форми має певну будову. Вона поділяється на розділи, що називаються *партіями*. *Головна партія* несе у собі центральний образ твору. Вона завжди написана в основній тональності і складається з однієї, рідко з двох тем. Після головної партії йде *сполучна партія*. Вона є переходом до *побічної* — другого центрального образу твору, що контрастує головній партії. Саме на їх взаємодії відбувається розвиток сонатної форми. Побічна партія, як правило, проходить у тональності домінанти

¹ Від італ. *sonare* — грати, звучати.

² Від італ. *cantare* — співати.

³ Сонати можуть бути також одночастинними та двочастинними.

або паралельній тональності. Завершує експозицію заключна партія у тональності побічної партії. Подальший розвиток подається у другому розділі сонатної форми — розробці.

У розробці тематичний матеріал експозиції піддається досить складному розвитку. Тональний план нестійкий. Тема головної партії змінюється, деякі її мотиви відокремлюються і піддаються тематичній розробці. Широко застосовуються поліфонічні прийоми розвитку. У розробку можуть включатися тема побічної партії, фрагменти сполучної та заключної партій, нові музичні епізоди. Наприкінці розробки відбувається перехід до репризи, як правило, на доміантовому органному пункті, що готує повернення основної тональності.

У репризі послідовно проходять основні партії експозиції. Відбувається тональне зближення тем. Побічна партія звучить в основній тональності або в одноіменній. Реприза може бути розширеною, скороченою, динамізованою; мати іншу послідовність тем ніж в експозиції. У так званій «дзеркальній» репризі спочатку проходить побічна партія, а потім головна.

Сонатна форма — найбільш складна за композицією та тематичним матеріалом. Це не тільки відповідна структура, яка може змінюватися лише у певних межах. Це, насамперед, якісно новий процес розвитку тематичного матеріалу, що зосереджений у головній та побічній партіях експозиції. Їх взаємодія досягає великої напруги у розробці і знаходить рівновагу у репризі.

Класична соната — це циклічна форма, що має три, інколи чотири структурно оформлені частини. В них перша частина майже завжди писалась у сонатній формі та швидкому темпі. Друга частина була у повільному темпі та формі варіацій або тричастинній формі. Третя частина — фінал, мала форму рондо або сонатну форму та швидкий темп. Всі три частини є різними сторонами та етапами розкриття цілісної концепції циклу, хоч їх внутрішній зв'язок і не завжди прямолінійний. У чотиричастинній сонаті третя частина скерцо або менует, а четверта — фінал (Л. Бетховен, Соната № 1 B-dur).

Експозиція класичної сонатної форми (сонати Гайдна, Моцарта, Бетховена), як правило, повторюється. Інколи повторюється розробка разом з репризою. Задля збереження динаміки наскрізного розвитку повторення розділів сонатної форми поступово зникає.

Соната *ля мінор* для фортепіано М. Лисенка — монументальний лірико-епічний твір. Вона написана у традиційному тричастинному циклі. Тематизм сонати близький українській народній пісні.

Вона починається з епічно-стриманого вступу в дузі історичних пісень.

Allegro moderato



Головна партія першої частини виросла з народних інтонацій, а натурально-ладова гармонія супроводу тонко підкреслює її ліризм:



Побічна партія хорального складу написана у паралельній тональності *До* мажор:



Розробка будується на активному тематичному та ладотональному розвитку головної партії. Під впливом теми вступу основний образ набуває героїчних рис у репрізі.

Друга частина — величне *adagio*, написане у складній тричастинній формі. Третя частина — рондо, в епізодах якого з'являються мотиви вступу та побічної партії з першої частини сонати. Такі тематичні арки сприяють єдності сонатного циклу.

Сонатною традиційно називається твір для одного або двох музичних інструментів. Соната для більш складних ансамблів називається за складом інструментів та їх кількістю. Наприклад, Фортепіанне тріо П. Чайковського, Класичне тріо В. Косенка, Тріо для двох скрипок та контрабасу М. Лисенка, квартети Л. Бетховена, О. Бородіна, Д. Шостаковича, Український квінтет В. Лятошинського, Квінтет для духових інструментів Ю. Іщенка.

§ 149. СИМФОНІЯ

Сонатний цикл, написаний для оркестру, називається симфонією. Це масштабний за змістом і розмірами твір, в якому художній задум розкривається через різні перетворення музичного матеріалу засобами симфонічного оркестру. Класична симфонія склалась у творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. Бетховена як концертна циклічна форма в чотирьох частинах.

Перша частина мала сонатну форму і швидкий темп.

Друга частина була у повільному темпі і мала складну тричастинну форму або форму варіацій, рондо або сонатну форму без розробки.

Третя частина танцювального характеру — менует або скерцо¹ у рухливому темпі та тричастинній формі.

Четверта частина — фінал, сонатна форма або рондо у швидкому темпі.

Так, третя симфонія В. Лятошинського написана у класичному чотиричастинному циклі. Разом з тим, образи симфонії, її романтизм, принципи формоутворення значною мірою базуються на стильових засадах української музичної культури.

