

Г.А.Смаглій

ТЕОРІЯ МУЗИКИ

ВИДАВНИЦТВО
РАНОК

УДК 78+373.167.1
ББК 85.31.я72
С 50

*Затверджено Міністерством науки і освіти України
як підручник для студентів вищих навчальних закладів
(Лист МОНУ від 24.06.2010 №1/11-5702)*

Рецензенти:

Т. С. Кравцов, *доктор мистецтвознавства, професор*
Л. О. Мельник, *кандидат мистецтвознавства, доцент*

Смаглій Г. А.

С 50 Теорія музики : Підруч. для навч. закл. освіти, культури і мистецтв / Г. А. Смаглій. — Х. : Вид-во «Ранок», 2013. — 392 с.

ISBN 978-617-09-1294-7

Це перший в Україні підручник з теорії музики, в якому поєднано 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.

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



УДК 784.9
ББК 85.9-0

**Разом дбаємо
про екологію та здоров'я**

ISBN 978-617-09-1294-7

© Г. А. Смаглій, 2013
© ТОВ Видавництво «Ранок», 2013

ПЕРЕДМОВА

(до першого видання підручника «Основи теорії музики»)

Музикознавство, як і кожна наука, має певні стадії пізнання. Не применшуючи значення кожної з них, 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 її надбаннях вірного помічника удосконалення будь-якої музичної професії, але й викликати 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 — кілька 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» (К.: Музична Україна, 1985) за змістом є експериментальним і досить полемічним у методичних положеннях. Створені у минулому підручники українських авторів, зокрема С. Дрімцова¹ та С. Павлюченка², в наш час уже досить архаїчні. Видання, випущені 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, 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 прикладами європейської музики в цілому.

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

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

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

Послідовність тем в усіх частинах підручника логічна й цілеспрямована. Поряд із традиційними міркуваннями, що витримали випробування часом, ми зустрічаємо і сміливі новаторські — як наслідок орієнтації авторів на сучасний музично-теоретичний науковий пошук. Останнє яскраво виражене 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, вираження в численних влучних визначеннях складних музичних явищ, у науково обґрунтованій термінології.

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

Цей підручник 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 та аматорів.

Тарас Кравцов,
доктор мистецтвознавства,
професор

ВСТУП

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

Предмет ТЕОРІЯ МУЗИКИ у вищих навчальних закладах культури і мистецтв I—II рівнів акредитації зі спеціальності 5020205 «Музичне мистецтво» є важливим аспектом професійної підготовки фахівців.

Мета предмета — здобуття студентами теоретичних знань і практичних навичок з основ теорії музики, необхідних для роботи майбутньому фахівцю як педагогу початкових спеціальних мистецьких навчальних закладів, концертмейстеру, артисту хору й оркестру, керівнику музичних колективів. У результаті вивчення предмета в комплексі спеціальних, фундаментальних і професійно-орієнтованих дисциплін студенти повинні вміти самостійно розкрити авторський задум виконуваного твору на основі професійної оцінки взаємодії елементів музичної мови в єдності змісту і форми, керуючись художнім смаком, відчуттям стилю та власною інтуїцією.

В основу підручника «Теорія музики» покладено четверте видання «Основи теорії музики» (Х.: Факт, 2007), до якого внесено зміни, що стосуються як самого тексту (нові відомості з елементів музичної мови, більш детально і поглиблено розглянуто ряд тем, уточнено деякі визначення і терміни), так і музичних ілюстрацій. Крім цього, вдосконалено його структуру. Принципово нова систематизація матеріалу з урахуванням специфіки музичної мови викликала необхідність запозичення певних понять із мовознавства (фонетика, морфологія, синтаксис).

Щоб забезпечити системність знань, тематичний матеріал у підручнику подано концентровано. Так, «Музичний звук» вивчається в усіх основних його проявах: однозвучності — власне звук, двозвучності — інтервал і багатозвучності — акорд. В однозвучності музичний звук має висоту, тривалість, гучність і тембр, а у двозвучності та багатозвучності — ще й фонізм. Окрім того, вивчення інтервалів і акордів після традиційно першої теми «Музичний

звук» має й суто практичне значення: воно дозволяє глибше усвідомити роль обертонового звукоряду у формуванні багатьох елементів музичної мови, інтегрувати знання студентів, які вони отримали в початкових спеціальних мистецьких навчальних закладах, і, що особливо важливо, розширити коло практичних завдань на початковому етапі вивчення теорії музики.

Тема «Нотне письмо» в запропонованому обсязі має переважно практичне значення. Засвоївши її, студент зможе зрозуміти і прочитати нотний текст будь-яких творів. Історичний підхід обумовив послідовність вивчення ладової організації музичної мови: спочатку ладів народної музики, що сформувалися як модичні системи, потім — мажору і мінору, які стали основою ладогармонічної системи.

На завершення курсу всі елементи музичної мови, їх художньо-естетична сутність і взаємодія розглядаються на основі мелодії, а знайомство з періодом, ураховуючи його смислове і конструктивне значення в гомофонній музиці, з простими, складними та циклічними формами дає змогу інтегрувати усі елементи музичної мови, формує початкове розуміння музичних жанрів і стилів.

Теоретичний матеріал слід опрацьовувати через відповіді на контрольні запитання, усні та письмові завдання, виконання вправ на фортепіано та фахових інструментах, через аналіз елементів музичної мови і форми музичних прикладів широкого історичного та стилістичного діапазону, поданих у підручнику, залучаючи твори, які студенти грають зі спеціальності. Усні та письмові завдання передбачають запис звукорядів (обертонових, діатонічних, хроматичних, штучних), інтервалів та акордів (окремих і в ланцюжках, у тональності і від звука — дисонуючих із розв'язанням), вправи на транспозицію, групування тривалостей згідно з традиціями, що склалися в інструментальній і вокальній музиці тощо. Грамотне виконання письмових завдань надає практичних навичок оформлення нотного тексту за всіма правилами нотної графіки, що позитивно впливатимуть на запис диктантів і цифровок на уроках із сольфеджіо, на виконання вправ із гармонії, аналізу та поліфонії.

Гра на фортепіано допоможе не тільки практично засвоїти теоретичний курс, вона сприятиме розвитку музичного слуху, оволодінню інструментом, накопиченню музичних слухових уявлень. Вивчення напам'ять і виконання уривків із музичної літератури підвищать загальний художній рівень студента.

Основою практичних робіт має бути короткий тренувальний аналіз форми музичного твору чи уривка у взаємозв'язку з елементами музичної мови. Враховуючи отримані в музичній школі або ліцеї елементарні уявлення про музичні форми, вправи з ана-

лізу варто включати у практичну роботу раніше, ніж цей матеріал буде вивчатися більш поглиблено.

Крім аудиторних занять, слід передбачити матеріал і час на самостійну роботу студентів, метою якої є активізація розумової діяльності, розвиток індивідуальних творчих здібностей, формування в студента потреби безперервного, самостійного поповнення знань. Завданням самостійної роботи майбутнього фахівця є навчитися працювати з підручником і рекомендованою літературою, нотним і аудіоматеріалом, свідомо й творчо використовувати набуті знання. Самостійно можуть опановуватися менш складні за змістом теми або окремі розділи тем, які не вимагають безпосереднього керівництва викладача.

Особливої уваги потребують теми частини IV «Музичні форми», які подано з орієнтацією на практичне застосування знань. Курс аналізу музичних творів, що буде вивчатися на старших курсах.

Розділ 1. МУЗИЧНИЙ ЗВУК

Ми живемо в озвученому світі, де навіть павутинка 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 Т. Ландольфі 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 тайнства.

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 О. Маїні важило чотирнадцять тонн. Щоб не «придавити» ненароком когось із партнерів, звук при співі посилався подалі вгору.

Один із прихильників таланту великого Е. Карузо розповідав, що йому вдалося на концерті співака спіймати *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 А. 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 А. Тетрацціні. А нота *фа-дієз* баритона Б. 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 дикобразів, 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 в навколишньому середовищі й через сприйняття людським вухом усвідомлюються як *відчуття* звука.

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 звука є *частота* коливань за секунду. При гармонічних коливаннях вона визначається у герцах (Гц) або кілогерцах (кГц). У середині XVIII століття швейцарський вчений Л. Ейлер у відомій роботі «Фізичні зауваження про поширення звука 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* звука. 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 із не досить точною, нестабільною висотою немає спеціальних знаків. Вони записуються довільно.

§ 2. ТРИВАЛІСТЬ ЗВУКА

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

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

та електроінструментам. А звук цимбал, бандури, гітари, арфи, роля згасає досить швидко. Ще коротші звуки в 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 звука, 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 і пауз отримує конкретне звучання лише в 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 (сила звука). За допомогою спектра звука 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 собою суб'єктивне і залежить від частоти коливань та багатьох характеристик середовища. Тому для музики важлива не стільки абсолютна величина гучності, скільки співвідношення між гучністю різних звуків.

Варіанти гучності звука 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 звука?
3. Які звуки називають музичними?
4. Як записується висота музичних звуків?
5. Від чого залежить тривалість звука?

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

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

³ Динаміка (грец. δυναμις — сильний) — зміна гучності звуків.

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

ЗАВДАННЯ

1. Уважно слухайте 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 звуку, 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:

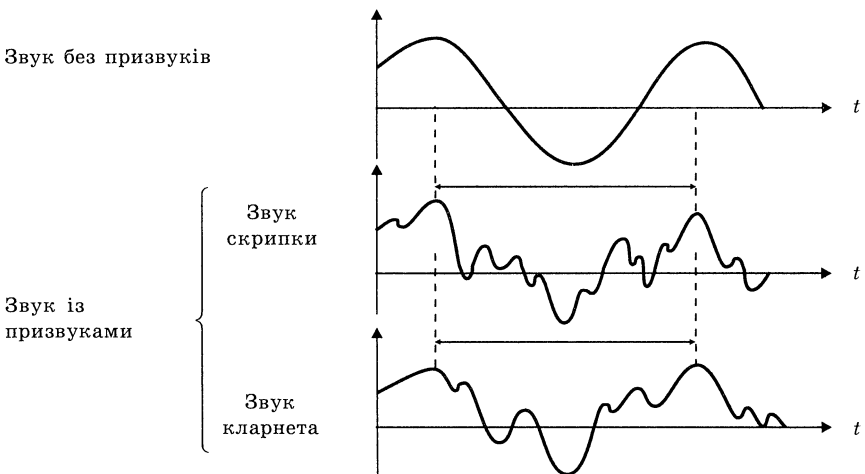
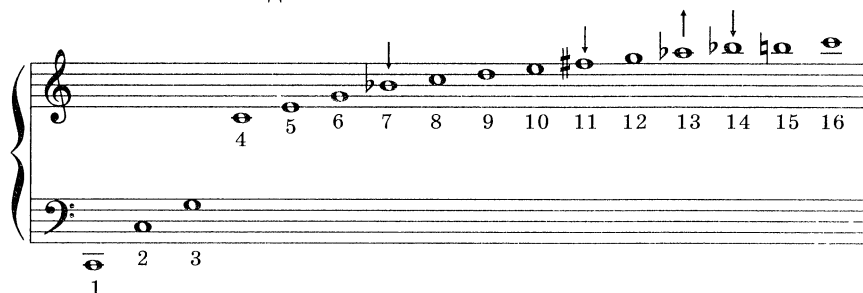


Схема 1

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 записати 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* (4, 5, 6-й обертони). Високі ж обертони (після 8-го) впливають на *забарвлення звука*, тобто на його *тембр*³.

Виникнення тембру можна проілюструвати відомими результатами дослідів, які проводились зі звуком концертної флейти⁴.

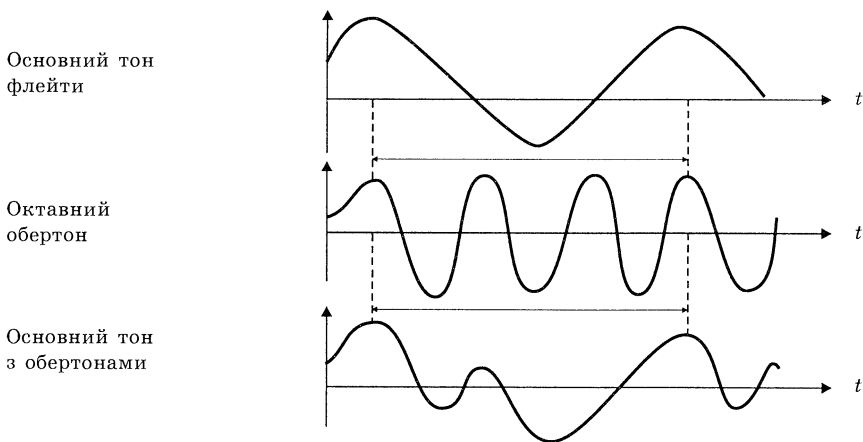


Схема 2

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

² Гармоніки (грец. *αρμονικος* — співзвучний) — те саме, що й обертони.

³ Тембр (фр. *timbre*) — забарвлення.

⁴ Роджерс Э. Физика для любознательных//В кн.: Материя, движение, сила / Пер. с англ. — М., 1972. — Т. 1. — С. 401.

При нормальному струмі повітря утворюється основний тон із 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 присмний 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 й більше та різної сили. Все це впливає на тембр. Характеризуючи його, ми використовуємо слова, які, на нашу думку, найкраще 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 в 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 підштовхнуло її до виготовлення різноманітних музичних інструментів. У наш час досягнення електроніки надають необмежені можливості для відтворення існуючих і створення нових тембрів.

§ 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, які проходять мостом, обов'язково змішують крок, аби не викликати резонансне коливання мосту, що могло б спричинити руйнування споруди.

¹ Флажолет (*фр.* flageolet) — свиріль.

² Резонанс (*лат.* resono — відгукуюсь) — посилення звука.

Явище резонансу — одне з найважливіших в *акустиці*¹, науці, що вивчає звук. Серед багатьох її розділів розглянемо ті, що стосуються безпосередньо музики.

Архітектурна акустика вивчає звукові явища в 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 у 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 залежно 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 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 в басовому та дискантовому регістрах. Найчастіше дека виробляється з ялини, дерева якої здатна посилювати звук, не спотворюючи його тону. Крім того, вона посилює й обертони, тим самим 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 в духових музичних інструментах — флейти, кларнета, валторни, труби, органу, трембіти, сопілки та інших — є повітряний стовп, який заповнює корпус кожного з них. Форма корпусу має великий вплив на якість звука. Резонанс залежить і від матеріалу, з якого виготовлено інструмент, від розмірів

¹ Акустика (*грец.* ακουστική — слуховий) — розділ фізики, який вивчає звукові явища.

трубки, її форми, способу добування звука — губами, язичком чи мундштуком. Цікаво, що в одного й того ж інструмента зі 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 складнішим виявляється й резонанс. У 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 чарівну музику.

Розглянувши характеристику музичного звука, зазначимо, що коливання певної частоти сприймається як *звук*, частота коливання — як *висота* звука; час коливання — як *тривалість* звука; амплітуда коливань (обертони) — як *тембр* звука.

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

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

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

4. Запишіть на нотному стані, а також зіграйте на 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 акорди, які вони утворюють.

Розділ 2. МУЗИЧНА СИСТЕМА

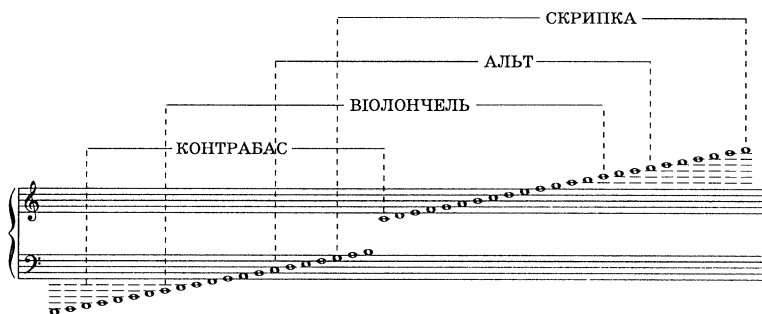
Серед розмаїття оточуючих нас звуків музична практика відбирає лише ті, які відповідають її естетичним вимогам. Отже, *музична система* формувалася як об'єднання звуків певної висоти та співвідношень, що характерні для певної музичної культури. Ці звуки є своєрідним «музичним алфавітом», на матеріалі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

Природною основою музичної системи є 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. Усі інші інструменти, в тому числі й голоси, мають досить обмежений діапазон, який є складовою частиною діапазону музичної системи.

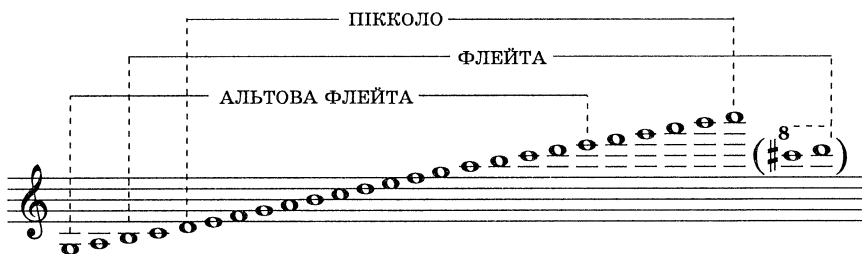
Бажання мати повний діапазон одного тембру привело до створення різновидів інструментів у межах однієї групи. Переконаємось у цьому на прикладі смичкової групи:



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

¹ Діапазон (*грец.* διαπασων — через усі струни) — звуковий обсяг голосу, музичного інструмента, звукоряду, мелодії; старовинна назва октави.

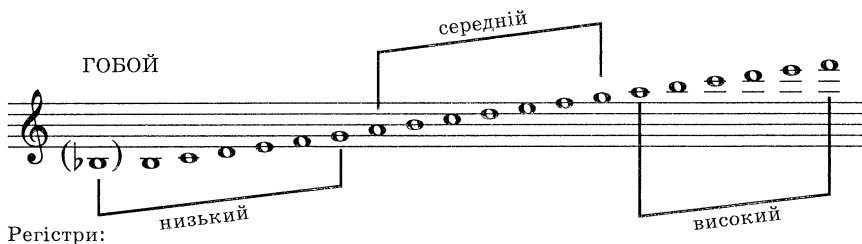
² Пікколо (*итал.* piccolo — маленький) — музичний інструмент, найменший за розмірами і найвищий за звучанням.



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

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

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



Перехід з одного регiстру до іншого не має чітких меж. Забарвлення звуків змінюється поступово. Звуки, які втратили тембр одного регiстру та не набули іншого тембру, називаються *перехідними*. Темброва різниця регiстрів збагачує палітру музичних барв. Створюючи музичні образи, композитор вибирає не тільки той чи інший інструмент, але й регiстр, який найповніше відповідає його

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

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:

Meno mosso $\text{♩} = 84$

Л. Ревуцький. Симфонія № 2. Ч. 1



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

Allegro non troppo

О. Скрябін. Поема екстазу



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

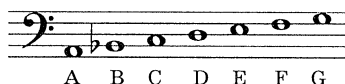
Ф. Шуберт. Симфонія h-moll № 8. Ч. 1

Allegro moderato



§ 7. ЗВУКОРЯД. ОКТАВИ

Послідовне розташування звуків музичної системи за висотою у висхідному та низхідному напрямках називається *звукорядом*. Кожен звук звукоряду називається *ступенем*. Незважаючи на те, що звуків, а значить, і ступенів, у сучасній музичній системі багато, тільки сім із 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 (*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:

півтон тон тон тон #

тон тон

ut re mi fa sol la

I II III IV V VI

Пізніше впровадили сьомий ступінь *сі* (С. 190), який отримав наступну літеру латинського алфавіту *Нн*. 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 клавiш фортепіано

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

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

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

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

Кожному із семи основних ступенів на певній відстані відповідають звуки, з якими він найповніше зливається. 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 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, 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) із середнім регістром,
 - в) з нижнім регістром.
2. Пригадайте, 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 (*лат.* *octava* — восьма) — відстань у шість тонів між одноіменними ступнями.

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

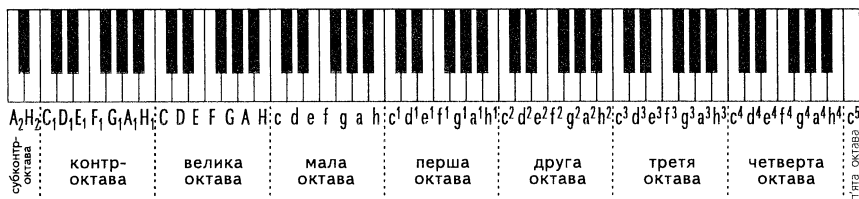
§ 8. ЗАПИС ЗВУКІВ ОСНОВНИХ СТУПЕНІВ

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:

$$c^1, do^1 \text{ або } \bar{c}, \bar{do} ; a^3, la^3 \text{ або } \equiv a, \equiv la$$

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 розташовані *контроктава*¹ та *субконтроктава*². Звуки цих октав також записуються великими літерами та складами, до яких додається вниз цифра 1, або знизу одна риска для звуків контроктави, та цифра 2 або дві риси знизу для звуків субконтроктави. Наприклад:

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



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

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

Знак \sharp (дієз ¹) означає підвищення звука на півтону, а знак \flat (бемоль) — пониження звука на півтону. При підвищенні на тон вживається знак \times (дубль ² -дієз), а при пониженні на тон — $\flat\flat$ (дубль-бемоль). При скасуванні знаків альтерації виставляється знак \natural (бекар) (§ 84). Усі ці знаки пишуться перед нотами:

І. 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 записі 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* $\flat\flat$).

Виняток становлять назви звуків *ля* \flat , що пишеться *as* (а не *aes*) та *мі* \flat , що пишеться *es* (а не *eas*). 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. διέσις — 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, у 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 із дієзами та сім похідних ступенів із 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 й розташовані за рівновеликими півтонами. Наприклад, у 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, ta, ra, 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 третьтонові співвідношення звуків.

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

¹ Глісандо (*итал. 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.

У ХХ столітті звукова палітра музики розширилася. 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, гуркіт 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 в сучасній музичній системі?

ЗАВДАННЯ

1. Запишіть назви октав униз 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: *сі* \flat , *до* \sharp , *ля* \flat , *фа* \times , *мі* $\flat\flat$, *ре* \sharp , *до* \flat , *мі* \sharp , *сі* $\flat\flat$.
5. Замініть літерні позначення звуків складовими: his, eis, as, bes, disis, cis, b, fis, es.

Розділ 3. МУЗИЧНИЙ СТРІЙ

Для виготовлення та настроювання музичних інструментів, на яких видобувалися б 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.

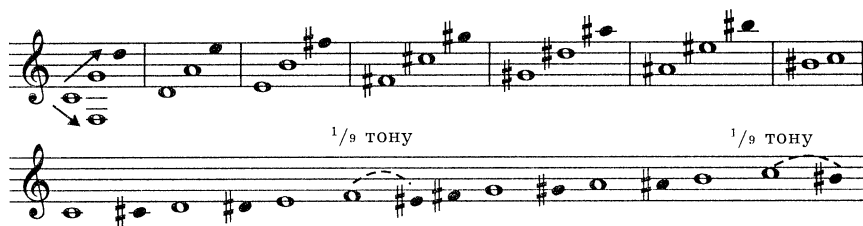
¹ Стрій також: частота еталонного тону звукоряду; система настроювання струнних інструментів (квінтовий стрій скрипки); відповідність ноти *до* реальному звучанню інструментів (кларнет in B, in A); узгодженість голосів у хорі та оркестрі на основі точного інтонування.

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 в Європі як *піфагорів стрій*.

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



При утворенні 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 із сусідніми.

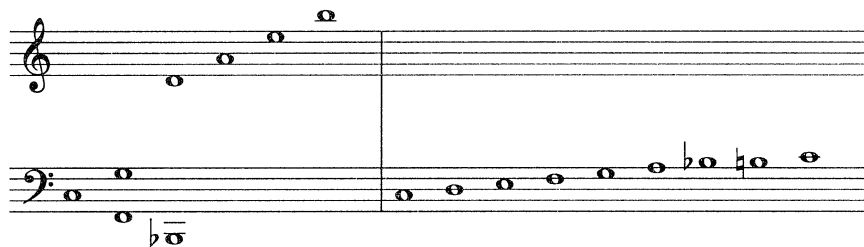
Так, звук *мі #* був вищим за *фа*, *сі #* вищим за *до*, *ре #* вищим за *мі b* на $\frac{1}{9}$ тону. Ця різниця отримала назву *піфагорової коми*². Її причина в тому, що півтони у звукоряді не були рівновеликими. Наприклад, півтони між *до-до #*, *ре-ре #* були широкими і звуки *до #* і *ре #* тяжіли 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, піфагорів

¹ Чиста квінта (лат. quinta — п'ята) — інтервал у три з половиною тону (2, 3 та 4, 6 обертони), що охоплює п'ять ступенів звукоряду.

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

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

Із розвитком багатоголосся та зародженням гармонічного мислення з'ясувалося, що піфагорів стрій не може забезпечити *консонансного* (С. 39) звучання тризвуків; його акорди звучали досить різко, *дисонуюче* (С. 40). Це пояснюється тим, що великі терції¹ у звукоряді, створеному 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*², або *синтонічною*³, комою.

У середині XVI століття італійський музичний діяч та композитор епохи Відродження Д. Царліно науково обґрунтував необхідність нового гармонічного строю. Він запропонував здійснювати настроювання музичних інструментів із 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 мінорних 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 Велика терція (*лат.* *tertia* — третя) — інтервал у два тони (4, 5 та 8, 10 обертони), що охоплює три ступені звукоряду.

² Дидим — грецький математик (II ст. до н. е.).

³ Синтонічний (*грец.* *συν* — разом і від *лат.* *tonus* — звук) — поряд із тоном.

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 тризвуків, 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 зоставалися популярними упродовж кількох наступних століть, що гальмувало розвиток тонального мислення та обмежувало творчу фантазію композиторів.

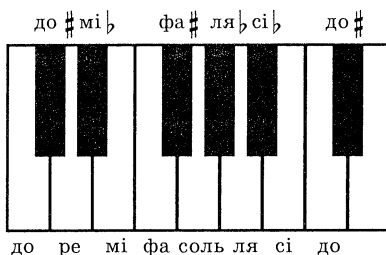


Схема 3

§ 13. ТЕМПЕРОВАНІ СТРОЇ

Фіксований звукоряд органів і 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 в 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 тризвуків. Це значно поліпшувало стрій:



¹ Клавир — загальна назва струнних інструментів із клавіатурою.

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

Опублікований в 1553 році музичний трактат Дж. Лафранко «Іскри музики» започаткував нову систему рівномірної темперації, яка привела до *хроматико-енгармонічного*¹ строю. У новому строї тільки октава і прима залишилися акустичними. Усі інші інтервали були темперовані. Спроба застосувати в органно-клавірному виконавстві дванадцятиступеневу рівномірну темперацію 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 їхня музика «дивацькою та жорстокою». Характерним прикладом «хроматичної» творчості може бути уривок із «Токати для чембало» італійського композитора XVII століття М. Россі. Композитор досить близько підійшов до деяких досягнень фортепіанної музики XIX і XX століть. Зрозуміло, що таку музику можна виконати лише на інструменті з *рівномірно-темперованим*, хроматико-енгармонічним строєм.

М. Россі. Токата для чембало



§ 14. ХРОМАТИКО-ЕНГАРМОНІЧНИЙ СТІЙ

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 (*грец.* *εναρμονιος* — у співзвуччі) — висотна тотожність звуків із 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 клавиру» (Д. Т. К., т. I, 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. Уперше в музичному мистецтві мажоро-мінорну систему було втілено у цілісно завершеному хроматико-енгармонічному строї.

Й. С. Бах, звичайно, не був єдиним в утвердженні рівномірно-темперованого, хроматико-енгармонічного строю. Творчість Д. Скарлатті, Ф. Куперена, Г. Генделя та багатьох інших композиторів і виконавців визначила перемогу не тільки нового строю, але й 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 із фіксованою висотою (орган, фортепіано) кожна клавіша дає звук із трьома різними назвами. *Винятком* є чорна клавіша між *соль-ля*, яка має лише дві назви — *ля* \flat і *соль* \sharp .

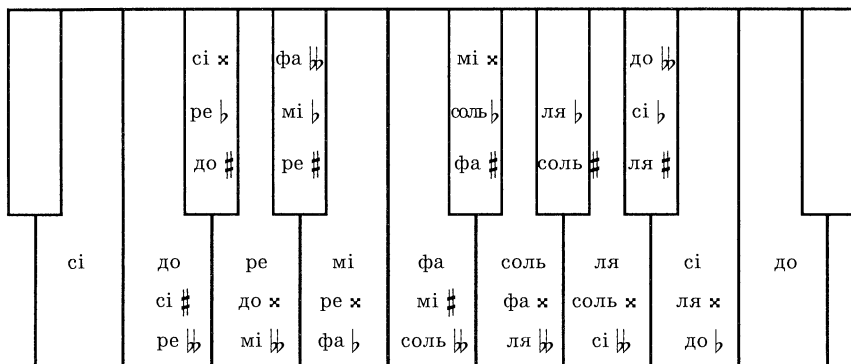


Схема 4

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

² Мала терція (*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 «примирив» мелодичну та гармонічну сторони музики і відкрив великі можливості для розвитку багатоголосся. Разом із чистими примою, 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 привів до того, що всі інтервали, крім чистої прими й чистої октави, втратили індивідуальність та яскравість інтонації. Значною мірою послабилися ладофункціональні зв'язки звуків. Мелодія у темперованому строю програла 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 спрямоване, перш за все, на вирішення проблеми настроювання музичних інструментів із фіксованою висотою звуків. За допомогою строю намагалися досягти чистої інтонації як типового для даної епохи співвідношення між звуками музичної системи. Щоб отримати максимальну 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 зі смуги близьких частот, у межах якої він не втрачає свого значення музичного тону.

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

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

³ Секста (*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 звукуватись. Це залежить від індивідуального слуху людини, а також регістру, гучності та тембру звука.

Зонна природа музичного слуху детально описана акустиком М. Гарбузовим ². 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 центах (цент — $\frac{1}{100}$ тону), нижній — 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. Окрім того, ніхто з трьох скрипачів не зберігав однакової величини 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

¹ Від грец. ζώνη — пояс.

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

властивостями. 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.

Властивості 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 в сучасному суспільстві. Для того щоб не допустити подальшого підвищення строю, у 1939 році в Лондоні було затверджено міжнародний стандарт *ля* першої октави, який дорівнює 440 Гц. Щоб отримати еталонну висоту при настроюванні, користуються *камертоном*³. Цей прилад видає чистий тон (без обертонів) з точно вивіреною частотою коливальних. Камертон, що винайшов в 1711 році Д. 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.



Мал. 1
Камертон

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

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

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

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

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

6. Які температурації 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 зонна 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. Назвіть від ноти *мі*, *фа*, *ля* вгору і вниз послідовність із семи чистих квінт. Зведіть отримані звуки в одну октаву. Виконайте.

4. Послухайте у 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 4. 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 вершиною. 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 (*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 і 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

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

Одноіменні інтервали 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 С. І. Танєєв (1856—1915) — композитор і педагог, запропонував інші цифри для позначення інтервалів: прима — 0, секунда — 1, терція — 2 і т. д.

² Септима (*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[#]</i>
	двічі збільшена	дв. зб. 1	1	<i>фа^b — фа[#]</i>
Секунда	мала	м. 2	0,5	<i>фа — соль^b</i>
	велика	в. 2	1	<i>фа — соль</i>
	збільшена	зб. 2	1,5	<i>фа — соль[#]</i>
Терція	мала	м. 3	1,5	<i>фа — ля^b</i>
	велика	в. 3	2	<i>фа — ля</i>
	зменшена	зм. 3	1	<i>фа[#] — ля^b</i>
Кварта	чиста	ч. 4	2,5	<i>фа — сі^b</i>
	зменшена	зм. 4	2	<i>фа[#] — сі^b</i>
	збільшена	зб. 4	3	<i>фа — сі</i>
	двічі збільшена	дв. зб. 4	3,5	<i>фа — сі[#]</i>
Квінта	чиста	ч. 5	3,5	<i>фа — до</i>
	зменшена	зм. 5	3	<i>фа — до^b</i>
	двічі зменшена	дв. зм. 5	2,5	<i>фа[#] — до^b</i>
	збільшена	зб. 5	4	<i>фа — до[#]</i>
Секста	мала	м. 6	4	<i>фа — ре^b</i>
	велика	в. 6	4,5	<i>фа — ре</i>
	збільшена	зб. 6	5	<i>фа — ре[#]</i>
Септима	мала	м. 7	5	<i>фа — мі^b</i>
	зменшена	зм. 7	4,5	<i>фа[#] — мі^b</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^b</i>
	збільшена	зб. 8	6,5	<i>Фа — фа[#]</i>

Називаючи 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 із прозорістю колориту об'ємності та масштабності:

Прилетіли гуси. Білоруська

Повільно



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;

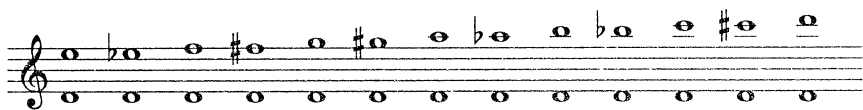
дуодецима (лат. *duodecima* — дванадцята) — квінта через октаву, охоплює дванадцять ступенів, позначається — 12;

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:

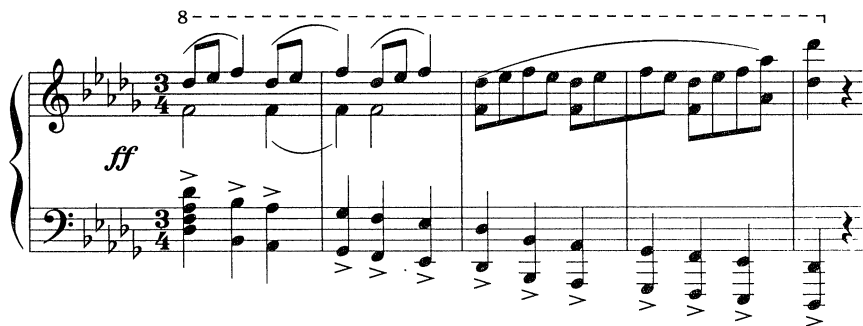


в.9 м.9 м.10 в.10 ч.11 зб.11 ч.12 зм.12 в.13 м.13 м.14 в.14 ч.15

Для позначення більш широких, ніж дві октави, інтервалів вживаються назви простих інтервалів із 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:

Più 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



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:

Larghetto

Ф. Шопен. Ноктюрн. Тв. 15, № 2



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

Ой на го-рі ва-си-леч-ки схо-дять,
 під го-ро-ю бар-ві-нок пос-лав-ся.

§ 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. Із 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. *στυλοζ* — паличка.



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

Якщо звуки гармонічного інтервалу звучать узгоджено, зливаються, доповнюючи один одного, то такий інтервал називається *консонансом*¹. 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
Поезія В. Сосюри

Allegretto

C.

ду, ду, ду, ду, ду, ду, ду,

T.

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:

¹ Від *лат.* *consono* — злагоджено звучу.

ч. 8 ч. 5 ч. 4 в. 3 м. 6 м. 3 в. 6

Т.д. в. 6 м. 3 в. 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-ньким, по-за лі-сом
зе-ле-нь-ким бра-ла вдо-ва льон дріб-ень-кий.

§ 21. ГАРМОНІЧНІ ІНТЕРВАЛИ. ДИСОНАНСИ

Інтервали, звуки яких не зливаються, належать до *дисонансів*¹. 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 обертонами².

Серед дисонансів особливо гостро звучать малі секунди:

А. Хачатурян. Симфонія № 2. Ч. III

Con moto

mf

¹ Від *lat. dissono* — незлагоджено звучу.

² Наукове обґрунтування дисонансу дав німецький фізик Г. Гельмгольц у роботі «Вчення про слухове сприймання...».



Слід зазначити, що, коли звуки дисонуючих інтервалів розташовані у різних регістрах, тобто утворюють складений інтервал, 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 в 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:

зб.4

зм.5

Розділ 5. ДІАТОНІЧНІ ТА ХРОМАТИЧНІ ІНТЕРВАЛИ

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

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* \sharp , *мі* \flat — *мі* \sharp тощо) або через ступінь (*мі* \sharp — *соль* \flat , *мі* \sharp — *соль* тощо) (С. 29).

§ 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

Lento

v-I

v-C



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:



Усі 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
Поезія Т. Шевченка

§ 23. ОБЕРНЕННЯ ІНТЕРВАЛІВ

Якщо звуки інтервалу взаємно перемістити так, що нижній (основа) стане верхнім (вершиною), а верхній — нижнім, то виникає новий інтервал із 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 із початковим складають чисту октаву і утворюють пару взаємообернених інтервалів:

ч.1 ч.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 ч.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 ($6 \text{ т.} - 1,5 \text{ т.} = 4,5 \text{ т.}$).