Перша частина — сонатна форма в тональності *сі* мінор. Починається скорботно-закличними інтонаціями вступу. Його теми будуть відігравати значну роль в усіх частинах симфонії:

В. Лятошинський. Симфонія № 3, ч. I

Andante maestoso

¹ Від італ. scherzo — жарт.

Головна партія стрімка, активна, сповнена енергії та тривоги:

Б. Лятошинський. Симфонія № 3, ч. I

Andante impetuoso

Лірико-епічна побічна партія звучить у далекій тональності *мі-бемоль* мінор:

Б. Лятошинський. Симфонія № 3, ч. I

Sostenuto e tranquillo

Коротка заключна партія завершує експозицію. Масштабна розробка має декілька драматургічних хвиль, в яких весь тематичний матеріал отримує різнобічний розвиток. Реприза та кода повертають музичний розвиток в основну тональність *сі* мінор.

Друга частина — це розгорнутий ліричний розділ симфонії, написаний у тричастинній формі.

Третя частина — динамічне скерцо у складній тричастинній формі зі вступом та кодою.

Четверта частина — фінал у сонатній формі, в якому завершується розробка всіх основних тем, а також їх об'єднання у цілісний, життєстверджуючий художній образ симфонії.

Кожна епоха внесла у симфонію не тільки новий зміст, але й деякі структурні зміни. З'являються одночастинні симфонії (Двадцять перша симфонія *фа-дієз* мінор М. Мясковського), двочастинні (Симфонія *сі* мінор Ф. Шуберта, Перша симфонія *мі-бемоль* мінор А. Ешпая), тричастинні (Друга симфонія *до* мінор Е. Каппа), п'ятичастинні (Восьма *до* мінор та Дев'ята *мі-бемоль* мажор симфонії Д. Шостаковича) і т.п. Деякі частини симфоній не відокремлюються, а утворюють наскрізний розвиток музичного потоку. Так, у тричастинній Другій симфонії *мі* мінор Л. Ревуцького в кінці

¹ Від італ. *attaca* — прив'язувати, замикати.

другої частини написано *attacca*¹. Це значить, що друга і третя частини виконуються без перерви. Крім оркестру, у виконанні симфонії можуть брати участь хор, солісти (Чотирнадцята симфонія, тв. 135 Д. Шостаковича), використовуватися світлові ефекти (кольорові партитури О. Скрябіна).

У ХІХ столітті з'являється *програмна симфонія*. Часто її зміст пов'язаний з літературним твором або визначеною композитором програмою. Наприклад, Симфонія «Фауст» Ф. Ліста, Фантастична симфонія Г. Берліоза, Четверта симфонія «Северин Наливайко» Р. Симовича, Прикарпатська симфонія С. Людкевича, Друга симфонія «Весняна» Г. Майбороди, Перша симфонія-кантата «Україно моя» А. Штогаренка, на поезію Т. Шевченка кантата-симфонія «Кавказ» С. Людкевича та інші.

Оскільки соната і симфонія будуються за єдиними принципами і відрізняються лише кількісним складом виконавців, вони отримали спільну назву — *сонатно-симфонічний цикл*. До сонатно-симфонічного циклу належить також *інструментальний концерт*¹, класичний тип якого, як і соната, має три частини.

Невечерпні виражальні можливості сонатно-симфонічного циклу забезпечили його поширення та значимість у музиці ХХ століття.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке рондо?
2. Чим відрізняється куплетне рондо від класичного?
3. У чому різниця між варіаціями, варіаційністю та варіантністю?
4. З якими танцями пов'язано виникнення варіацій на *basso ostinato*?
5. Які риси є характерними для строгих варіацій?
6. Чому деякі варіації отримали назву вільних?
7. Що спільного між варіаціями на остинатний бас та остинатну мелодію? Чим вони відрізняються?
8. Що спільного між багаточастинними та циклічними формами? Чим вони відрізняються?
9. Що об'єднує прелюдію і фугу?
10. З яких танців складалася старовинна сюїта?
11. Які нетанцювальні частини входили до старовинної сюїти?
12. За якими принципами будуються програмні сюїти?
13. Що означають поняття «сонатна форма» та «соната»?
14. Яку будову має експозиція сонатної форми?

¹ Від італ. *concerto* — змагання.

15. Що спільного між експозицією та репризою сонатної форми? Чим вони відрізняються?
16. Яку структуру має класична соната?
17. Яку структуру має класична симфонія?
18. Що спільного між сонатою та симфонією? Чим вони відрізняються?
19. За якими програмами будуються програмні симфонії?
20. Які форми належать до сонатно-симфонічного циклу?
21. Що таке концерт як форма?

ЗАВДАННЯ

Визначити музичну форму:

- Ф. Шопен. Прелюдії для ф-но № 2, 4, 6, 7.
- О. Скрябін. Прелюдії для ф-но ор. 11, № 4, 5, 9.
- Л. Бетховен. Соната для ф-но ор. 2, II ч., тема.
- Й. Бах. Двоголосні інвенції № 10, 15.
- Й. Бах. Триголосна інвенція № 17.
- Й. Бах. Французька сюїта для ф-но № 1. Менует II.
- Й. Бах. Добре темперований клавир, т. 1. Фуги № 13, 16.
- Й. Гайдн. Соната для ф-но До мажор, ч. 3.
- Е. Гріг. Пер Гюнт. Сюїта № 2 ор. 55. Пісня Сольвейг.
- М. Метнер. Казка для ф-но ор. 26, № 3.
- М. Лисенко. Українська сюїта для ф-но. Сарабанда, гавот.
- М. Регер. Насамоті ор. 31, № 1, сл. А. Ріттер.
- К. Дебюсі. Романс, сл. Поля Бурже.
- Я. Сібеліус. Пісня матері.
- Б. Бріттен. Пассакалія.
- М. Лисенко. Сумний спів, Запорізький марш.
- М. Леонтович. Сивий голубочку.
- В. Косенко. 24 дитячі п'єси для ф-но, № 7, 9.
- Ф. Шопен. Мазурки для ф-но № 10, 12.
- М. Регер. Світ дітей ор. 76 для ф-но, № 44, 48.
- О. Скрябін. Мазурки для ф-но тв. 3, № 2, 3.
- Б. Бріттен. П'ять вальсів для ф-но, № 2, 3, 5.
- П. Хіндеміт. Ми будуюмо місто (ф-но). Пісня, марш.

УКРАЇНСЬКО-РОСІЙСЬКИЙ СЛОВНИЧОК

А

альтерований — альтерированный
ангемітонічний — ангемитонный

Б

багатоголосний — многоголосный
будова твору — строение произведения

В

взаємозв'язок тонів — взаимосвязь тонов
виклад акордів — изложение акордов
використання регістрів — использование регистров
виражальний засіб — выразительное средство
висхідний рух — восходящее движение
відхилення — отклонение
властивості звука — свойства звука

Г

гармонійний — гармоничный
гармонічний — гармонический
гемітонічний — гемитонный
голосоведіння — голосоведение
гучність звука — громкость звука

Д

двочастинний — двухчастный
джерело звука — источник звука
дисонуючий — диссонирующий
діатовічний — диатонический
додавий тон — внедряющийся тон
допоміжний звук — вспомогательный звук
досконалий — совершенный
дублювання — дублировка

З

замінений тон — замещенный тон
застосування репризи — применение репризы
затриманий звук — задержанный звук
збігається — совпадает
збільшений тризвук — увеличение трехзвучие
зворотній пунктир — обратный пунктир
звуковідтворення — звуковоспроизведение
звуковидобування — звукоизвлечение

звуконаслідування — звукоподражание
звукосполучення — звукосочетание
звукоутворення — звукообразование
зв'язка — связка
зменшений — уменьшенный
золотий поділ — золотое сечение

К

коливання — колебание
консонансність — консонантность
крок секвенції — шаг секвенции

Л

ланка секвенції — звено секвенции
ланцюжок інтервалів — цепочка интервалов
літерна нотація — буквенная нотация

М

мелодійна — мелодичная
мелодичне положення — мелодическое положение
монодічний — монодический

Н

наскрізний розвиток — сквозное развитие
настроювати — настраивать
нашарування голосів — наслоение голосов
недосконалий каданс — несовершенный каданс
наполегливий бас — упорный бас

О

обертання — обращение
обсяг звукоряду — объем звукоряда
одночастинна форма — одночастная форма
опорні тони — опорные тоны
опівування — олевание
оспівування — воспевание

П

пентатовічний — пентатонный
передуючий звук — предъём
перелічити знаки — перечислить знаки
переміщення — перемещение
підголоскова — подголосочная

побічні тони — побочные тоны
подовжений звук — продленный звук
побудова інтервалу — построение интервала
повільний темп — медленный темп
поліфонічний — полифонический
помірний темп — умеренный темп
порахувати ступені — посчитать ступени
похідні ступені — производные ступени
початкове положення — исходное положение
протижений рух — противоположное движение
прохідний звук — проходящий звук

Р

рівень споріднення — степень родства
розв'язання — разрешение
розташування акорду — расположение акорда
рух голосів — движение голосов

С

ксісне голосоведіння — косвенное голосоведение
складені інтервали — составные интервалы
скричковий ключ — скрипичный ключ
слабка доля — слабая доля
смуга частот — полоса частот
співвідношення акордів — соотношения аккордов
співзвучність — созвучность
співзвуччя — созвучие
сполучення звуків — сочетание звуков
сполучна партія — связующая партия
споріднений — родственный
становити єдність — составлять единство
стійкий — устойчивый
стрій — строй
строгий стиль — строгий стиль

ступінь — степень, ступень
спільний рух — совместное движение
суворі правила — строгие правила
сукупність засобів — совокупность средств
суміжний — смежный, прилегающий

Т

терцієвий тон — терцовый тон
тісне розташування — тесное расположение
тривалість — длительность
тризвук — трезвучие
тричастинна форма — трехчастная форма
тяжіння — тяготение