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

У мелодіях обернення інтервалів трапляється нечасто. 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 із широкого на тісне і, навпаки, одержати на одних і тих же звуках нову звучність:

М. Леонтович. Гей, ви, стрільці січові!

Marciale

Сам із се-бе хлопець бра-вий, під ним ко-ник ду-же жвавий,
 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 їх однаковою 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:

в.2 зм.3 дв.зб.1 м.7 зб.6 дв.зм.8

Найбільш уживані енгармонічні інтервали

Кількість тонів	Назва інтервалів	Позначення	Нотний приклад
1	Велика секунда 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 із фіксованою висотою звуків, таких, як фортепіано тощо. На інструментах із 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 допомагає 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. Запишіть, між якими обертонами утворюються малі та великі сексти, великі та малі септими, тритони.

2. Запишіть обертоновий звукоряд від *ля*, випишіть зменшену терцію, збільшену квінту, зменшену кварту та збільшену октаву.

3. Визначіть і підпишіть подані інтервали. Дайте варіанти акустичного розв'язування дисонуючих інтервалів:



4. Назвіть і запишіть:

— 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. Визначіть подані діатонічні інтервали. Використавши знаки альтерації, перетворіть їх на хроматичні, підпишіть:



6. Зробіть енгармонічну заміну поданих інтервалів, утворивши пасивний та активний енгармонізм, запишіть:



7. Виконайте музичні уривки. Визначіть:

а) рух мелодії по взаємообернених інтервалах:

1. Ніжно

Без тебе, Олесю. Українська



Без те-бе, О-ле-сю, пше-ни-цю во-зи-ти, без те-бе, голу-боцько, тяжко в сві-ті жити;

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

Ох і не сте-ли-ся, хре-ща-тий барвін-ку,

та по тій кру-тій го-рі.

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.

Нащо мені чорні брови. *Українська*

Помірно

Лі- та мо- ї 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 image shows a musical score for a Ukrainian folk song. It consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are written below the notes.

2.

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

Allegro giusto

The image shows a musical score for a prelude by J.S. Bach. It consists of two staves of music in 3/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The score is divided into two systems, each with two staves.

е) вид енгармонізму — активний чи пасивний:

М. Лисенко. Різдвяна ніч

А. Дворжак. Симфонія № 5

1.

Moderato

The image shows a musical score for a piece by M. Lysenko. It consists of two staves of music in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef.

2.

The image shows a musical score for a piece by A. Dvorak. It consists of two staves of music in 3/4 time, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is written in the bass clef, and the accompaniment is in the bass clef.

3. *Poco rit.*

Л. Бетховен. Егмонт

4.

С. Людкевич. Сонце заходить
Поезія Т. Шевченка

5. Швидше *molto patetico*

S.
A.
T.
B.

Коли за-бу-ли, бо-дай за-сну-ли.

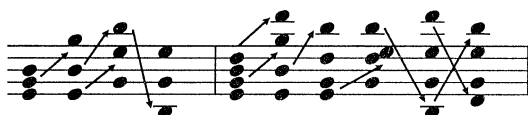
Розділ 6. АКОРДИ

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.

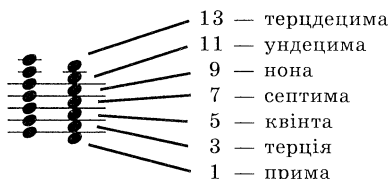
¹ Від *итал.* *accordo* — узгодження.

§ 25. АКОРДИ ТЕРЦІЄВОЇ БУДОВИ

У музичній практиці використовується велика кількість акордів різної будови. Найпростіші та найпоширеніші з них — це акорди терцієвої будови ¹. У таких акордах кожен звук утворює або може утворювати при октавних переміщеннях терцію із 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 *примою*. 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.

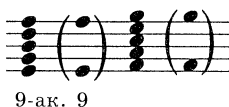
Акорд із трьох звуків, розташованих по терціях, крайні звуки якого утворюють квінту, називається *тризвуком*:



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



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

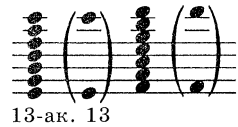


Акорд із шести звуків, розташованих по терціях, крайні звуки якого утворюють ундециму, називається *ундецимакордом*:



¹ Терцієвий принцип структури акордів ґрунтується на фізичній основі музичного звука. Найвідчутніші, так звані *конструктивні* обертони з першого по 6-й утворюють тризвук (§ 4).

Акорд із семи звуків, розташованих по терціях, крайні звуки якого утворюють терцдециму, називається *терцдецимакордом*:



13-ак. 13

У народній і професійній багатоголосній музиці переважають тризвуки та септакорди:

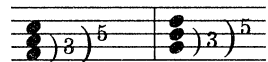
Повільно

Один

Ой при лужку. Українська

§ 26. ТРИЗВУКИ

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



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

*Мажорний*¹ 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 $\frac{2}{3}$ ⁵:

*Мінорний*³ 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 $\frac{4}{3}$ ⁵:

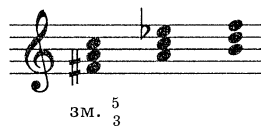
¹ Від *итал.* maggiore — великий.

² Від *итал.* dur — твердий.

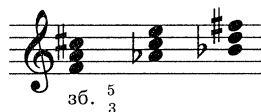
³ Від *итал.* minore — менший.

⁴ Від *итал.* 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:



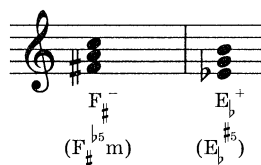
В естрадній та джазовій музиці існує кілька варіантів літерного позначення тризвуків та інших акордів. Так, усі акорди в позначенні мають велику літеру латинського алфавіту. Вона вказує на основний тон співзвуччя. До неї додаються ті чи інші позначки, що уточнюють акорд. Наприклад, мажорний тризвук позначається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



У мінорному тризвуччі до великої літери додається m:



При позначенні зменшеного тризвука до літери додається \flat 5 або знак мінус (-). Позначаючи збільшений тризвук, до літери слід додавати позначку \sharp 5 або знак плюс (+):



Moderato Д. Еллінгтон. Самотність

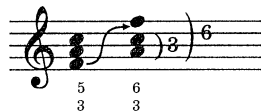
Розшифрування (схема)

§ 27. ОБЕРНЕННЯ ТРИЗВУКІВ

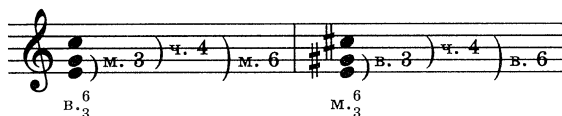
На основі обернення інтервалів виникають обернення тризвуків. Отримання нового акорду шляхом переміщення тонів тризвука, в якому нижнім звуком стане його терція або квінта, називається *оберненням* тризвука. Кожен тризвук має два обернення.

Якщо нижній звук тризвука, тобто його основний тон, перемістити на октаву вгору, а решта звуків залишиться на місці, отримаємо перше обернення тризвука — *секстакорд*. Він складається з терції та квати. Нижнім звуком секстакорду завжди буде терцієвий тон тризвука. Визначальним інтервалом для нього є секста між нижнім звуком та переміщеним основним тоном, від чого секстакорд отримав свою назву.

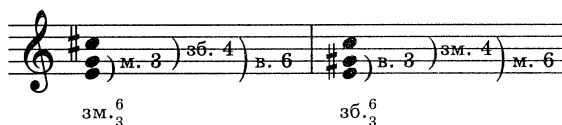
Позначення секстакорду аналогічне позначенню тризвука. Воно походить від інтервалів, що утворилися між нижнім та верхніми звуками:



Мажорний секстакорд (маж.⁶₃ або в.⁶₃) складається з малої терції та чистої квати. Крайні звуки утворюють малу сексту. Мінорний секстакорд (мін.⁶₃ або м.⁶₃) має у своєму складі велику терцію та чисту квалту. Крайні звуки утворюють велику сексту:



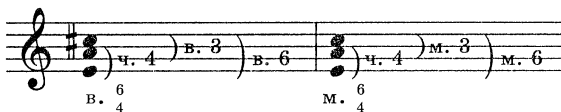
Зменшений секстакорд (зм.⁶₃) складається з малої терції та збільшеної квати, а крайні звуки утворюють велику сексту. Збільшений секстакорд (зб.⁶₃) має велику терцію та зменшену квалту. Крайні звуки складають малу сексту:



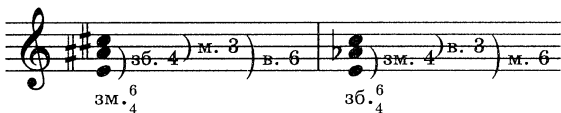
Друге обернення тризвука — *квартсекстакорд* — утворюється при переміщенні квінти тризвука на октаву вниз, а прима і терція залишаються на місці. Він складається з квати та терції. Нижнім звуком завжди буде квінтовий тон тризвука. Визначальним інтервалом квартсекстакорду буде квалта між нижнім звуком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



Мажорний квартсекстакорд (маж.⁶₄ або в.⁶₄) складається з чистої квати та великої терції, а крайні звуки утворюють велику сексту. Мінорний квартсекстакорд (мін.⁶₄ або м.⁶₄) має чисту квалту та малу терцію. Крайні звуки складають малу сексту:



Зменшений квартсекстакорд (зм.^{6/4}) складається зі 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:



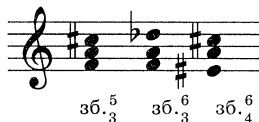
А. Веббер. Колискова

Повільно

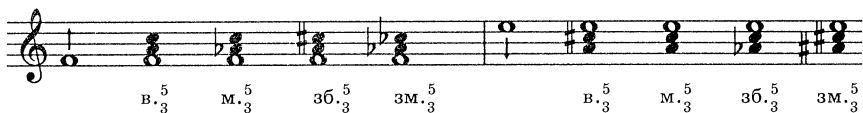
D G D G $\frac{D}{A}$ A $\frac{D}{F\#}$ A D A

Розшифрування (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:



Усі 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 тризвука, що лежить в їх основі. Ці показники відобразилися 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:



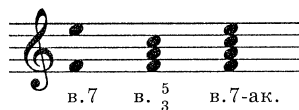
Малі септакорди звучать насичено, але досить м'яко й часто трапляються в музиці різних епох:

Я. Степовий. Гетьте думи
Поезія Лесі Українки



¹ Малий збільшений септакорд у діатоніці не трапляється.

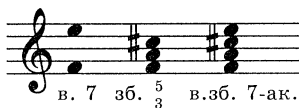
Великий мажорний септакорд (в. маж. 7-ак.) , або великий септакорд (в. 7-ак.) складається з великої септими та мажорного тризвука:



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



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



Великі септакорди¹ звучать гостро, ними насичена музика ХХ століття:

Ф. Пуленк. Мій гітарі
Поезія П. Ронсара

Спокійно

mf

Над мо- їм да- рем- ним смут- ком дзвін- кий

sf

го- лос свій про- лий; ти сні-

mf

f *ff* *mf*

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

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



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

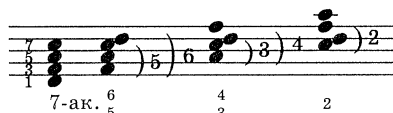
Л. Бетховен. Соната для ф-но № 7. Ч. II

Largo e mesto



§ 29. ОБЕРНЕННЯ СЕПТАКОРДІВ

Септакорди мають три обернення: *квінтсектакорд* ($\frac{6}{5}$), *терцквартакорд* ($\frac{4}{3}$) та *секундакорд* (2). Цифрове позначення обернень відображає інтервал між нижнім звуком та септимою і прямою акорду:



Нижнім звуком *квінтсектакорду* буде *терція*, *терцквартакорду* — *квінта*, *секундакорду* — *септима*. Показником обернень септакорду є *секунда*. У *квінтсектакорді* *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.

Квінтсектакорди:

$m.v.\frac{6}{5}$ $v.\frac{6}{5}$ $m.\frac{6}{5}$ $v.m.\frac{6}{5}$ $m.zm.\frac{6}{5}$ $m.zb.\frac{6}{5}$ $v.zb.\frac{6}{5}$ $zm.\frac{6}{5}$

Терцквартакорди:

$m.v.\frac{4}{3}$ $v.\frac{4}{3}$ $m.\frac{4}{3}$ $v.m.\frac{4}{3}$ $m.zm.\frac{4}{3}$ $m.zb.\frac{4}{3}$ $v.zb.\frac{4}{3}$ $zm.\frac{4}{3}$

Секундакорди:

$m.v.2-ak.$ $v.2-ak.$ $m.2-ak.$ $v.m.2-ak.$ $m.zm.2-ak$ $m.zb.2-ak.$ $v.zb.2-ak.$ $zm.2-ak.$

Читаючи квінтсектакорди, доцільно об'єднувати дві нижні терції у тризвук, а читаючи секундакорди, — у тризвук дві верхні терції. Так, малий мажорний квінтсектакорд складається зі зменшеного тризвука та великої секунди, малий зменшений секундакорд — із великої секунди та зменшеного тризвука 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:

$zm.7-ak.$ $zm.\frac{6}{5}$ $zm.\frac{4}{3}$ $zm.2-ak$

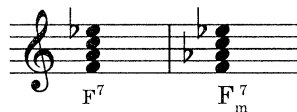
$zm.7-ak.$ $zm.\frac{6}{5}$ $zm.\frac{4}{3}$ $zm.2-ak$

$zm.7-ak.$ $zm.\frac{6}{5}$ $zm.\frac{4}{3}$ $zm.2-ak$

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

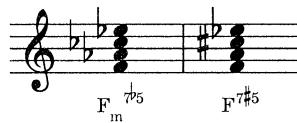
малий мажорний септакорд від *фа* — F^7 ,

малий септакорд від *фа* — F_m^7 ;



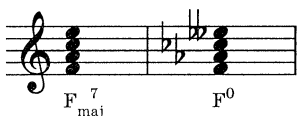
малий зменшений септакорд від *фа* — F_m^{7b5} ,

малий збільшений септакорд від *фа* — $F^{7\sharp5}$



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 і 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 тризвука 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 походять 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. Запишіть, між якими обертонами утворюються мажорний тризвук, мажорний сектакорд і мажорний квартсектакорд.

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



3. Запишіть у скрипковому ключі вгору та вниз:

— від *соль*, *мі*-бемоль мажорні: тризвук, секстакорд і квартсекстакорд;

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

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

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

4. Запишіть 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. Запишіть угору та вниз різновиди великих септакордів, включивши до їх складу подані інтервали:



6. Визначте, звуки яких акордів трапляються в поданих мелодіях українських народних пісень:

1. Швиденько

Добрий вечір, дівчино

Доб- рий ве- чір, дів- чи- но, ку- ди йдеш?

Доб- рий ве- чір, дів- чи- но, ку- ди йдеш?

2. Помірно

Повій, вітре, на Україну
Поезія С. Руданського

По- вій, віт-ре, на Вкраї- ну, де по-ки- нув я дів- чи- ну,

3. Не дуже швидко

Ой важу я, важу

Ой ва- жу я, ва- жу на ту дів- чи- ну вра- жу,

4. Швидко

Заспіваймо пісню веселеньку

За-спі- вай- мо пісню весе- леньку про су- сід- ку мо- ло- деньку,

5. Не швидко

Лугом іду, коня веду

Лу-гом і-ду, кон-я 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-нется,

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

Поезія М. Старицького

Ніч я-ка місячна, зоря-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, крошівонько. Українська

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

7. Зробіть аналіз акордів, підпишіть трізвуки та їх обернення:

Allegro grasio

М. Лисенко. Експромт

8. Визначте акорди поданих уривків:

1.

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

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

2.

Р. Вагнер. Лоенгрін

3. **Adagio**

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

1.

А. Дворжак. Симфонія № 5

Andante amoroso

10. Розшифруйте і запишіть нотами літерне позначення акордів, виконайте їх на фортепіано: .

С. Істомін. Канон

Moderato

1.

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

$\frac{D^7}{F\#}$ $\frac{Am}{E}$ D⁷ $\frac{D^7}{C}$ $\frac{G}{H}$ B⁰ Am A_b^{7b5}

І. Шамо. Горличка

Moderato

2.

Em Dm E⁷ Am

F^{#7} H⁷ Em⁷ H⁷

Розділ 7. АКОРДИ ВІЛЬШ 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 із п'яти звуків, розташованих по терціях, крайні звуки утворюють нону. Саме цей інтервал дав назву акорду — *нонакорд* та його позначення — 9-ак. Різновиди наонакорду визначають величина нони (велика чи мала) та септакорд в його основі. Найбільш вживаними є наонакорди з малим мажорним септакордом. Це малий мажорний та великий мажорний наонакорди:

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

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

4 5 6 7 8 9

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

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

Con moto

И так на ше-ю бы те-бе я ки-нул-ся,

Менш уживаними є великий мінорний та малий зменшений наонакорди:

в.м. 9-ак. м.зм.9-ак.

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

При подальшому додаванні терцій виникають шестизвучні *ундецимакорди*, крайні звуки яких утворюють чисту або збільшену ундециму. Їхня внутрішня структура залежить від величини терцій. У музиці ундецимакорди трапляються в основному виді:

М. Скорик. Концерт для скрипки з оркестром. Ч. II

Moderato



The image shows a musical score for a piano accompaniment in 3/4 time, marked 'Moderato'. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features a series of chords and melodic fragments. The first few measures show chords with various accidentals (sharps and flats). The final measure of the excerpt shows a sustained chord with a fermata over it.

Семизвучні *терцедецимакорди* включають усі сім (діатонічних або хроматичних) ступенів. Їх тони вже не сприймаються диференційовано, фонізм втратив ладове забарвлення. Застосовуються терцедецимакорди в 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 in 12/8 time, marked 'Andante assai'. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features a series of chords and melodic fragments. The first few measures show chords with various accidentals (sharps and flats). The final measure of the excerpt shows a sustained chord with a fermata over it. Below the main score, there is a separate staff with a bass clef, a time signature of 8, and a dynamic marking of 'p' (piano). This staff contains a single note with a fermata.

¹ Алексеев Б., Мясоєдов А. Элементарная теория музыки. — М., 1986. Авторы пропонуєть назви обернень нонакордів.

§ 31. АКОРДИ ЗМІНЕНОЇ ТЕРЦІЄВОЇ БУДОВИ

Перші порушення терцієвої будови акордів пов'язані 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 3-м та 6-м 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 багатоголосі досить часто трапляються неповні тризвуки та інші акорди, в яких відсутня не квінта, а терція. Пропуск терцієвого тону значно змінює фонізм акордів. Особливо це відчутно в 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 багатоголосі звучать досить прозоро і загадково:

М. Леонтович. Ой у полі та туман — димно

Andante

mf За ту-ма-ном ні-чо-го не вид-но.

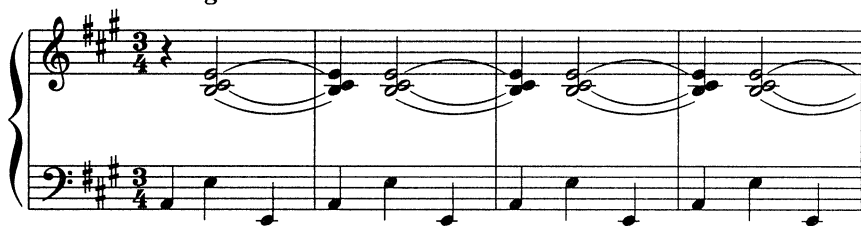
Чиста квінта сприймається як неповний тризвук, як вторинний гармонічний комплекс лише в оточенні повних акордів. На відміну від них квінти в народному двоголосі є первинним гармонічним комплексом, виразність якого суттєво відрізняється від неповних тризвуків:

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 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 трапляються 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 *квартакорди*, що складаються з будь-яких кварт, *квінтакорди* — скла-

даються з квінт та секундні акорди, які називаються *кластерами*¹ і складаються із секунд. Вони можуть бути діатонічними та хроматичними. Фонізм акордів визначається кількістю звуків та тоною 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. Сідельников. Російський концерт

meno mosso

P-no 1

sf sf sf sf sf sf sf sf sf

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

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

Малі квартсептакорди 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 зі 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-сч-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 тризвучках та їх оберненнях найчастіше подвоюється основний тон. У неповних тризвучках основний тон може потроюватися. 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: бас ¹ (B.) і тенор ² (T.) на нижньому нотному стані, альт ³ (A.) і сопрано ⁴ (S.) на верхньому:

М. Леонтович. Позволь мені, мати

Allegretto

S.
A.
T.
B.

По- зволь ме- ні, ма- ти, кри- ни- цю ко- па- ти, чи прийдуть дів- ча- та во- ди на- би- ра- ти,

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

¹ Від *итал.* basso — основа.

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

³ Від *итал.* alto — високий.

⁴ Від *итал.* soprano — найвищий.

Lento

The musical score for "Lento" is written for piano in 3/4 time. It consists of two systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first measure features a piano introduction with a *sostenuto* marking and a *pp* dynamic. The second system continues with *pp* and *smorzando* markings, ending with a fermata.

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

The diagram illustrates chord spacing. It shows two chords on a treble clef staff. The first chord is a triad with a 5/3 interval between the top and bottom notes. The second chord is a triad with a 7th interval between the top and bottom notes.

При тісному розташуванні звуки акордів часто перебувають в одному регістрі:

А. Вахнянин. Купало

Moderato

The musical score for "Moderato" is written for piano in 6/8 time. It consists of two systems. The first system shows a piano introduction with a *Moderato* marking. The second system continues with a *Moderato* marking.

У широкому розташуванні інтервали між трьома верхніми тонами акорду більші за кварту. Це квінта, секста, септима та октава. Складені інтервали трапляються 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



Незважаючи 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 нони (9). Таким чином, акорди можуть бути у тісному, широкому та мішаному розташуванні, у різних мелодичних положеннях:



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

М. Лисенко. Сумний спів

Moderato melancolico

The musical score for "Moderato melancolico" is presented in two systems. The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with chords. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). The second system continues the accompaniment with similar dynamics and phrasing.

Не менш поширеним є виклад акордів із 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

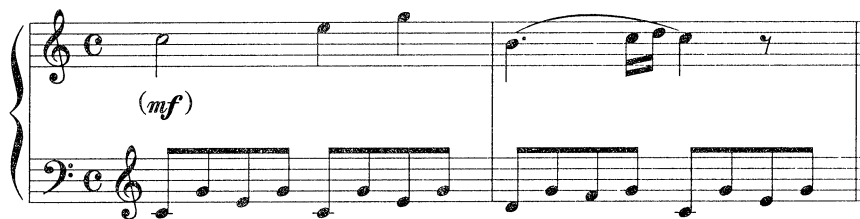
The musical score for "Meno mosso" is presented in two systems. The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with chords. The time signature is 3/4. The second system continues the accompaniment with similar dynamics and phrasing.

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

тя безперервного руху. Такий виклад акордів називається «альбертієвими басами» (за іменем італійського композитора XVIII століття Д. Альберті):

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

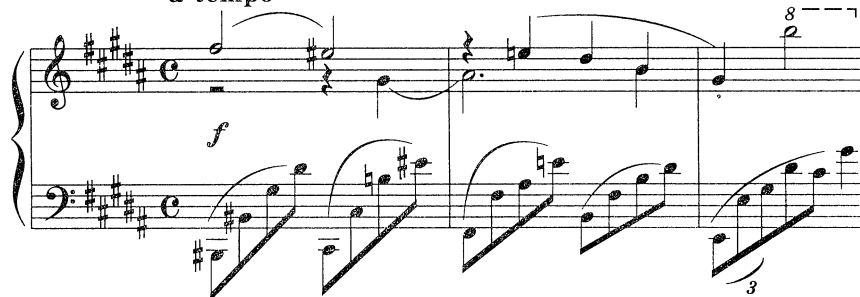
Allegro



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

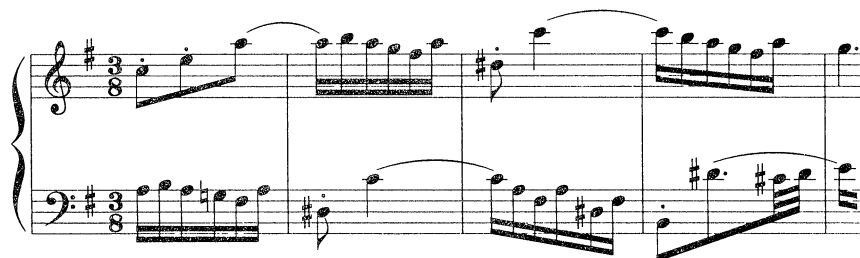
Ф. Шопен. Ноктюрн. Тв. 32, № 1

a tempo



При послідовному викладі звуків акорду між ними можуть траплятися неакордові звуки. При їх визначенні слід звернути увагу, на яку долю такту припадає той чи інший звук, на його тривалість і проаналізувати можливу будову акорду, зважаючи на жанр, стиль та епоху. Виклад акордів — надзвичайно важливий засіб створення музичного образу:

Й. С. Бах. Прелюдія 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 найхарактерніша для пісенно-танцювальної музики?
12. Який інтервал складають крайні звуки ундецимакорду?
13. Як називається акорд терцієвої будови із семи звуків?

ЗАВДАННЯ

1. Випишіть з обертонових звукорядів від *a*, *b*, *d* обертони, що утворюють нонакорди. Визначіть їх величину.
2. Запишіть від *h*, *cis*, *es* угору малі мажорні та великі мажорні нонакорди.
3. Запишіть від *c*, *as*, *g* униз 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 і мелодичних положеннях:



6. Визначіть 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 P. Gligier, 'Мідний вершник'. The score is in G major (one sharp) and 2/2 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a series of chords. The bass staff provides harmonic support with chords and a few moving lines.

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 features a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a triplet of eighth notes in the first measure. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

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, marked 'Andante'. It consists of two systems, each with a treble and bass clef staff. The first system includes a dynamic marking of *sf* (sforzando). The second system includes dynamic markings of *sf* and *p* (piano).

7. Випишіть 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: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff is the focus, with chords indicated by vertical lines. The bass staff provides a steady accompaniment.

8. Визначить акорди:

1. **Moderato**

М. Скорик. Концерт для скрипки з оркестром. Ч. II

2. **Andante cantabile**

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

3. **Allegro**

Б. Барток. Багатель № 11

4. **la polones**

В. Птушкін. Гулівер. Ч. II

ЧАСТИНА II. НОТНА ГРАФІКА

Розділ 8. 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) тощо. 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

У 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 гра-

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

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

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

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



Мал. 2

Упровадження невменного письма було викликано потребами музичної практики. Адже на одні і ті самі 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 розшифрування. 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:

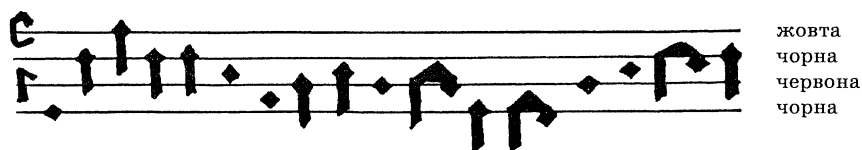
- e — equisonus (унісон)
- s — semitonus (півтон)
- t — tonus (тон)
- ts — tonus cum semitonio (мала терція)
- tt — ditonus (велика терція)
- d — diatessaron (чиста кварта)
- Δ — diapente (чиста квінта)
- Δs — diapente cum semitonio (мала секста)
- Δt — diapente cum tono (велика секста)

Та цього було недостатньо. З'явилося схематичне зображення струн кіфари з невмами. У X 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 ченець, музикант і педагог *Гвідо Аретинський* (Гвідо д'Ареццо) вдосконалив 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). У його гексахордах (див. § 84) намітилися розмежування мажору і мінору, а також основні гармонічні функції T, S, D; отримали назви знаки альтерації \flat (бемоль) і \natural (бекар). Чотири паралельні лінії з терцієвим співвідношенням між ними стали згодом п'ятилінійним нотним станом. Літери біля них перетворилися у ключі:

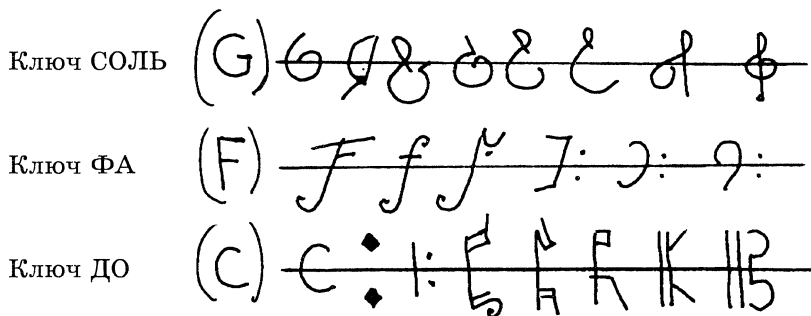


Схема 5

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

§ 37. МЕНЗУРАЛЬНА НОТАЦІЯ

Перші знаки запису тривалості звуків та пауз з'явилися наприкінці XIII століття. Спочатку вони визначали лише функцію звука як довгого (longa \sqsupset) та короткого (brevis \sqsubset). Кожен знак міг бути поділений на три або два більш коротких знаки. Ці види

¹ Квадратна нотація, якою записувалися григоріанські хорали.

поділу нот називалися мензурами¹ — тридольна мензура, дводольна мензура, а вся система запису *мензуральною нотацією*. Введення знаків виміру тривалості звуків — мензури, разом із нотним станом і ключами дозволяло записати висоту і тривалість звуків.

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

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, в якому 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 трапляється і нині для розміру⁴. Ці знаки ставилися на початку нотного стану, а у випадках зміни мензури і всередині нотного тексту. Коли у дводольній мензурі замість чотирьох четвертих рахунок вівся двома половинними нотами, то записували *alla breve*¹ або ставили вертикальну риску, яка проходила через знак мензури — C̄. Сучасна нотація використовує цей знак для розміру².

¹ Від *лат.* mensura — міра.

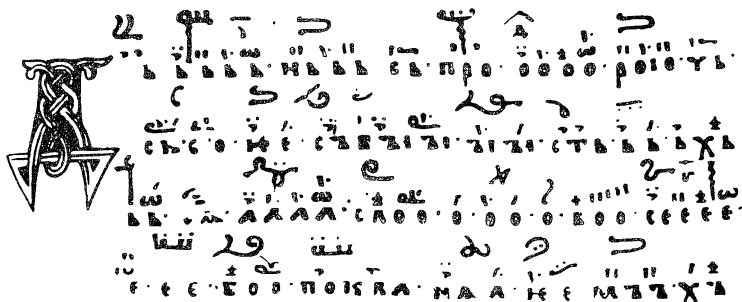
² Від *італ.* alla breve — коротко (brevis — короткий).

У мензуральному письмі не було тактів і позначень темпу. Традиційно сильна доля відзначалася дотиком руки диригента до пульта. Цей процес називався *тактуванням*¹. 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.

§ 38. ДАВНЬОРУСЬКА ЗНАМЕННА НОТАЦІЯ

Наприкінці XX століття Західна Європа мала розвинену невменну систему запису музики. У Київській Русі, яка офіційно прийняла християнство від Візантії, почав формуватися церковний спів як невід'ємна частина православного богослужіння. До кінця XI століття сформувалися загальні стилістичні та жанрові різновиди церковних наспівів, почала вживатися *знаменна*² нотація, або, як її ще називали, *крюкова*³. Це була оригінальна система запису церковних наспівів, похідна від ранньовізантійсько-невменного письма.

У XI—XIV століттях використовувалась і *кондакарна*⁴ нотація, одна зі стародавніх безлінійних нотацій. Найчастіше вона була дворядною. Знаки записувалися над текстом у горизонтальному, вертикальному, з нахилом та у перевернутому положеннях (мал. 3).



Мал. 3. Тропар Христу (кондакарна нотація).

Рукопис поч. XII ст.

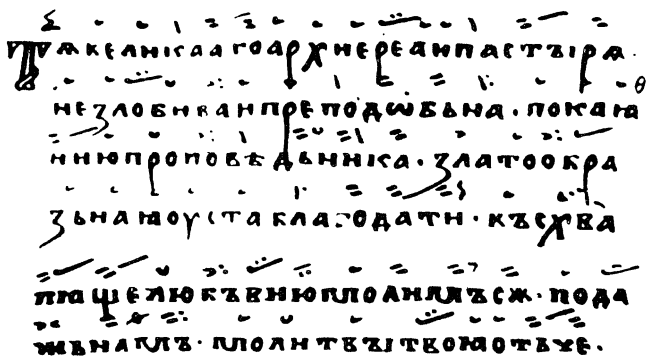
Деякі з елементів кондакарної нотації увійшли до знаменного письма, яке протягом XII—XVII століть змінювалось, удосконалювалось, уточнювалось (мал. 4).

¹ Від лат. *tactus* — дотик.

² Слов. знамено — знак для запису стародавніх православних наспівів.

³ Слов. крюк — основний знак знаменної нотації.

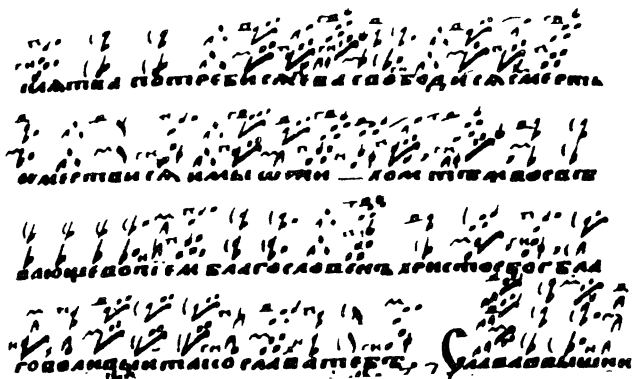
⁴ Від грец. *кондактос* — коротка пісня на честь святого.



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

Крюки, як і 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. 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.

У багатоголосних хорових творах партії голосів записувалися над строкою богослужбеного тексту. Виходила досить складна *партитура*³. Її прочитання вимагало від співаків та регентів значних зусиль (мал. 5).



Мал. 5. Триголосна партитура строчного співу. Рукопис XVII ст.

¹ Від слов. кіновар — червона фарба.

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

³ Партитура (італ. *partitura* — розподіл) — форма запису багатоголосної музики, в якій на одну сторінку зведено партії всіх інструментів і голосів.

Для встановлення суворого порядку запису й прочитання крюків створювалися навчальні посібники, серед яких — «Азбука» О. Мезенця, «Ключ» Т. Макарьєвського та «Грамматика» М. Дилецького. Але наявність великої кількості знаків (близько 300), невизначенність тривалості та висоти звуків робили подальше використання знаменного письма недоцільним. У XVII столітті склалися передумови для переходу до лінійної нотації. Під впливом західноєвропейської культури у нових азбуках — двознаменниках з'явився нотний стан, на якому квадратними нотами розшифровувалося значення крюків. П'ятилінійна нотація виявилася легшою за знаменну для вивчення нотної грамоти (мал. 6).




Мал. 6. Двознаменна азбука.
Рукопис кін. XVII — поч. XVIII ст.

Без втрат знаменний спів не міг бути викладений п'ятилінійною нотацією. Йому на зміну прийшла нова культова музика, яка принесла із собою не лише іншу форму запису, а й глибоке зрушення у формі виконання давньоруських піснеспівів.

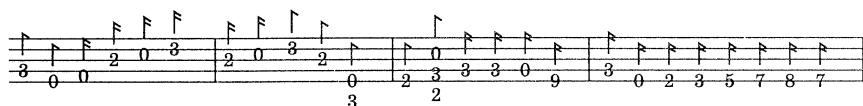
§ 39. ЦИФРОВІ НОТАЦІЇ

Період XVII — XVIII століття 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 риси та крапки — тривалості. Так записувалися переважно одноголосні вокальні мелодії:

Записано	1=D 1 <u>1</u> <u>2</u> 3. <u>5</u> <u>6.</u> <u>5</u> <u>3</u> <u>2</u> 1 0
Розшифровка	

Поширення інструментальної музики в побуті покликало 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 п'ять—шість 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 великого поширення набуває *цифрований бас*. Це форма запису акомпанементу, що виконувався на органі чи клавесині. Він мав ще назву *генеральний бас* (тобто головний бас) та *Basso continuo* (безперервний бас). За вписаними цифрами під звуками нижнього голосу виконавець створював акомпанемент до мелодії, керуючись своїм смаком, творчою

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.