У

увідний тон — вводный тон
умовні тривалості — условные длительности
уповільнений рух — замедленное движение
узгоджений рух — согласованное движение
утриманий — удержанный

Ф

формоутворення — формообразование

Х

хвилеподібний — волнообразный

Ч

чотириголосся — четырехголосие

Ш

швидкий темп — быстрый темп

Я

якісне звучання — качественное звучание

ЛІТЕРАТУРА

1. *Алексеев Б., Мясоєдов А.* Элементарная теория музыки.— М., 1986.
2. *Арзаманов Ф.* Теория музыки и работа исполнителя // Актуальные проблемы музыкальной педагогики.— М., 1977.
3. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс.— М., 1971.
4. *Белоненко А.* Проблемы истории и теории древнерусской музыки.— М., 1979.
5. *Берков В.* Гармония и музыкальная форма.— М., 1962.
6. *Бершадская Т.* Лекции по гармонии.— Л., 1978 .
7. *Бражников М.* Древнерусская теория музыки.— Л., 1972.
8. *Бражников М.* Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII—XVII веков.— М., 1949.
9. *Браудо И.* Артикуляция (О произношении мелодии).— Л., 1961.
10. *Вахромеев А.* Элементарная теория музыки.— М., 1983.
11. *Виноградов Г.* Элементарна теорія музики та сольфеджіо.— К., 1973.
12. *Виноградов Г., Красовская Е.* Занимательная теория музыки.— М., 1991.
13. *Горюхина Н.* Эволюция сонатной формы.— К., 1973.
14. *Григорьев С.* Теоретический курс гармонии.— М., 1981.
15. *Гуляницкая Н.* Введение в современную гармонию.— М., 1984.
16. *Дрімцов С.* Музична теорія. Практичний курс для учнів музичних шкіл.— К., 1925.
17. *Должанский А.* Краткий музыкальный словарь.— М., 1958.
18. *Деменко Б.* Категорія часу у музичній науці: Теорія спеціфікації.— К., 1996.
19. *Деменко Б.* Полиритмика.— К., 1998.
20. *Дудка Ф.* Основы нотной графики.— К., 1977.
21. *Єременко К.* Про можливі шляхи розвитку сучасної системи нотописання.— К., 1966.
22. *Золочевський В.* Ладогармонічні засади української радянської музики.— К., 1976.
23. *Золочевський В.* Про модуляцію.— К., 1972. .
24. *Кашкин Н.* Учебник элементарной теории музыки.— М., 1913.
25. *Іваницький А.* Українська музична фольклористика: Методологія і методика.— К., 1997.
26. *Келина Н., Волшаник А., Лебец Л.* Безмашинное программирование в курсе элементарной теории музыки.— К., 1985.
27. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века.— М., 1976.
28. *Колесса Ф.* Шкільний співаник.— К., 1993.
29. *Кон Ю.* Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность.— М., 1971.

30. Конюс Г. Дополнение к сборнику задач, упражнений и вопросов (1001). Для практического изучения элементарной теории музыки.—М., 1922.
31. Котляревский И. Эволюция музыкально-теоретических систем.—К., 1983.
32. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків.— К., 1984.
33. Красинская Л., Уткин В. Элементарная теория музыки.— М., 1983.
34. Курс теории музыки.—Л., 1978.
35. Леонтович М. Хорові твори.— К., 1961.
36. Лисько З. Музичний словник.— К., 1994.
37. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр.— М., 1990.
38. Лосев А. История античной эстетики.— М., 1979.
39. Мазель Л. О мелодии.— М., 1952.
40. Мазель Л. Строение музыкальных произведений.— М., 1986.
41. Мальцев С. Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. 2.— М., 1976.
42. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки.— М., 1976.
43. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах.— М., 1973—1982.
44. Назайкинский Е. О музыкальном темпе.— М., 1965.
45. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия.— М., 1972.
46. Одоевский В. Музыкальная грамота для немусыкантов.— СПб, 1868.
47. Півлюченко С. Елементарна теорія музики.— К., 1980.
48. Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века.— М., 1977.
49. Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования.— М., 1966.
50. Писаревський А. Сольфеджіо для музичних шкіл.— К., 1967.
51. Пісні Слобідської України.— Х., 1996, 1998.
52. Полинула чечітка / 36. пісень.— К., 1991.
53. Потоловский В. Элементарная теория музыки в форме вопросов и ответов.— М., 1931.
54. Правдюк О. Ладові основи української народної музики.— К., 1961.
55. Приходько В. Музыкальная фактура и исполнитель.— Х., 1997.
56. Проблемы лада.— М., 1972.
57. Пузыревский А. Основы музыкально-теоретических знаний.— СПб., 1903.
58. Пяковский И. Логика музыкального мышления.— К., 1987.
59. Рамо Ж. Происхождение гармонии или трактат о музыке, ее теории и практике.— ЛГК., 1967.
60. Рети Р. Тональность в современной музыке.— Л., 1968.

61. *Римський-Корсаков М.* Практичний підручник гармонії.— К., 1948.
62. *Серебряный М.* Сольфеджио на ритмоинтонационной основе современной эстрадной музыки.— К., 1987.
63. *Скорик М.* Ладовая система С. Прокофьева.— К., 1969.
64. *Скорик М.* Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття.— К., 1983.
65. *Сокол О.* Теорія музичної артикуляції.— К., 1995.
66. *Способин И.* Музыкальная форма.— М., 1984.
67. *Способин И.* Элементарная теория музыки.— М., 1961.
68. *Степовий Я.* Проліски // 36. пісень.— К., 1983.
69. *Тиц М.* Про тематичну і композиційну структуру музичних творів.— К., 1962.
70. *Тиц М.* Про сучасні проблеми теорії музики.— К., 1976.
71. *Тюлин Ю.* Краткий теоретический курс гармонии.— М., 1978.
72. Українські народні пісні. Кн. 2.— К., 1955
73. Українські народні пісні в записах М. Лисенка. Ч. 1.— К., 1990.
74. Упражнения по элементарной теории музыки.— Л., 1986.
75. *Успенский В.* Древнерусское певческое искусство.— М., 1971.
76. *Хазрат Инайят Хан.* Мистицизм звука.— М., 1998.
77. *Хвостенко В.* Сборник задач и упражнений по элементарной теории музыки.— М., 1973.
78. *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии.— М., 1974.
79. *Холопова В.* Вопросы ритма в творчестве композиторов ХХ века.— М., 1971.
80. *Хоминський Й.* Історія гармонії та котрапункту.— К., 1975, Т. 1.
81. *Цалай-Якименко.* Музикально-теоретична думка на Україні ХVІІ ст. та праці М. Дилецького // Українське музикознавство.— К., 1971. № 6.
82. *Цветаева М., Сараджев Н.* Мастер волшебного звона.— М., 1988.
83. Чарівна скрипка. Вип. 4.— К., 1990.
84. *Шевелев И., Марутаев М., Шмелев И.* Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии.— М., 1990.
85. *Шерман Н.* Формирование равномерно-темперированного строя.— М., 1964.
86. *Юцевич Ю.* Словник музичних термінів.— К., 1977.
87. *Erpf H.* Form und Struktur in der Musik.— Mainz, 1967.
88. *Gevaert F.* Traite d'harmonie theorique et pratique. I—II, Paris — Bruxelles, 1905—1907.
89. *Prout E.* Harmony, its theory and practice, L., 1903.
90. *Riemann H.* System der musikalischen Rhytmik und Metrik, Lpz., 1903.
91. *Schoenberg A.* Structural functions of harmony. New York, 1954.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
ВСТУП	6
МУЗИЧНА ФОНЕТИКА	8
Розділ перший. МУЗИЧНИЙ ЗВУК	8
§1. ВИСОТА ЗВУКА	9
§2. ТРИВАЛИСТЬ ЗВУКА	9
§3. ГУЧНІСТЬ ЗВУКА	10
§4. ТЕМБР ЗВУКА	11
§5. РЕЗОНАНС	13
Розділ другий. МУЗИЧНА СИСТЕМА	16
§ 6. ДІАПАЗОН. РЕГІСТРИ	16
§ 7. ЗВУКОРЯД. ОКТАВИ	18
§ 8. ЗАПИС ЗВУКІВ ОСНОВНИХ СТУПЕНІВ	21
§ 9. ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦІЇ	21
§ 10. ПОХІДНІ СТУПЕНІ	23
Розділ третій. МУЗИЧНИЙ СТРІЙ	24
§11. ПІФАГОРІВ СТРІЙ	25
§12. ГАРМОНІЧНИЙ СТРІЙ	26
§13. ТЕМПЕРОВАНІ СТРОЇ	27
§14. ХРОМАТИКО-ЕНГАРМОНІЧНИЙ СТРІЙ	28
§15. ХРОМАТИКО-ЕНГАРМОНІЧНИЙ СТРІЙ І МУЗИЧНИЙ СЛУХ	30
§16. КАМЕРТОН	32
Розділ четвертий. ІНТЕРВАЛИ	33
§ 17. ПРОСТІ ІНТЕРВАЛИ	33
§ 18. СКЛАДЕНІ ІНТЕРВАЛИ	36
§ 19. ВИКЛАД ІНТЕРВАЛІВ. МЕЛОДИЧНІ ІНТЕРВАЛИ	37
§ 20. ГАРМОНІЧНІ ІНТЕРВАЛИ. КОНСОНАНСИ	38
§ 21. ДИСОНАНСИ	40
Розділ п'ятий. ДІАТОНІЧНІ ТА ХРОМАТИЧНІ ІНТЕРВАЛИ	42
§ 22. ДІАТОНІЧНІ ТА ХРОМАТИЧНІ ІНТЕРВАЛИ	42
§ 23. ОБЕРНЕННЯ ІНТЕРВАЛІВ	44
§ 24. ЕНГАРМОНІЗМ ІНТЕРВАЛІВ	45
Розділ шостий. АКОРДИ	51
§ 25. АКОРДИ ТЕРЦІЄВОЇ БУДОВИ	52
§ 26. ТРИЗВУКИ	53
§ 27. ОБЕРНЕННЯ ТРИЗВУКІВ	54
§ 28. СЕПТАКОРДИ	57
§ 29. ОБЕРНЕННЯ СЕПТАКОРДІВ	59
Розділ сьомий. АКОРДИ ВІЛЬШ СКЛАДНОЇ БУДОВИ	66
§ 30. НОНАКОРДИ	66
§ 31. АКОРДИ ЗМІНЕНОЇ ТЕРЦІЄВОЇ БУДОВИ	68
§ 32. АКОРДИ НЕТЕРЦІЄВОЇ БУДОВИ	70
§ 33. ВИКЛАД АКОРДІВ	72
НОТНА ГРАФІКА	81
Розділ восьмий. ІСТОРІЯ НОТНОГО ПИСЬМА	81
§ 34. ЛІТЕРНІ НОТАЦІЇ	81
§ 35. НЕВМИ	81
§ 36. РЕФОРМА ГВІДО АРЕТИНСЬКОГО	82
§ 37. ДАВНЬОРУСЬКА ЗНАМЕННА НОТАЦІЯ	83