фантазією та існуючими нормами голосоведіння. Наприклад, В. А. Моцарт у партитурі «Реквієму» партії віолончелі, контрабаса та органа 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 (\flat , \sharp , \natural), 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 музичні твори стали точно і повно записувати нотами, цифрований бас втратив своє значення і в XIX столітті майже не вживався.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ



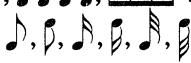
1. Що таке нотація?
2. Які три основні проблеми мала вирішити нотація?
3. Яку з проблем вирішували літерні нотації?
4. Що спонукало впровадження невм?
5. Яке значення мала реформа Гвідо Аретинського?
6. Що таке мензура?
7. Як і коли з'явилася тактова риска?
8. Де і коли вживалася крюкова нотація?
9.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

Розділ 9. НОТНЕ ПИСЬМО

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

§ 40. НОТИ. ПАУЗИ. ОСНОВНИЙ ВИД ПОДІЛУ ТРИВАЛОСТЕЙ

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

Нота складається з білої або чорної головки у вигляді нахиленого овалу. Дописані біля головки вертикальні риски 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 угору, а вище третьої — униз. Штиль окремої ноти на третій лінійці пишеться вниз. Якщо на одному нотоносці записано два голоси, то штилі біля нот верхнього голосу пишуться угору, 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 звука. Найдовшій тривалості умовно відповідає ціла нота ². Ноти меншої тривалості — половинні, четвертні, восьмі, шістнадцяті тощо, — утворюються шляхом її дроблення на дві, чотири, вісім

¹ Від *грец.* *στυλοζ* — паличка.

² У стародавніх музичних творах трапляється знак мензуральної нотації бревис  , який дорівнює двом цілим нотам  .

і т. д. частин. Поділ кожної тривалості на два називається *основним*, або *бінарним*¹.

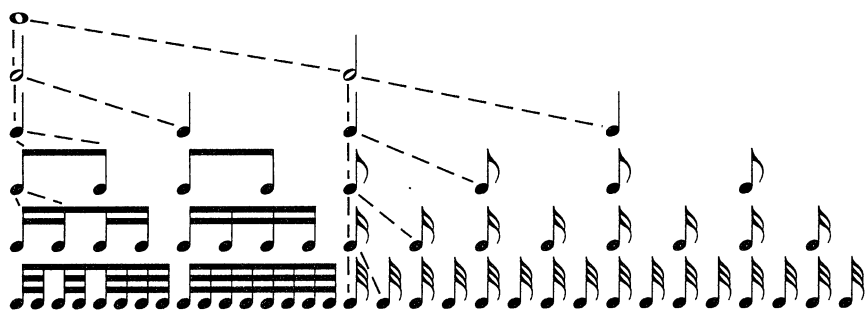
Щоб забезпечити зорове сприйняття співвідношення довгих та коротких звуків, ноти можна поєднувати у групи в'язками. Сумарна тривалість групи найчастіше дорівнює одній четвертній або четвертній з крапкою, інколи половинній:



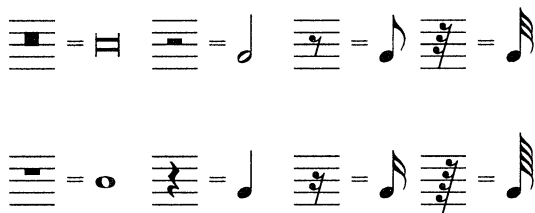
Для більшої наочності при поділі на дрібніші тривалості під загальною в'язкою можна утворювати підгрупи:



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 такту.

¹ Від *лат.* *binarius* — подвійний. Поділ тривалостей на два є одним із 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 *ліги*¹, що поєднує кілька нот однакової висоти. Час звучання дорівнює їхній сумі:

Вербовая дощечка. Українська.

Обр. І. Щербакова

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

A musical score in 2/4 time, key of D major. The melody is written on a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic. It consists of a sequence of notes: a quarter note (D4), a quarter note (E4), a quarter note (F#4), a quarter note (G4), a quarter note (A4), a quarter note (B4), a half note (C5), and a quarter note (B4). A slur is placed over the first six notes. The bass clef staff shows a simple accompaniment with quarter notes.

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

A diagram illustrating the effect of a dot (staccato) on note duration. It shows five examples: a dotted quarter note equals a quarter note plus an eighth note; a dotted half note equals a half note plus a quarter note; a dotted eighth note equals an eighth note plus a sixteenth note; a dotted quarter note equals a quarter note plus an eighth note; and a dotted eighth note equals an eighth note plus a sixteenth note.

Так записуються крапки у багатоголоссі:

A musical score snippet showing a polyphonic texture with staccato dots. The notes are beamed together, and dots are placed to the right of the stems to indicate staccato articulation.

Рухливо

Щедрик. Українська.

Обр. М. Леонтовича

A musical score for 'Щедрик' in 3/4 time, key of B-flat major. It is marked 'Рухливо' (Allegretto) and 'pp' (pianissimo). The melody is written on a treble clef staff with a slur over the first three notes. The bass clef staff shows a simple accompaniment with quarter notes. The lyrics are: 'Щедрик, щедрик, щед-рі-вочка, при-ле-ті-ла лас-ті-вочка.'

Andante

П. Чайковський. Італійське каприціо

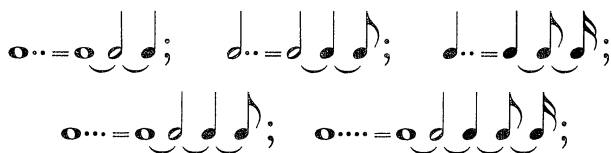
A musical score snippet for 'Італійське каприціо' in 6/8 time, key of D major. It is marked 'Andante'. The melody is written on a treble clef staff with a slur over a sequence of notes.

¹ Від *итал. ligatura* — зв'язок.

З крапкою записується і пунктирний ритм — ритмічна група, в якій тривала сильна доля чергується з короткою слабкою долею:

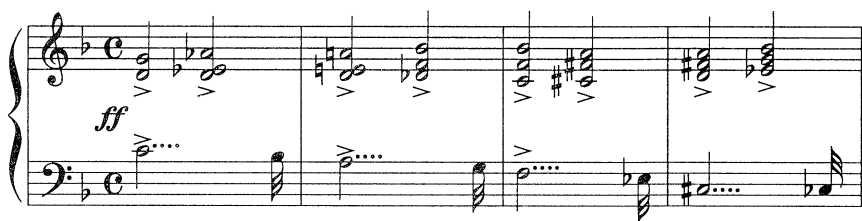


Дві крапки, що також пишуться праворуч від головки основної ноти, подовжують її тривалість на половину (перша крапка) і половину половини (друга крапка). Три та чотири крапки, що відповідно подовжують звук, вживаються нечасто.



Con moto

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



Подовжити звучання на невизначений час можна знаком *фермати*¹ \smile , \smile , який записується над або під нотою. При записі тремоло фермата ставиться посередині над ребрами (в'язками). Здебільшого фермата подовжує звук у два-три рази. Але тільки характер музики та власний художній смак можуть підказати виконавцю, на скільки треба подовжити звучання:

Lento

Р. Вагнер. Моряк-мандрівець



¹ Від *итал.* *fermata* — зупинка.

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.

Для особливо довгої затримки звука над ферматою виставляється слово *lunga*¹:

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

М. Римський-Корсаков. Снігуронька

Poco meno moso

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.

¹ Від італ. *lungo* — довгий.

Розділ 10. НОТНИЙ СТАН. КЛЮЧІ

Нотний стан (нотоносець) — 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 нотоносцем 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.

§ 42. КЛЮЧІ ДО

Теоретично кількість додаткових ліній не обмежена. На практиці використовують не більше п'яти ліній як знизу, так і зверху нотоносця. 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 усіх інших звуків.

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

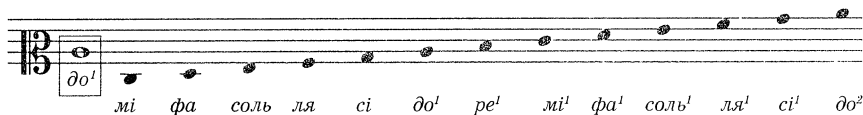
У період розвитку багатоголосної вокально-хорової музики (XV—XVI століття) використовувалися переважно ключі *До*. Їх записували на одній з ліній нотного стану, і вони вказували, де стоїть звук *до* першої октави. Свої назви ключі *До* отримали від назв голосів, для запису партій яких уживалися.

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:



Із 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. Бородин. У Середній Азії

Віолончель



cantabile





¹ Від італ. mezzo — середній.


² Від італ. baritono — грубозвучний.

§ 43. КЛЮЧІ ФА І СОЛЬ

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

До Ре Мі Фа Соль Ля Сі до ре мі фа соль ля сі до'

*Басопрондговий*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, подальший 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:

соль ля сі до' ре' мі' фа' соль' ля' сі' до'' ре'' мі'' фа'' соль'' ля''

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 в скрипковому ключі. Але, щоб відрізнити її від інших партій і вказати, що звучить вона октавою нижче, використовували такі знаки:

tenori

8

В. А. Моцарт. Реквієм. Ч. I

Т. 

8 Re- qui- em ac- ter- nam do-na e- is, Do- mine, re- quiet

¹ Від *итал.* basso і *лат.* profundus — глибокий бас.

Скришковий 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 угору в скрипковому ключі та вниз у басовому ключі. Обидва нотних стани поєднуються вертикальною рискою та фігурною скобою, що називається *аколадою*¹.



Така система двох нотних станів використовується при записі музики для фортепіано, органа, акордеона, баяна, арфи, челести та інших інструментів. Інколи фортепіанна та органна музика записується на трьох або 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 означають ключі *До*, *Соль*, *Фа*?
5. Яке походження назв ключів *До*?
6. Як записують партію тенора в скрипковому ключі?

¹ Від *фр.* *accolade* — обійми.

7. Чому скрипковий та басовий ключі використовують найчастіше?

8. Що таке аколада?

ЗАВДАННЯ

1. Запишіть на нотонасці:

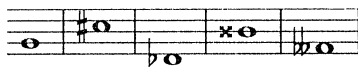
— у скрипковому ключі *as, b¹, fisis², cis³*,

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

— в альтовому ключі *dis, H, as, e¹, cis²*,

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

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

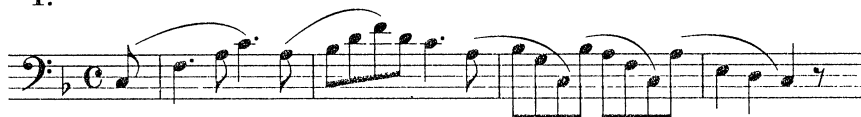


3. Перепишіть мелодії:

— в альтовому ключі:

Р. Шуман. Веселий селянин

1.



2.

Повільно

У містечку Богуславку. Українська



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



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

— у теноровому ключі:

1.

Поволі

Ой літає соколонько. Українська



Ой лі- та- с 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**

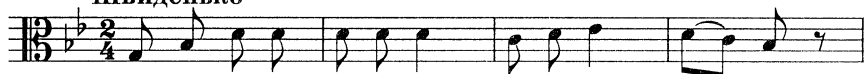
На бе-ре-зу дуб по-хи-лив-ся, на вбо-гу ю
на ба-га-ту чорт за-ди-вив-ся,



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

4. Зіграти на фортепіано:

1.

Ой піду я до млина. *Українська***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.

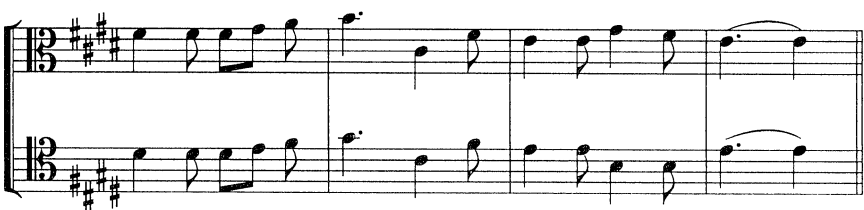
Ой під горою. *Українська***Швиденько**

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.

Сутінки. *Норвезька***Andante**



§ 44. ПАРТИТУРА

Відомо, що форма запису багатоголосної музики, в якій зведені на одному аркуші партії інструментів та голосів, називається партитурою. Залежно від складу виконавців партитури бувають ансамблеві, хорові та оркестрові.

Музичні твори, написані для кількох інструментів чи голосів, називають *ансамблем*¹. Залежно від кількості виконавців ансамблю бувають такі: дует (два виконавця), тріо (три), квіртет (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 за висотою, де більш високі записуються над більш низькими. Відповідно до регістрів музичних інструментів вживаються скрипковий, басовий, теноровий та альтовий ключі.

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

У партитурі струнного квіртету всі чотири партії з'єднують-ся однією квадратною аколодою 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 із супроводом оркестру або без супроводу.

Помірно швидко

Скрипка I
Violino I

Скрипка II
Violino II

Альт
Viola

Віолончель
Violoncello

f

mf

mf

mf

Музика для чотириголосного хору записується на двох, трьох або чотирьох нотонасцях. 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.:

Д. Січинський. Пісне моя

Andantino

С. *pp*

А. *pp*

Т. *pp*

Б. *pp*

С. *pp*

А. *pp*

Т. *pp*

Б. *pp*

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

му- сиш за- мовкнуть і ти.

В оркестровій партитурі усі партії також поєднані початковою тактовою рискою, але кожна група інструментів має свою аколаду і свої спільні тактові риски.

Основу симфонічного оркестру складають чотири групи інструментів. Це *струнно-смичкові*, які записуються внизу партитурного аркуша. 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.

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. Балакїрєв. Тамара

Літаври	
Трикутник	
Бубон	
Малий барабан	
Тарілки	
Великий барабан	

Інколи на нитці виставляють скрипковий або басовий ключ. Він вказує не на висоту звука, а на його високий чи низький регістр.

Традиційно назви музичних інструментів у партитурі подаються італійською мовою, але композитори різних національних шкіл живають музичну термінологію й рідною мовою.

Часто партитури перекладають для фортепіано у дві, чотири, вісім рук. Таке перекладення називається *клавіром*. Інша його назва — *клавіраусцуг*¹. Перекладення для інших інструментів називається *аранжировка*².

¹ Від *нім.* Klavierauszug.

² Від *фр.* arranger — упорядковувати.

ЗАВДАННЯ

1. Перепишіть 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. Зіграйте подані уривки творців:

1. **Andante con moto**

О. Бородин. Квартет № 1. Ч. II

2. **Andante**



В. Сільвєстров. Квартет. Ч. II

Розділ 11. ЗНАКИ СПРОЩЕННЯ І СКОРОЧЕННЯ НОТНОГО ПИСЬМА

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

§ 45. 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 $8^{\dots\dots}$, то звуки виконують на октаву вище:

Записано:  Виконується: 



Якщо $8^{\dots\dots}$ стоїть під нотою, то звуки виконують на октаву нижче:

Записано:  Виконується: 

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

Якщо *con 8^{\dots\dots}* 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 трапляється таке позначення октавних подвоєнь: *con 8^{va} alto* (у верхньому регістрі) та *con 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
Поезія І. Франка

Andante



cop. 8

У старих виданнях тремоло для ударних інструментів записувалось як трель *tr* . 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 *итал.* tremolo – тремтячий.

² Від *итал.* glissando — ковзати.

віпах, 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:

В. Бібик. Триптих. Ч III

Agitato, ma con moto

C. ff **ff gliss.**

Війна, війна, (A)

A. (A)

T. **gliss. gliss.** (A)

Війна, війна, (A)

B. **gliss.** **p**

A М.М...

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 усі 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 *итал.* *arpeggio* — подібний до арфи.

§ 46. 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 $\|$: визначає місце початку повторення. Зворотна $\|$ — звідки починається реприза. Подвійна реприза $\|$: вказує на місце, від якого треба перейти до повторення попереднього уривка і почати повторення наступного:

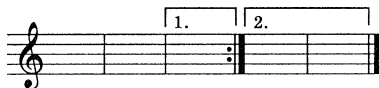
Пряма реприза	Подвійна реприза	Зворотна реприза
------------------	---------------------	---------------------

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

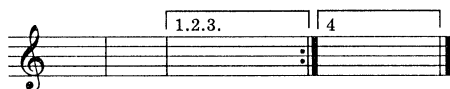
¹ Від *фр.* reprise — повторення.

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

Коли при зворотній репризі частина, що повторюється, має інше закінчення, виставляють *вольти*¹. Перша вольта 1. виставляється перед зворотною репризою, а друга 2. — наприкінці твору. Інколи замість цифр у вольтах пишуть слова *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 нотоносцем і там, де виставляються основні темпові позначення (над струнною групою, над партіями солістів та 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.

Наприкінці 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 Φ , який називається *ліхтар*. Він вказує на перехід із 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 *итал.* volta — зворот.

² Від *итал.* segno — знак, сигнал.

³ Від *итал.* coda — хвіст.

§ 47. 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 скісну риску з двома крапками обабіч третьої лінії нотоносця:

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

Енергійно

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

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

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

Є. Станкович. Ольга, д. III

Повільно

tr

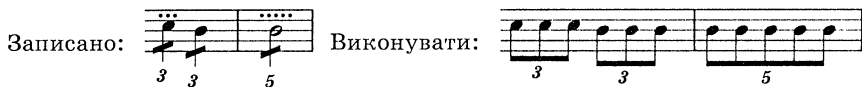
Паузи, що тривають декілька тактів, позначають однією паузою чи відповідним знаком на цілий такт, над яким ставиться цифра, що вказує скільки тактів триває мовчання:

2	4	14
—	—	—
—	—	—
—	—	—

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



У рукописних оркестрових партіях трапляється скорочений запис особливих ритмічних фігур:



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. Виконайте на фортепіано:

а) **Швидко** Котилася бочка. Українська

f Ко-ти-ла-ся боч-ка
та все з о-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) **Швидко** Із в'юном я ходжу. Російська

Musical notation for exercise v) in 2/4 time, marked *mf*. The melody is in B-flat major. It consists of two lines of music. The first line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second line includes first and second endings, marked '1.' and '2.', and ends with a double bar line.

Ой ти диво. Українська

г) **Повільно**

Musical notation for exercise г) in 2/4 time, marked *mf*. The melody is in D major. It consists of two lines of music. The first line starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The second line includes first and second endings, marked '1.' and '2.', and ends with a double bar line.

Оре плужок попід лужок. Українська

д) **Жваво**

Musical notation for exercise д) in 5/4 time, marked *mf*. The melody is in B-flat major. It consists of two lines of music. The first line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second line includes first and second endings, marked '1.' and '2.', and ends with a double bar line.

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

а)

Musical notation for exercise а) in 2/4 time. The melody is in B-flat major. It consists of a single line of music with a treble clef and a key signature of one flat.

б)

Musical notation for exercise б) in 2/4 time. The melody is in B-flat major. It consists of a single line of music with a treble clef and a key signature of one flat.

в)

Musical notation for exercise в) in 2/4 time. The melody is in D major. It consists of a single line of music with a bass clef and a key signature of two sharps.

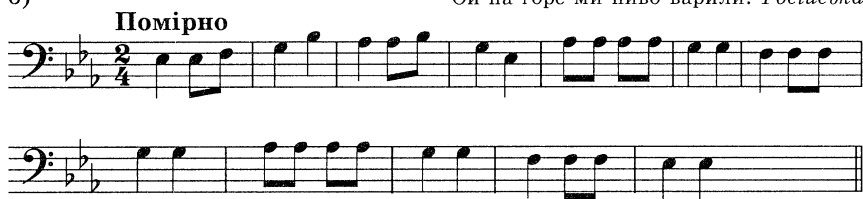


3. Запишіть, використавши знак спрощення та скорочення нотного тексту:

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



б) Ой на горі ми пиво варили. *Російська*



в) Багатий наречений. *Чеська*



Розділ 12. ТЕМП. ДИНАМІКА

На рубежі XVI — XVII століть мензуральну ритміку змінила тактова. 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.

§ 48. ТЕМП. ПОСТІЙНІ ТЕМПИ

Темп — це швидкість розгортання звукової тканини (швидкість пульсації метричної долі) 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. Вони вказують і на швидкість руху, і на характер музики в цілому. 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.

Поезія Т. Шевченка

Largo ♩ = 46

pp Чорні є по ле, і гай, і го ри,

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

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

Постійні темпи

Темпи	Італійські терміни	Транскрипція	Значення	Метроном
Повільні	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	ляргето	Важко, поважно, стримано	40—48
Помірні	Andante	анданте	Помірно, повільно	58—72
	Andantino	андаantino	Швидше, ніж повільно	72—88
	Moderato	модерато	Помірно швидко	80—96
	Allegretto	алегрето	Пожвавлено	92—108
Швидкі	Allegro	аллегро	Швидко	120—144
	Vivo, Vivace	віво, віваче	Жваво	168—192
	Presto	престо	Дуже швидко	184—200
	Prestissimo	престисимо	Надзвичайно швидко	192—208

Спочатку ці терміни позначали характер музики. Так, *Allegro* означало «весело» у подальшому — «швидко». Деякі терміни і нині вказують на характер виконання, а не на швидкість:

Жартівливо

Казав мені батько. Українська

Ка- зав ме- ні бать- ко, щоб я о- же- нив- ся,
по до- світ-ках не хо- див та й не во-ло-чив-ся, та й не во-ло-чив-ся.

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

У темпі маршу

Приїхали три козаки. Українська

f Приї- ха- ли три ко- за- ки та всі три од- на -- кі,
пи- та- ють-ся: «Мару- 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

Andante grazioso con moto



§ 49. АГОГІКА

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

Додатки до постійних темпів

Італійські терміни	Транскрипція	Значення
Piu mosso	п'ю моссо	більш рухливо
Molto	мольто	дуже
Assai	асаї	досить
Possibile	посибіле	як тільки можна
Con moto	кон мото	рухливо
Non troppo	нон тропо	не дуже
Non tanto	нон танто	не так
Sempre	семпре	завжди, увесь час
Poco	поко	трохи
Pochettino	покетино	трішечки
Meno mosso	мено моссо	менш рухливо

При виконанні твору велике значення має точний і 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	ачелерандо	прискорюючи
	Animando	анімандо	пожвавлюючи
	Stretto	стрето	стисло (прискорюючи)
	Stringendo	стринджендо	стискуючи
Для уповільнення	Ritenuuto	ритенуто	затримуючи
	Ritardando	ритардандо	із запізненням
	Rallentando	ралентандо	уповільнюючи
	Allargando	аляргандо	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 *Tempo I*, а *tempo*.

У партитурах темп виписується над верхнім нотозмислом, а також над струнно-смічковою 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

Fine *f*

вже не- ма. Ой не- ма, ой не- ма

¹ Від грец. *αγογή* — 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. Запишіть по пам'яті кілька італійських термінів повільних, помірних та швидких темпів. Знайдіть на метрономі й записати, якій кількості ударів відповідає кожен із них.
2. Назвіть позначення прискорення темпу.
3. Назвіть позначення уповільнення темпу.

§ 50. ДИНАМІКА

Динаміка у музиці пов'язана з гучністю звуку. 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 *poco a poco dim.*

(тенори й альти закритим ротом)

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

mf *poco a poco dim.*

Літерне позначення утворилося від скорочення італійських слів.

Динаміка

Звучність	Італійські терміни	Транскрипція	Значення
Постійна	Piano	(p) — п'яно	тихо
	Pianissimo	(pp) — п'яніссимо	дуже тихо
	Mezzo piano	(mp) — мецо п'яно	не дуже тихо
	Forte	(f) — форте	голосно
	Fortissimo	(ff) — фортисимо	дуже голосно
	Mezzo forte	(mf) — мецо форте	не дуже голосно
Її посилення	Crescendo	крещендо	посилюючи
	Crescendo molto	крещендо мольто	посилюючи дуже
	Poco a poco	поко а поко	мало-помалу
	Piu forte	п'ю форте	голосніше
Її послаблення	Meno forte	мено форте	менш голосно
	Decrescendo	декрещендо	послаблюючи
	Diminuendo	димінуендо	затиhaючи
	Smorzando	сморцандо	згасаючи
	Morendo	морендо	завмираючи

При записі динамічних відтінків літери часто поєднують зі 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*:

А. Штогаренко. Україно моя

Allegro con brio

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 Залізник.
Обр. Я. Степового

У темпі маршу

С. *mf*

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

Т. *mf*

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 із текстом динаміка виставляється над партією соліста чи хору, в інструментальних творах — під партіями.

§ 51. 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 із точним дотриманням тривалості звуку. Крім рисочок, живляють словесне позначення *tenuto*¹ (*тенуто*).

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

Largo ♩ = 40

p poco tenuto

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

В. Сокальський. Симфонія. Ч. IV

Vivace

p

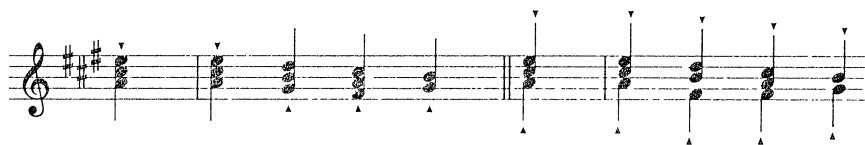
Різкий акцент позначається вертикальними *вилочками* над або під нотою:

▲

¹ Від. *итал.* tenuto — витримано точно за тривалістю та силою. У вокальній музиці має інше значення: невелике збільшення тривалості звуку.

² Від *итал.* 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 записі він позначається лігою:



До артикуляції належить і *staccato*. Різні види артикуляції в 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 яке її значення в музиці?

¹ Від *лат.* articulo — промовляю розчленовано.

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

³ Від *нім.* strich — лінія, риска.

ЗАВДАННЯ

1. Запишіть по пам'яті італійські слова, що позначають посилення звука.
2. Запишіть по пам'яті італійські слова, що позначають послаблення звука.
3. Зіграйте на інструменті будь-яку фразу (гаму) з різними динамічними відтінками. Вслухайтеся у зміну характеру звука.
4. Зіграйте на інструменті будь-яку фразу (гаму) з різними акцентами. Усвідомьте різницю в характері та виразності звука.
5. Підберіть музичні приклади з різноманітними темпами, динамічними відтінками, агогікою та артикуляцією. Визначіть їх вплив на художній образ твору.

§ 52. НОВЕ У НОТАЦІЇ

Незважаючи 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'явилися 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 в кожному виданні твору:

К. Мошуманська-Назар. Багатель для ф-но VIII

115'' 120'' * p pp

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

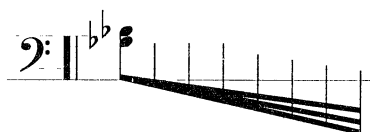
— уповільнюючи (*ritardando*):



— повторення звукових груп:



— прискорюючи (*accelerando*):



— виконувати дані звуки *legato* дуже швидко:



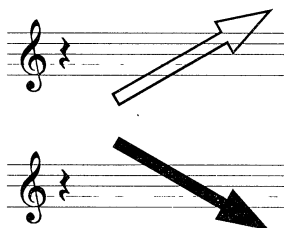
— позначення меж тривалості звучання:



— повторення звуку:



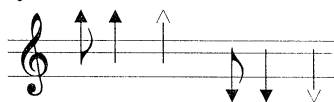
— глісандо відкритою долонею по білих та чорних клавішах:



— повторення того ж ритмічного рисунка до вказаного місця:



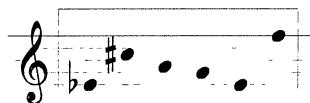
— найвищий та найнижчий звуки:



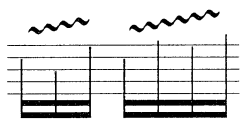
— довільний звук у вказаному регістрі:



— довільна імпровізація на вказаних нотах:



— довільна імпровізація:



— трель у 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.

Розділ 13. РИТМ

В епоху літерної та невменної нотацій тривалість звуків не записувалася. Вона збігалася зі складами віршованого та прозового тексту. Саме на цих засадах виникла перша класична теорія музичного ритму Аристоксена (бл. 300 року до н. е.). Автор переніс учення про віршовані стопи¹ на ритмічну організацію музики. Він розглядав три види стоп: дводольні (ямб, хорей), тридольні (дактиль, анапест, амфібрахій) та чотиридольні (пеони). Усі 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 у 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 й записувати імпровізації. Мензуральна нотація середньовічної Європи відкрила шлях до ритмічної свободи у наступних століттях.

§ 53. 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 (§ 40), вживають особливі види ритмічних одиниць (§ 55).

В одноголосній музиці послідовність звуків та пауз різної чи однакової тривалості створює *ритмічний рисунок*, або *ритмічну лінію*. У багатоголоссі 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 у 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, мають жанрові риси українського гопака саме завдяки ритмічному рисунку: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ або ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ і т. д.

Звичайно, для створення цілісного художнього образу самого ритмічного рисунка 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. 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 інші.

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



§ 54. РИТМІЧНІ ТА ІНШІ АКЦЕНТИ

У ритмічній лінії звуки, що *тривають довше* за сусідні, сприймаються як акцентовані. Такі звуки утворюють *ритмічні акценти*, які внутрішньо організують звуковий потік.

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

К. Стеценко. У долині село лежить



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

Реве 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 зі слабкою долею такту. У такому разі посилення ними слабкої долі створює враження одного з прийомів *свінга* (§ 60):



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 із ритмічним акцентом, тембровий акцент посилює його:

Б. 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
Поезія Лесі Українки

Moderato

S. *f* Знов весна і знов на ді- і

A. *f* Знов весна і знов на ді- і

T. *f* Знов весна і знов на ді- і

§ 55. ОСОБЛИВІ ВИДИ ПОДІЛУ ТРИВАЛОСТЕЙ

Поряд з основним поділом тривалостей на два (§ 40) трапляється 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 рівні 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

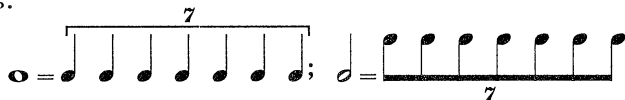
Якщо тривалість поділити не на чотири, а на шість частин, то отримаємо *секстоль*:



Л. Ревуцький. Симфонія № 2. Ч. 1

Allegro moderato 6

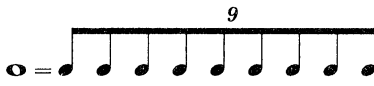
Унаслідок поділу тривалості на сім рівних частин замість чотирьох утворюється *септоль*. Вона записується нотами, які перебувають у такому ж співвідношенні з основною тривалістю, як і квінтоль:



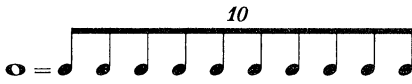
Allegro moderato

П. Чайковський. Євгеній Онегін, к. 2

Можливий інший поділ тривалостей:



— новемоль¹;

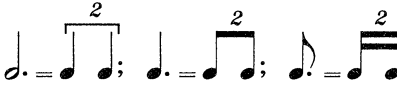


— децимоль²;



— ундецимоль³ тощо.

Трапляється поділ трьох тривалостей на дві рівні частини — дуоль⁴:

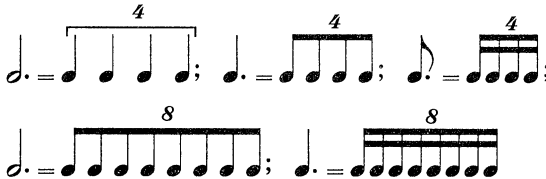


Спокійно, співуче

П. Чайковський. Симфонія № 5



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



Паузи також використовуються у групах із вільним поділом тривалостей:

Ю. Іщенко. Концерт для віолончелі з орк. № 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 — одинадцять.

⁴ Від *лат.* duo — два.

§ 56. ПОЛІРИТМІЯ

У багатоголосній музиці, де взаємодіють кілька ритмічних ліній, використовуються як основні, так і особливі види поділу тривалостей. Поєднання основних і особливих видів тривалостей у ритмічному рисунку різних голосів дво- або багатоголосся називається *поліритмією*:

Sostenuto

A musical score for piano in 4/4 time, marked *f* (forte). The score consists of two staves. The right staff (treble clef) begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, then a dotted quarter note G4, and a half note G4. The left staff (bass clef) starts with a quarter note G2, followed by a dotted quarter note G2, and a half note G2. Both staves feature triplet markings over groups of three notes.

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

Andante con moto

A musical score for piano in 4/4 time, marked *pp* (pianissimo). The score consists of two staves. The right staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The left staff (bass clef) features a bass line with quarter notes and a triplet of quarter notes. The piece is characterized by a high contrast in rhythmic units.

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:

Е. Грір. Лебідь

Andante

A musical score for piano in 3/4 time, marked *p* (piano). The score consists of two staves. The right staff (treble clef) features a series of chords, primarily triads and dyads, with some eighth notes. The left staff (bass clef) features a series of chords, primarily dyads and triads. The piece is characterized by a slow, steady rhythm.

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

Marciale Б. Лятошинський. Щорс. Пісня Богунського полку



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. З яких елементів складається нота?
2. Які знаки вказують на збільшення тривалостей звуків і пауз?
3. Чому особливі форми поділу тривалостей називаються умовними?
4. У якій нотації траплявся поділ однієї тривалості на дві і на три частини, як це називалося?
5. Що таке ритм?
6. Що таке ритмічний рисунок?
7. Що таке поліритмія?
8. Коли виникає ритмічний акцент?
9. Коли виникають звуковисотний, гармонічний та фактурний акценти?
10. Як впливають тривалості на ритмічне розчленування мелодії?
11. Чого досягає композитор багаторазовим повторенням однієї ритмічної групи? Відповідь проілюструйте музичними прикладами.

ЗАВДАННЯ

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



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



3. Запишіть однією нотою кожну групу нот:



4. Подані тривалості нот замініть відповідними паузами:



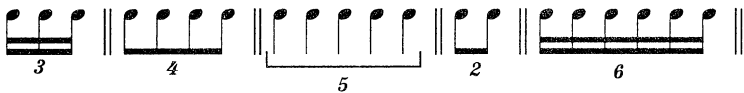
5. Подані паузи замініть нотою, змінивши крапки залігованими нотою:



6. Запишіть подані паузи однією паузою:



7. Запишіть однією нотою:



8. Подані ноти запишіть тріолями, квінтолями:



9. Подані ноти запишіть дуолями та квартолями:



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

11. Випишіть ритмічні рисунки вказаних танців у межах чотирьох — восьми тактів: козачок, гопак, полонез, мазурка, менует, вальс, камаринська, бульба. Порівняйте їх і запам'ятайте характерні ритмічні групи.

12. Доберіть музичні приклади, де вагомість ритмічного рисунка буде значною для створення художнього образу. Поясніть, завдяки чому це відбувається.

3. Проаналізуйте акценти в мелодіях творів, які Ви виконаєте на інструменті чи співаєте. Визначіть значення їх роль у характері та виразності мелодії.

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

а)



За поданими ритмічними рисунками створіть мелодії.

Розділ 14. 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).

§ 57. ПРОСТИ ТА СКЛАДНІ ТАКТИ

Метр в 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 із 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, сказав: «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. Українська

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, що характерно для вальсу, романсу та ліричних пісень:

Помірно

Ой на горі сніг біленький. Українська

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

Одиницею виміру музичного метра є такт. Проміжок між двома сусідніми сильними долями, що відокремлюється на нотопосці 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-т'ся, - 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 вдова, гуляє, вона за смерть не дбає;
вона за смерть не дбає, з сусідами гуляє.

Збільшення часу між головними акцентами у складних тактах дозволяє створювати музику широкого дихання.

§ 58. ЗАТАКТ. ЗМІННІ МЕТРИ

Досить часто музика починається зі 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. Найявністю значного затакту пом'якшує початок музичного руху, віддаляє сильною долю:

Largo М. Устиянович. Верховино, світку ти наш
Верхо-ви-но, світ-ку ти наш! Гей, як у те-бе так мило!
Як і-гри вод. пли-не тучас, संबід-но, ве- село!

Короткий затакт, навпаки, активізує рух і посилює метричний акцент:

Помірно С. Гулак-Артемовський. Стоїть явір над водою
Сто-їть я-вір над во-до-ю, в до-бу
ду ко-ха-н-ня, лив-ся; на го-донь-донь-ко
ко-ха-н-ня, лив-ся; на го-донь-донь-ко
ко-ха-н-ня, лив-ся; на го-донь-донь-ко

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 сувору метрику. Неперіодичні акценти характерні для вільної метрики. Так, для історичних пісень та дум, ліричних балад та голосінь сувору метрику 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 цих 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, боже, що ду- ма- ю.

Змінний метр має два різновиди — рівномірно-змінний та нерівномірно-змінний. Коли два різних метри змінюються суворо 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, усі 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 суворої періодичності, виникає *нерівномірно-змінний метр*.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке метр? Які є 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. Визначіть, в яких із поданих мелодій є затакт, виставити тактові риси:

1.



2.



3.



4.