§ 38. МЕНЗУРАЛЬНА НОТАЦІЯ	86
§ 39. ЦИФРОВІ НОТАЦІЇ	88
Розділ дев'ятий. НОТНЕ ПИСЬМО	89
§ 40. НОТИ. ПАУЗИ	90
§ 41. ЗНАКИ ЗБІЛЬШЕННЯ ТРИВАЛОСТЕЙ	92
§ 42. ОСОБЛИВИ ВИДИ ПОДІЛУ ТРИВАЛОСТЕЙ	94
Розділ десятий. НОТНИЙ СТАН. КЛЮЧІ	98
§ 43. КЛЮЧІ ДО	98
§ 44. КЛЮЧ ФА. КЛЮЧ СОЛЬ	100
§ 45. ПАРТИТУРА	104
Розділ одинадцятий. ЗНАКИ СПРОЩЕННЯ ТА СКОРОЧЕННЯ НОТНОГО ПИСЬМА	108
§ 46. ЗНАКИ СПРОЩЕННЯ НОТНОГО ПИСЬМА	108
§ 47. ЗНАКИ СКОРОЧЕННЯ НОТНОГО ПИСЬМА	111
§ 48. СКОРОЧЕННЯ У РУКОПИСНОМУ НОТНОМУ ТЕКСТІ	113
Розділ дванадцятий. ТЕМП. ДИНАМІКА	117
§ 49. ТЕМП. ПОСТІЙНІ ТЕМПИ	117
§ 50. АГОГІКА	119
§ 51. ДИНАМІКА	121
§ 52. ДИНАМІЧНІ АКЦЕНТИ. АРТИКУЛЯЦІЯ	123
Розділ тринадцятий. МЕЛІЗМИ	126
§ 53. ОРНАМЕНТИКА	126
§ 54. ФОРШЛАГ	128
§ 55. ТРЕЛЬ	131
§ 56. МОРДЕНТ	133
§ 57. ГРУПЕТО	135
§ 58. НОВЕ У НОТАЦІЇ	138
МУЗИЧНА МОРФОЛОГІЯ	141
Розділ чотирнадцятий. РИТМ	141
§ 59. РИТМІЧНИЙ РИСУНОК	141
§ 60. РИТМІЧНІ АКЦЕНТИ	143
§ 61. ПОЛРИТМІЯ	145
Розділ п'ятнадцятий. МЕТР	147
§ 62. ПРОСТІ ТА СКЛАДНІ ТАКТИ	148
§ 63. ЗАТАКТ. ЗМІННІ МЕТРИ	150
§ 64. ДИРИГЕНТСЬКІ СХЕМИ	153
§ 65. СИНКОПА	155
§ 66. ПОЛІМЕТРІЯ	158
Розділ шістнадцятий. ТАКТОВИЙ РОЗМІР	160
§ 67. ПРОСТІ РОЗМІРИ	161
§ 68. СКЛАДНІ РОЗМІРИ	163
§ 69. МІШАНІ ТА ЗМІННІ РОЗМІРИ	164
§ 70. ЗАПИС ТАКТОВОГО РОЗМІРУ	166
§ 71. ГРУПУВАННЯ ТРИВАЛОСТЕЙ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ	168
§ 72. ГРУПУВАННЯ ТРИВАЛОСТЕЙ У ВОКАЛЬНІЙ ТА ХОРОВІЙ МУЗИЦІ	169
§ 73. ТЕМП І РИТМІЧНІ ОДИНИЦІ	171
Розділ сімнадцятий. ЛАД. ТОНАЛЬНІСТЬ	175
§ 74. ЛАДОВИЙ ЗВУКОРЯД	175
§ 75. ТОНАЛЬНІСТЬ. ГАМА	177
§ 76. СТІЙКІ ТА НЕСТІЙКІ СТУПЕНІ	178
§ 77. ІНТЕРВАЛИ ТА АКОРДИ В ЛАДУ	180