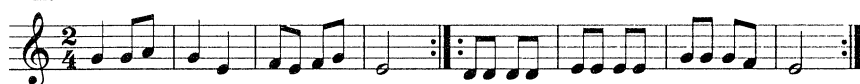


2. У поданих мелодіях шляхом збільшення тривалостей замініть дводольні такти на тридольні. Визначіть зміну характеру та жанру:

1.



2. *mf*



3.



3. У поданих мелодіях шляхом зменшення тривалостей замініть тридольні такти на дводольні. Визначіть зміну характеру та жанру:

1.

2.

3.

§ 59. ДИРИГЕНТСЬКІ СХЕМИ

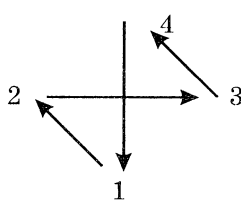
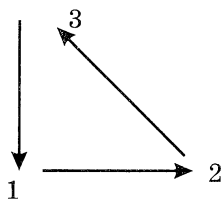
Для зовнішнього показу метра та темпу користуються диригентськими схемами. Це графічне зображення метра, в якому кількість рухів руки збігається з кількістю долей у такті. Рух руки в одному напрямку відповідає одній долі. Перша доля як головний акцент завжди показується рухом руки вниз.

Основні диригентські схеми

дводольна

тридольна

чотиридольна



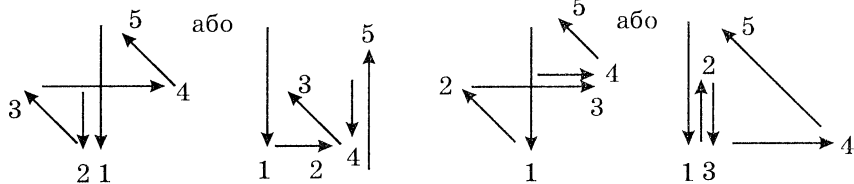
З елементів цих схем складаються схеми більш складних метрів. Вони мають кілька варіантів. Це залежить від темпу, а також будови складного такту. У швидкому темпі простий метр може показуватись одним рухом руки, а у повільному відзначатися кожна метрична доля. Інколи у складних та мішаних метрах диригується кожний простий метр, але з меншою амплітудою руху руки.

Наведемо диригентські схеми деяких складних та мішаних метрів.

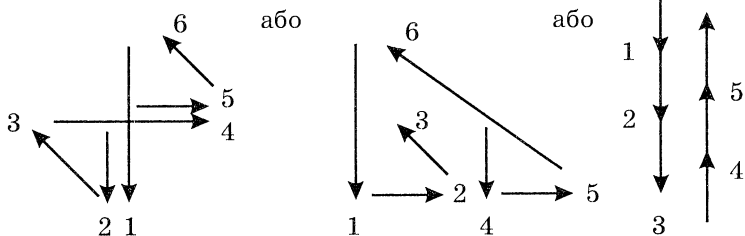
П'ятидольна:

3+2

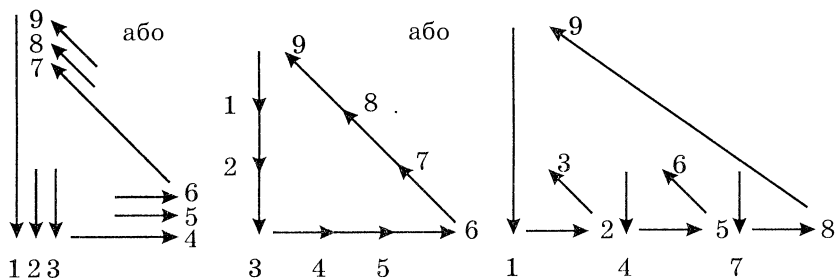
2+3



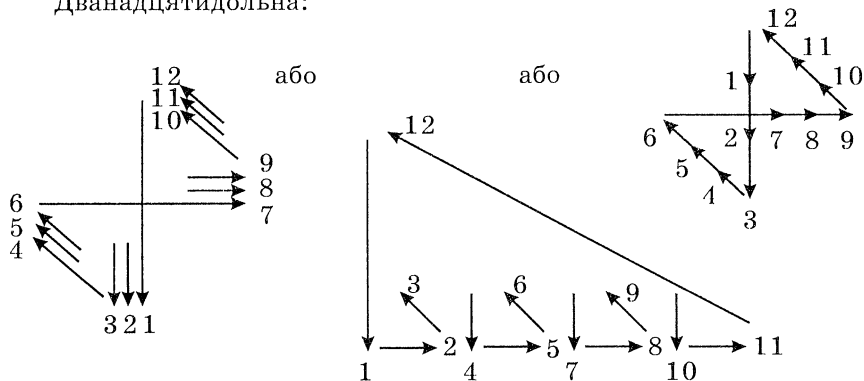
Шестидольна:



Дев'ятидольна:



Дванадцятидольна:



Затакти часто починаються рухом руки вгору. Для словесного метричного рахунку вживаються числа раз, два, три і т. д.

§ 60. 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. Бетховен. Соната для ф-но № 9. Ч. I

Allegro



Але взаємодія метра та ритму може бути іншою. Так, коли ритмічні акценти (§ 54) не збігаються з метричними, утворюється *синкопа*¹. Виразальність синкопи полягає у протиріччі між реальним ритмічним акцентом на слабкій долі й очікуваним метричним акцентом на сильній долі. Послаблення сильної долі відбувається за рахунок зменшення тривалості її звука та збільшення тривалості звука слабкої долі. Синкопи бувають міжтактовими і внутріпіньютактовими. Коли останній звук попереднього такту з'єднується лігою з першим звуком наступного такту, виникає *міжтактова синкопа*:

М. Лисенко. 2-га рапсодія

Moderato assai



¹ Синкопа (від грец. συνκοπή — випадання) — ритмічний акцент між долями, півдолями, чвертьдолями метра.

Треба зазначити, що міжтактова синкопа виникає лише тоді, коли слабка доля одного такту з'єднується лігою із сильною долею іншого такту. Якщо лігою поєднуються сильні доли суміжних тактів, синкопа не утворюється:

В. Косенко. Тріо

Швидко



Синкопа виникає і тоді, коли на місці метричного акценту стоїть пауза, коротша, ніж наступний звук на слабкій долі чи півдолі:

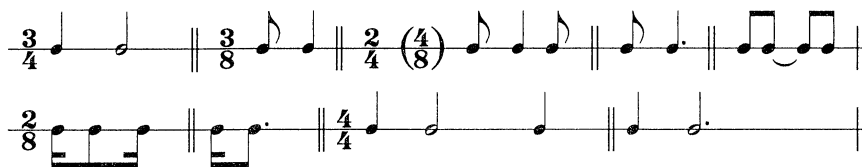
П. Чайковський. Симфонія № 5. Ч. 1

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 падає на слабку долю або на півдолю. Нота такого ритмічного акценту має більшу тривалість, ніж попередня нота метричного акценту:



Рухливо

А Гіла-Гілочка. Українська



Міждольова синкопа ♪♪ є найпоширенішою. Вона трапляється не тільки у танцювальних мелодіях та жартівливих піснях, але і в маршах, додаючи їм хвацького характеру:

Маршем Як ішов я з Дебречина. Українська

Як ішов я з Дебречина до до му,
Зайшла мені чорна кура до рогу.
«Іди, іди, чорна кура, до до му,
не заважай, не заважай по дорожці ко му!»

Внутрішньодольова синкопа утворюється в межах однієї долі й найчастіше трапляється 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, дитя, до вечора,
поки мати з поля прийде...

У жартівливій пісні-сцені «Да куди ідеш, Явтуше?» внутрішньодольова синкопа імітує штучний зойк ображеної жінки:

Повільно Да куди ідеш, Явтуше? Українська

Да куди їдеш, Явтуше,
да куди їдеш, мій друже?

Часом різні види синкоп поєднуються в одному звуковому потоці, утворюючи складну, інколи химерну гру ритму і метра¹. Відтворення метроритму в джазовій музиці пов'язане не лише із синкопами, а й з мінливими динамічними акцентами на слабких долях і півдолях. Такі прийоми отримали назву *свінг*²:



¹ Регулярно повторені синкопи можуть перебирати на себе функцію метричного акценту, змінюючи метрику твору.

² Від англ. swing — хитання.

Взаємодія метра і ритму виявляється і в появі дводольних мотивів у тридольних тактах. Найчастіше це трапляється у скерцо, вальсах і називається *геміола*¹. Дводольні мотиви у записі виділяються акцентами, смисловими лігами або не характерним для тридольного метра групуванням тривалостей:

Allegro П. Хіндеміт. Бостон

§ 61. 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 долі їх збігаються, поліметрія не виникає. Наприклад, в уривку з балету

¹ Від грец. hemi — напів.

«Ольга» Є. Станковича використовуються одночасно розміри $\frac{2}{4}$ та $\frac{6}{8}$. Партія фортепіано викладена на трьох нотних станах. У даному випадку $\frac{6}{8}$ є варіантом розміру $\frac{2}{4}$, долі 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

Визначіть види синкоп, виконайте мелодії:

1. Allegretto

Ой біжить коник. Українська

Ой бі- жить ко- ник під греч- ко- ю,
а за ним Ва- сіль 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 летіла сива пав. Українська

5.

Блюз

6.

В. Гаврилін. Вокаліз

Розділ 15. ТАКТОВИЙ РОЗМІР

Метр указує на дводольність і тридольність тактів, але не на тривалості долей. Адже метрична основа може бути однаковою в різних творах, а тривалість долей іншою. Вона може бути цілою, половиною, 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 і змінними.

§ 62. 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

A single staff of music in 2/4 time signature, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes.

2. **Швидко** Й. Гайдн. Симфонія № 2. Ч. IV

A single staff of music in 2/2 time signature, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter and eighth notes. It includes first and second endings marked with '1.' and '2.' and repeat signs.

3. М. Равель. Соната для скрипки та віолончелі

A single staff of music in 2/8 time signature, starting with a treble clef and a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The melody consists of eighth and quarter notes. A forte dynamic marking (*ff*) is placed below the first measure.

Тридольні розміри:



1.

Швидко

Вийди, вийди, Іванку. Обр. А. Зинов'єва

mf

C. *mf*

Вийди, вий-ди, І- ван- ку, за-співай нам вес- нян- ку!

A. *mf*

Ой вий- ди, І- ван- ку!

mf

Зи-му-ва- ли, не спі-ва- ли — весни до- жи- да- ли.

mf

Ой не спі- ва- ли — вес- ни до- жи- да- ли.

2.

Помірно

Бодай ся когут збудив. Українська

mf

Бо- дай ся ко- гут збудив, що ра- но ме- не збу- див,—

mf

ма- ла- я ніч- ка, мала, і- щем- ся не вис- па- ла!

3.

Presto possibile

Р. Шуман. Симфонічні етюди

mf

4. Andante

Р. Сільвестров. Квартет

p *p* *pp* *p* *pp*

Тривалість тактових долей визначає характер їх звучання. Великі тривалості — цілі, половинні, четвортні — мають звучати більш вагомо, ніж малі — восьмі та шістнадцяті.

§ 63. СКЛАДНІ РОЗМІРИ

Складні метри конкретизуються у складних розмірах. Складних розмірів, основою яких є прості дводольні розміри, небагато.

Деякі з них, такі, як $\frac{4}{4}$, значно поширені в музиці.

Чотиридольні розміри:

Three musical examples of 4-measure phrases in different time signatures:

- $\frac{4}{2}$: A sequence of four quarter notes, followed by a whole note, then a whole rest, and finally a sequence of four quarter notes.
- $\frac{4}{4}$: A sequence of four quarter notes, followed by a quarter note and a half note, then a sequence of four quarter notes.
- $\frac{4}{8}$: A sequence of four eighth notes, followed by a quarter note and a quarter rest, then a sequence of four eighth notes.

Чотиридольні розміри допомагають втілити широке коло музичних образів — від маршових і танцювальних до лірико-споглядальних.

1. Andante

Ю. Іщенко. Концерт для віолончелі з орк. № 1

Musical notation for the first example, *Andante*, in $\frac{4}{2}$ time signature. The piece is by Ю. Іщенко, Концерт для віолончелі з орк. № 1. The notation shows a single bass clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo marking of *Andante*.

2. Andante marciale

М. Лисенко. Запорізький марш

Musical notation for the second example, *Andante marciale*, in $\frac{4}{4}$ time signature. The piece is by М. Лисенко, Запорізький марш. The notation shows a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo marking of *Andante marciale*. The music features a piano (*p*) dynamic and includes triplets in both hands.

3. Allegro

Б. Бриттен. Канікулярний щоденник № 3

Musical notation for the third example, *Allegro*, in $\frac{4}{8}$ time signature. The piece is by Б. Бриттен, Канікулярний щоденник № 3. The notation shows a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (D major) and a tempo marking of *Allegro*. The music features a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a triplet in the bass line.

Велику групу становлять 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 усі 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. Даргомижський. Ти скоро мене позабудеш



§ 64. 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-нам.

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 трапляється й інші мішані розміри. Величина їх тактів може бути настільки значна, що метричні акценти поступаються ритму:

Весело

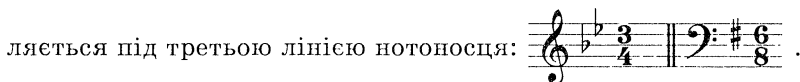
М. Римський-Корсаков. Садко



Змінні метри конкретизуються у змінних розмірах, які бувають рівномірно-змінними та нерівномірно-змінними (див. § 58).

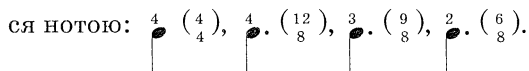
§ 65. ЗАПИС ТАКТОВОГО РОЗМІРУ

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:

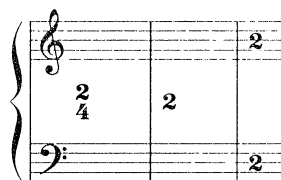


Стародавнє позначення C ($\frac{4}{4}$) та C ($\frac{2}{2}$) трапляється у творах тільки з постійним розміром.

У сучасній музиці тривалість метричної долі може записуватися ноту:

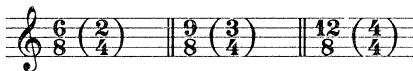


Інколи розмір виставляють між нотоносцями або на нотоносці однією цифрою. Вона вказує на метр, тобто на кількість долей у такті, а їх тривалість визначається за нотним текстом:

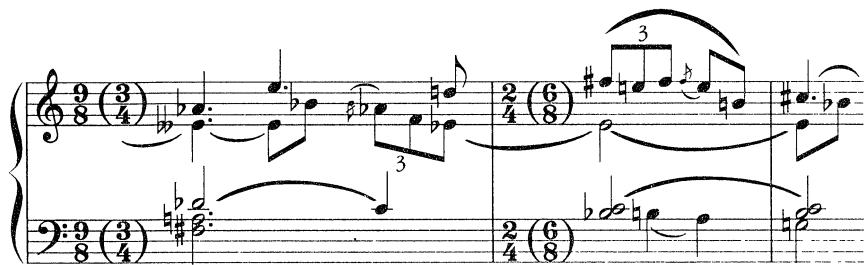


Буває, що на нотному стані виставляється два розміри, з яких другий беруть у дужки. Такий запис вказує, що тривалість простого такту в складному розмірі стає одною долею іншого розміру. Так, $\frac{6}{8}$ можна рахувати на 2 доли,

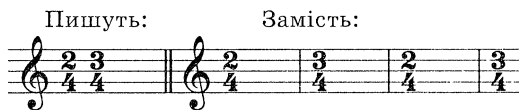
$\frac{9}{8}$ — на 3, $\frac{12}{8}$ — на 4, якщо прийняти \downarrow за одну долю:



Є. Станкович. Ольга, д. Ш



У творах із 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 стані 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.»

§ 66. ГРУПУВАННЯ ТРИВАЛОСТЕЙ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

Для наочності запису дрібні тривалості можуть охоплюватися в'язкою і поєднуватись 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



Порушення правил групування тривалостей допускається у таких випадках:

1) при об'єднанні всіх дрібних тривалостей загальною в'язкою в межах простого такту:



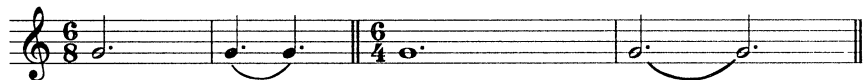
2) коли звук займає весь простий такт і записується однією нотою (можливо з крапкою, але без ліги):



3) щоб показати фразу, мотив:



Групування в 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 групуються на тих же засадах, що і ноти, але без застосування ліги. Цілий такт мовчання в будь-якому розмірі записується цілою паузою.

§ 67. ГРУПУВАННЯ ТРИВАЛОСТЕЙ У ВОКАЛЬНІЙ ТА ХОРОВІЙ МУЗИЦІ

У музиці, що написана для голосу з текстом, групування тривалостей пов'язане зі складовим поділом слів: звуки, які припадають на один склад, відокремлюються від інших.

Жартівливо

Ой джи-гу-не, джи-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 кілька коротких звуків, то їх поєднують в одну групу в'язкою незалежно від метричної долі:

Поволі

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, 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

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
Поєзія Г. Сковороди

Andante

mf

Tenore solo

Ах по-ля, по-ля зе-ле-ны, по-ля цве-та-ми рас-
пещеры! Ах до-ли-ны, я-ры, круг-лы мо-ги-лы, бугры!

§ 68. ТЕМП І РИТМІЧНІ ОДИНИЦІ

Кожна епоха має своє відчуття плинності часу. Це відчуття сформувало і музично-художнє часосприймання, яке знайшло відображення у темповому змісті конкретних творів.