Розділ вісімнадцятий. ЛАДОВІ ФУНКЦІЇ	181
§ 78. ГОЛОВНІ ТА ПОВІЧНІ СТУПЕНІ	181
§ 79. ГОЛОВНІ ТА ПОВІЧНІ ФУНКЦІЇ	183
§ 80. ОСНОВНІ ТА ЗМІННІ ФУНКЦІЇ	184
Розділ дев'ятнадцятий. МОНОДИЧНІ ЛАДОВІ СИСТЕМИ	189
§ 81. ПЕНТАТОНІКА	190
§ 82. ТЕТРАХОРДИ. ГРЕЦЬКІ ЛАДИ	191
§ 83. ЦЕРКОВНІ ЛАДИ	193
Розділ двадцятий. НАТУРАЛЬНІ СЕМИСТУПЕНЕВІ ЛАДИ	197
§ 84. ГЕКСАХОРДИ	197
§ 85. НАТУРАЛЬНІ ЛАДИ	200
§ 86. ЗМІННИЙ ЛАД. ПАРАЛЕЛЬНІ ТОНАЛЬНОСТІ	204
Розділ двадцять перший. ЛАДИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ	210
§ 87. МАЛОМІСТКІ ЗВУКОРЯДИ	210
§ 88. ЛАДИ НА ОСНОВІ МАЛОМІСТКИХ ЗВУКОРЯДІВ	213
§ 89. СЕМИСТУПЕНЕВІ МІНОРНІ ЛАДИ	214
§ 90. СЕМИСТУПЕНЕВІ МАЖОРНІ ЛАДИ	217
Розділ двадцять другий. ЛАДОГАРМОНІЧНА СИСТЕМА	221
§ 91. НАТУРАЛЬНИЙ МАЖОР	222
§ 92. ІНТЕРВАЛИ У НАТУРАЛЬНОМУ МАЖОРІ	223
§ 93. АКОРДИ У НАТУРАЛЬНОМУ МАЖОРІ	224
§ 94. НАТУРАЛЬНИЙ МІНОР. ІНТЕРВАЛИ У НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРІ	225
§ 95. АКОРДИ У НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРІ	227
Розділ двадцять третій. ТОНАЛЬНОСТІ МАЖОРО-МІНОРНОЇ СИСТЕМИ ...	227
§ 96. МАЖОРНІ ТОНАЛЬНОСТІ	228
§ 97. МІНОРНІ ТОНАЛЬНОСТІ	229
§ 98. ЕНГАРМОНІЗМ ТОНАЛЬНОСТЕЙ	231
§ 99. ТРАНСПОЗИЦІЯ	233
Розділ двадцять четвертий. РОЗВ'ЯЗАННЯ ІНТЕРВАЛІВ	
У НАТУРАЛЬНОМУ МАЖОРІ ТА НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРІ	238
§ 100. РОЗВ'ЯЗАННЯ НЕСТІЙКИХ КОНСОНАНСІВ	239
§ 101. РОЗВ'ЯЗАННЯ ДИСОНАНСІВ	240
§ 102. ВИРАЖАЛЬНІСТЬ МЕЛОДИЧНИХ ІНТЕРВАЛІВ	242
§ 103. ВИРАЖАЛЬНІСТЬ ГАРМОНІЧНИХ ІНТЕРВАЛІВ	245
Розділ двадцять п'ятий. РОЗВ'ЯЗАННЯ АКОРДІВ У НАТУРАЛЬНОМУ	
МАЖОРІ ТА НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРІ	249
§ 104. ГАРМОНІЧНІ ФУНКЦІЇ	249
§ 105. РОЗВ'ЯЗАННЯ НЕСТІЙКИХ ТРИЗВУКІВ	252
§ 106. РОЗВ'ЯЗАННЯ ДОМІНАНТСЕПТАКОРДУ	254
§ 107. РОЗВ'ЯЗАННЯ УВІДНОГО СЕПТАКОРДУ	256
§ 108. РОЗВ'ЯЗАННЯ СУБДОМІНАНТОВОГО СЕПТАКОРДУ	257
§ 109. РОЗВ'ЯЗАННЯ СЕПТАКОРДІВ У ДІАТОНІЦІ	259
Розділ двадцять шостий. ВИДИ МІНОРУ ТА МАЖОРУ	262
§ 110. ВИДИ МІНОРУ	263
§ 111. ІНТЕРВАЛИ ТА АКОРДИ У ГАРМОНІЧНОМУ МІНОРІ	267
§ 112. ВИДИ МАЖОРУ	268
§ 113. ІНТЕРВАЛИ ТА АКОРДИ У ГАРМОНІЧНОМУ МАЖОРІ	269
Розділ двадцять сьомий. РОЗВ'ЯЗАННЯ ІНТЕРВАЛІВ ТА АКОРДІВ	
У ГАРМОНІЧНИХ ЛАДАХ	270
§ 114. ЕНГАРМОНІЗМ ХАРАКТЕРНИХ ІНТЕРВАЛІВ	270
§ 115. РОЗВ'ЯЗАННЯ ХАРАКТЕРНИХ ІНТЕРВАЛІВ	271
§ 116. РОЗВ'ЯЗАННЯ ЗВІЛЬШЕНИХ ТА ЗМЕНШЕНИХ ТРИЗВУКІВ	272
§ 117. РОЗВ'ЯЗАННЯ ЗМЕНШЕНОГО УВІДНОГО СЕПТАКОРДУ	274

Розділ двадцять восьмий. СИСТЕМИ ТОНАЛЬНОСТЕЙ	278
§ 118. СПОРІДНЕНІ ТОНАЛЬНОСТІ	278
§ 119. ОДНОІМЕННІ ТОНАЛЬНОСТІ	279
§ 120. ОДНОТЕРЦІЄВІ ТОНАЛЬНОСТІ	283
§ 121. МОДУЛЯЦІЯ	284
§ 122. ПОЛІТОНАЛЬНІСТЬ	288
Розділ двадцять дев'ятий. ХРОМАТИКА	292
§ 123. ХРОМАТИЧНА ГАМА	292
§ 124. ЛАДОВА АЛЬТЕРАЦІЯ	294
§ 125. АЛЬТЕРОВАНІ ІНТЕРВАЛИ	296
§ 126. АЛЬТЕРОВАНІ АКОРДИ	297
§ 127. ШТУЧНІ ЗВУКОРЯДИ	299
§ 128. ДОДЕКАФОНІЯ	301
Розділ тридцятий. МЕЛОДІЯ	306
§ 129. МЕЛОДИЧНА ЛІНІЯ	306
§ 130. ВОКАЛЬНА ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МЕЛОДІЯ	307
§ 131. СТРУКТУРА МЕЛОДІЇ. ПЕРІОД	308
§ 132. ПРИНЦИПИ РОЗВИТКУ МЕЛОДІЇ. СЕКВЕНЦІЯ	313
§ 133. КУЛЬМІНАЦІЯ	317
Розділ тридцять перший. МУЗИЧНІ СКЛАДИ ТА ФАКТУРА	324
§ 134. МОНОДІЯ	324
§ 135. ПОЛІФОНІЯ	325
§ 136. ГАРМОНІЯ	330
§ 137. ФАКТУРА	331
§ 138. СТИЛЬ І ЖАНР У МУЗИЦІ	336
МУЗИЧНІ ФОРМИ	343
Розділ тридцять другий. ПРОСТІ ТА СКЛАДНІ ФОРМИ	343
§ 139. ОДНОЧАСТИННА ФОРМА	344
§ 140. ПРОСТА ДВОЧАСТИННА ФОРМА	346
§ 141. ПРОСТА ТРИЧАСТИННА ФОРМА	348
§ 142. СКЛАДНА ТРИЧАСТИННА ФОРМА	350
Розділ тридцять третій. БАГАТОЧАСТИННІ ФОРМИ	356
§ 143. РОНДО	356
§ 144. ВАРІАЦІЇ	358
§ 145. ВІЛЬНІ ВАРІАЦІЇ	361
Розділ тридцять четвертий. ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ	364
§ 146. ПРЕЛЮДІЯ І ФУГА	364
§ 147. СЮЇТА	366
§ 148. СОНАТА	368
§ 149. СИМФОНІЯ	371
Українсько-російський словничок	375

Навчальне видання

**Смаглій Галина Артемівна
Маловик Леся Василівна**

ОСНОВИ ТЕОРІЇ МУЗИКИ

3-тє видання, перероблене і доповнене

Допущено

*Міністерством освіти і науки України
та Міністерством культури і мистецтв України*

Літературний редактор В. С. Бойко

Музичний редактор В. Г. Смаглій

Технічні редактори О. А. Федосєєва, Є. Ю. Шевкун

Коректор С. А. Пашинська

Підписано до друку 03.11.2004. Формат 60x90 1/16. Папір офсетний.
Гарнітура Шкільна. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 24,0. Ум. фарбовідб. 24,5.
Обл.-вид. арк. 28,3. Тираж 1000 прим. Вид. № 056. Замовл. № 588/219.

Видавництво «Факт»

Україна, 61057, м. Харків, вул. Донець-Захаржевського, 6/8.

Тел./факс: (057)731-27-12, 731-61-24, 731-15-06.

Свідоцтво про держреєстрацію: серія ДК №314 від 23.01.2001 р.

Виготовлено у ТОВ «Навчальний друк»

Україна, 61001, м. Харків, вул. Державинська, 38.

Тел./факс: (057)771-82-59, 771-82-60.

Свідоцтво про держреєстрацію: серія ХК №58 від 10.06.2002 р.

Allegro energico

Piccolo

Flauti

Obol

Corno inglese

Clarineti A

Clarinet basso B

Fagotti

Contrafagotto

Corni F

Trombe B

Tromboni

Tuba

Timpani

Triangolo

Piatti

Tam-tam

Campanelli

Arpa

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Allegro energico

ОСНОВИ ТЕОРІЇ МУЗИКИ

Г. А. СМАГЛІЙ
Л. В. МАЛОВИК

ISBN 966-637-031-X



9 789666 1370313 >