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 в повільних темпах дрібними тривалостями:

В. А. Моцарт. Соната для ф-но № 14. Ч. II

Adagio

sotto voce

f 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. Бетховен. Соната для ф-но № 7. Ч. I

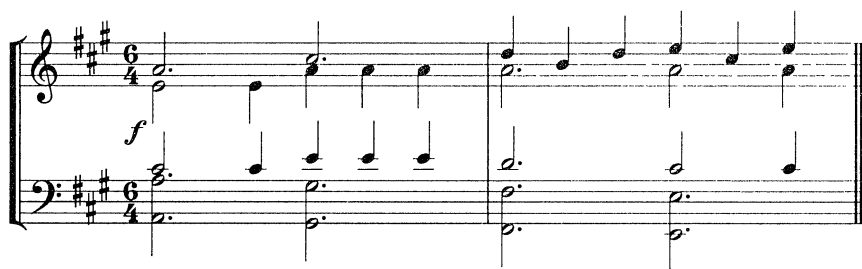
Presto



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:

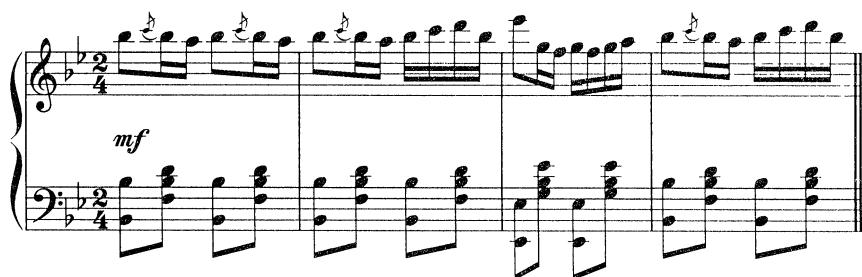
1. **Maestoso**

К. Стеценко. То була тиха ніч



2. **Allegretto**

С. Гулак-Артемівський. Запорожець за Дунаєм



Проте єдиного підходу до вибору співвідношення ритмічних одиниць і темпу немає. Композитори керуються лише своїм відчуттям темпових закономірностей музики.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

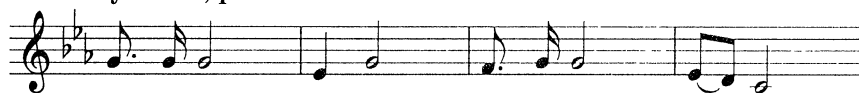
1. Що таке тактовий розмір?
2. Що спільного між розмірами $\frac{3}{2}$ та $\frac{6}{4}$? Що їх різнить?
3. Які є форми запису постійного розміру?
4. Як записується рівномірно-змінний розмір?
5. Що таке групування тривалостей?
6. Як групуються тривалості в інструментальній музиці?
7. Що є основою групування тривалостей у вокальній та хоровій музиці?

ЗАВДАННЯ

1. Назвіть дводольні розміри.
2. Назвіть тридольні розміри.
3. Визначіть розмір, виконайте 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 руть — бі ле лич ко, чор ний вус!

3. **Andante**

Б. Лятошинський. Спів

4.

Не дуже повільно

Ой журавлю. Українська

Ой жу-рав-лю, жу-рав-лю, ой жу-рав-лю,
жу-рав-лю, ска-жи ме-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 зробіть групування тривалостей, виставіть тактові риси, виконайте мелодії:

1. **Vivo**

Гуцулка. Українська

2. Allegretto

Весільний танок



3. Allegro vivo

А. Штогаренко. Гопак



Розділ 16. ЛАД. ТОНАЛЬНІСТЬ

Слухаючи або виконуючи музичний твір, ми відчуваємо, що його звуки перебувають між собою в певних зв'язках. Одні звуки сприймаються як опорні, стійкі, інші — безопорні, нестійкі.

Система взаємодії стійких та нестійких звуків, інтервалів, акордів, об'єднаних тяжінням до центра — *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.

§ 69. 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.

Звукоряд, що складається з основних ступенів, називається також основним.

До ладового звукоряду можуть входити і похідні ступені. Вони мають назву, порядковий номер, складове та літерне позначення основних ступенів. Унаслідок появи похідних ступенів у звукорядах збільшується кількість тонів (звуків), а кількість ступенів залишається незмінною.

Так, семиступеневий звукоряд може бути восьми-дев'яти-десяти-тоновим тощо:



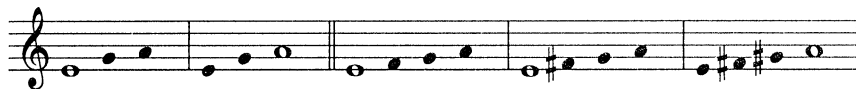
I II[#] III IV IV[#] V VI VII VIII(I) I VII^b VII VI^b VI V IV III II^b I

Між звукорядами музичної системи та ладу є суттєва різниця. Вона полягає у тому, що в музичній системі всі ступені рівноправні і співвідносяться лише за висотою. У ладовому звукоряді ступені взаємодіють ще і як стійкі та нестійкі.

З точки зору інтервальної структури ладові звукоряди поділяються на *безпівтонові* (ангемітонічні)¹ та такі, що мають *півтони* (гемітонічні). Перші і другі — багатоваріантні як за кількістю ступенів, так і за інтервальним складом.

Інтервал між крайніми звуками звукоряду визначає його *обсяг*. У межах обсягу важливим є кількість ступенів, їх інтервальне співвідношення та положення ладового центра.

Наприклад, звукоряди обсягом чистої кватири — маломісткі, вони можуть мати три або чотири ступені з різною послідовністю тонів, півтонів та півторатонів. Положення першого ступеня як опори ладу також може бути різним:



Лади, основні ступені яких розташовані у межах октави, називаються *октавними*. Елементи таких ладів повторюються в усіх октавах, не змінюючи свого значення.

Лади, звукоряди яких вужчі за октаву або виходять за її межі, називаються *неоктавними*, або *монотонікальними*². Їх тоніка та ступені не мають повторення в інших октавах.

¹ Від грец. αν — заперечуюча частка, πητονος — півтон.

² Монотонікальність (від грец. μονος — єдиний) — властивість ладу мати тоніку лише в одній октаві.

Неоктавні лади характерні для одноголосної музики і трапляються в мелодіях українських пісень та дум, у музичному фольклорі багатьох народів світу¹, у музиці композиторів ХХ століття:

Вірменська пісня

3

3

Звукоряд

Т

§ 70. 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 в музичній системі, що визначається перш за все висотою тоніки, називається *тональністю*. В тональності лад як логічна система втілюється в 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 позначенням. Зі 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 одної чи кількох октав.

У 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 Гγ (гама). Пізніше слово «гама» стало означати звукоряд будь-якої тональності.

Гама і звукоряд — поняття близькі, але не тотожні. Різниця між ними полягає в тому, що гама відображає закономірності ладу, а звукоряд є матеріалом для гами.

§ 71. 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. В 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 урівноваженості та певної статичності:

Вишні, черешні розвиваються. *Українська*

Помірно

Виш-ні, че-реш-ні роз-ви-ва-ють-ся, си-не о-зе-ро
роз-ли-ва-єть-ся, си-не о-зе-ро роз-ли-ва-єть-ся.

Стойкі ступені ладу оточені з обох боків 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:

C
півтон ТОН ТОН ТОН півтон ТОН ТОН ТОН півтон
VII → I ← II → III ← IV → V ← VI VII → I

a
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 залежать від структури звуко-ряду. Всі півтонові тяжіння більш інтенсивні, ніж топові. А серед тонових низхідні мають більшу напругу, ніж висхідні.

Складність ладової організації полягає в тому, що ступені взаємодіють 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 зі стійкими і часто збігаються з ними.

Та опорними тонами можуть бути і нестійкі ступені. Притягуючи до себе інші тони, вони не втрачають активної спрямованості до ладового центра. Наприклад, у мелодії української народної пісні «Ой посіяв козак гречку» тон *ре* відчувається опорним для *мі*-бе-моля 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 центральної опори лад має нестійкий, слабоцентралізований характер:

Д. Шостакович. Симфонія № 6. Ч. I

Largo

p *tr* *3* *3* *cresc.* *p* *mf*

§ 72. ІНТЕРВАЛИ ТА АКОРДИ В ЛАДУ

В основі співвідношень ступенів ладового звукоряду лежать мелодичні інтервали, які є його найважливішими елементами. Так, розташування великих та малих секунд між сусідніми ступенями відрізняє звукоряд одного ладу від іншого. Суттєвим для характеру ладу є величина інтервалу, який складає кожен ступінь з тонікою. Не випадково мала секунда на першому ступені мінору отримала назву «фрігійської секунди», а збільшена кварта на першому ступені мажору — назву «лідійської кварта». Саме ці інтервали стали характерними відповідно для фрігійського та лідійського ладів (див. § 78):

Ой матінко-зірко. Українська



Відомо, що акустичні інтервали нейтральні за інтонацією. Це означає, що однакові інтервали, наприклад мала терція, звучать однаково на всіх ступенях звукоряду музичної системи. На відміну від них ладові інтервали багатоваріантні у звучанні, тобто відрізняються інтонацією. Вона залежить від того, на якому ступені ладу — на стійкому чи нестійкому — розташований інтервал. Важливим для інтонації є напрямок та інтенсивність тяжінь звуків інтервалу. Так, мала терція на першому ступені мінору звучить спокійно і стійко, а на другому ступені — напружено і нестійко.

Розвиток мелодичної лінії за звуками нестійких ступенів, зупинки на них сприяють її подальшому руху. У той же час зупинки на стійких ступенях стримують або завершують розвиток музики:

Нехай же нас Бог рятує. Українська

Помалу

Не-хай же нас Бог ря-ту-є,
що нас бать-ко не статку-є: бе-ре Гри-ця ще й Дем'я-на,
Петра, Йвана і Степа-на, Максима, Семе-на, ще й Те-реш-ка.

У двоголосі та багатоголосі виникають гармонічні інтервали та акорди. В музичній системі акустичні співзвуччя поділяються на консонанси та дисонанси. В умовах ладу консонанси можуть бути стійкими і нестійкими. Наявність 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.

Усі дисонанси належать до нестійких і також розв'язуються.

Розділ 17. ФУНКЦІЇ ЛАДУ

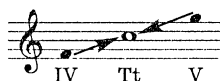
Кожен звук або співзвуччя залежно від місця та значення відіграє певну роль в організації та «житті» ладу. Характер їх дії виявляється або в централізуючій ролі, яка викликає рух до ладового центра, або в децентралізуючій ролі, що обумовлює рух від ладового центра.

§ 73. ГОЛОВНІ ТА ПОБІЧНІ СТУПЕНІ

Лад як система підпорядкованості тонів єдиному центру має головні та побічні ступені. Головні ступені найповніше 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 закінчення 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 і п'ятий. П'ятий ступінь

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 із 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-вися,
впала кізка в ополонку, 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 в 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:



Ой час, ма-ти, жи-то жа-ти, ко- лос по- хи- лив- ся,

по-ра ж мене вже же-ни-ти, бо роз- во- ло- чив-ся.

Таким чином, у послідовності трьох головних ступенів T — S — D — T спочатку проходить зрушення ладового центра в бік субдомінанти (T — S), а потім його повернення в 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.

Швиденько

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 із тонікою в інших відношеннях, ніж S та D.

§ 74. ГОЛОВНІ ТА ПОБІЧНІ ФУНКЦІЇ

Смислове значення звука та співзвуч, що виявляє характер їх дії в рамках ладової системи, називається *ладовою функцією*¹. Ладова функція ступенів визначається перш за все їх взаємозв'язком із тонікою. Це відобразилося в їх назвах:

перший ступінь — тоніка (T, t), центр ладу;

другий — низхідний, увідний у тоніку тон;

третій — медіанта² (M, m), середній тон між першим і 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 і першим ступенями;

сьомий — висхідний, тон, увідний у тоніку.

Більшість ладових функцій записуються латинськими літерами під ступенями, до яких вони належать. Їх позначення зберігається незалежно від порядку розташування та чергування ступенів:

C C D E F G A B C

t II m s d sm VII t

Звуки і 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 навпіл.

³ Від *лат. submediantis* — нижній, поділяючий навпіл.

Звороти Т — D — Т називаються *автентичними*¹, Т — S — Т — *плагальними*², Т — S — D — Т — *складними*.

Функції медіант (верхньої та нижньої), а також увідних тонів (верхнього й нижнього) є *побічними*. 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 і побічних функцій у музичному русі може бути різним. Він обумовлений всією сукупністю засобів музичної мови, національними й стилістичними особливостями музичних творів, різноманітністю ладових структур.

§ 75. ОСНОВНІ ТА ЗМІННІ ФУНКЦІЇ

Найбільш повно напрямок тяжінь ступенів виявляється в ладах, де чітко визначений ладовий центр. Саме він формує рівень функціональних зв'язків ступенів ладу. Роль елементів ладу відносно до основної тоніки як ладового центра називається *основною*, або *первинною, функцією*. У межах однієї ладової системи основні функції не змінюються. Завжди перший ступінь — тоніка, другий та сьомий — увідні тощо.

По дорозі жук, жук. Українська

Швиденько

По до-ро-зі жу-к, жу-к, 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, в певних метроритмічних і звуковисотних умовах кожен звук ладу може частково або повністю звільнитися від прямої залежності від основного ладового центра. 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

¹ Від грец. αυθεντικός — дійсний, справжній, той, що ґрунтується на першоджерелі.

² Від грец. πλάγιος — бік, побічний.

тощо. Через зміну підпорядкованості ступенів ладу вишикають вторинні функції, що отримали назву *змінних*.

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 лють-ку;
(t) (T)
лютьку 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 і професійній музиці.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що таке лад?
2. У чому полягає різниця між ладовим звукорядом та звукорядом музичної системи?

¹ Модуляція (*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, а які — нестійкими?
8. Що таке ладове 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 й функціями?
13. Що таке основні та змінні функції?
14. Що таке побічна тоніка, побічна домінанта, побічна субдомінанта?

ЗАВДАННЯ

1. Виконайте музичні приклади.


Виписіть звукоряди поданих мелодій, визначивши тональність, основні та похідні ступені. Підпишіть порядковий номер ступенів ладу:

1. Помірно Чорнії брови, карії очі. Українська



Чор-ні-ї бро-ви, ка-рі-ї о-чі,
тем-ні, як ніч-ка, яс-ні, як день!

2. Швиденько Ой Марічко. Українська



Ой Ма-річ-ко, чи-чи-ри, чи-чи-ри, чи-чи-ри,
роз-че-ши ми ку-че-рі, ку-че-рі, ку-че-рі.

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 замініть літерними: *ре-діз мінор, Мі-бемоль мажор, сі-бемоль мінор, Ля-бемоль мажор, фа-діз мінор.*

3. Літерні назви тональностей замініть складовими: *f-moll, A-dur, cis-moll, E-dur, g-moll.*

4. У поданих мелодіях визначіть стійкі та опорні тони:

1. **Швиденько**

Катерино-любка. Українська



Ка- те- ри- но- люб- ко, я- кий то- бі ді- дь- ко, —



роз- чи- ни- ла гре- ча- ни- ки, за- мі- си- ла рід- ко.

2. Поволі

Ой три пляхи. Українська
Поезія Т. Шевченка



Ой три шля- хи ши- ро- кі-



і до ку- пи зій-шли- ся.

3. Жартівливо

Сів 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



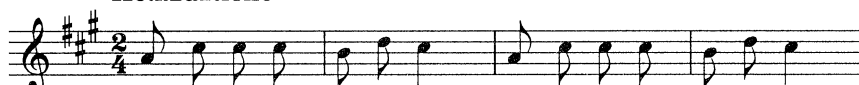
Раз при-ход- жу я до- до- му, тро- хи був п'я- нень- кий,



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

Уж ви гори мої. Російська



5. У поданих двоголосних мелодіях виписіть 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 18. МОНОДИЧНІ ЛАДОВІ СИСТЕМИ

Ладові системи почали складатися в одноголосній музиці. Вони пройшли великий шлях розвитку і отримали назву *монодічних*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*.

Незважаючи на те, що монодічні лади є одноголосними, вони зберегли своє значення у сучасній багатоголосній музиці.

¹ Від грец. *μονοδία* — спів без супроводу, одноголосний спів.

§ 76. МАЛОМІСТКІ ЗВУКОРЯДИ

Первісною формою ладової організації музики у різних народів 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 із двох звуків в обсязі секунди — дихордах¹:

Andantino

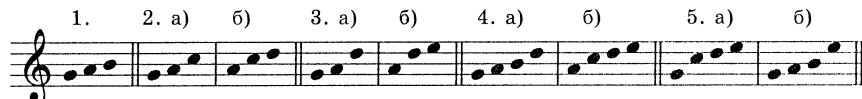
Ходить квочка. Українська



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, окрім секунд, є 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:



Такі звукоряди характерні для примовок, лічилок, календарних, родинних і трудових пісень:

1. Швиденько

Ой дзвони дзвонять. Українська

Звукоряд



Ой дзво-ни дзво-нять, хор-ти вов-ка го-нять.

2. Allegretto

Коза. Українська

Звукоряд



Я ко-за-де-ре-за пів бо-ка луп-ле-на,

¹ Від грец. διχορδη — дві струни.

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 зі своєю тонікою, своєю системою стійких і нестійких звуків, своїми інтонаційними зв'язками:

1. **Allegro giocoso**

Сергій-чудодій. *Українська*

Звукоряд

Сер- гій- чу- до- дій на ко- ні ка- тав- ся,

2. **Швидко**

Лемківська щедрівка

Звукоряд

3. **Не поспішаючи**

Бігла теличка. *Українська*

Звукоряд

Бігла теличка із березничка та в дядьків двір.

У межах одного ладу стійкість і нестійкість тонів також неоднакова. Деякі нестійкі тони притягують до себе інші нестійкі тони, утворюючи побічну опору ладу. Залежно 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

Ко- ля- дин- дин, я, ба- бу- сю, о- дин.

2. **Andantino**

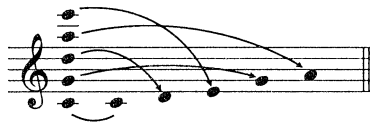
Ой ну, люлі, коточок. *Українська*

Звукоряд

§ 77. ПЕНТАТОНІКА

Одним із найстародавніших видів ладової організації, що поширився у музичних культурах майже усіх народів світу, є ангемітонічна *пентатоніка*¹. Це п'ятиступеневий звукоряд у межах октави, в якому цілі тони чергуються з півторатонами у певній послідовності. Пентатоніка трапляється виключно в мелодії.

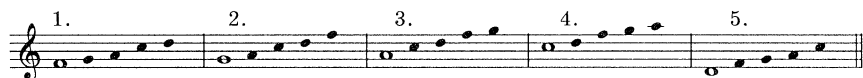
Пентатоніка отримала акустичне обґрунтування ще у піфагоровому строї. Перші п'ять квінт, звуки яких було зведено в одну октаву, склали звукоряд мажорної пентатоніки. Характерною ознакою такого звукоряду була відсутність у ньому трьох цілих тонів підряд, а значить, й інтервалу тритону:



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 і землею. У межах цього звукоряду, переміщуючи послідовно тоніку на наступний ступінь, отримували п'ять різних пентатонічних звукорядів.



Кожен із них мав назву та усталене коло образів.

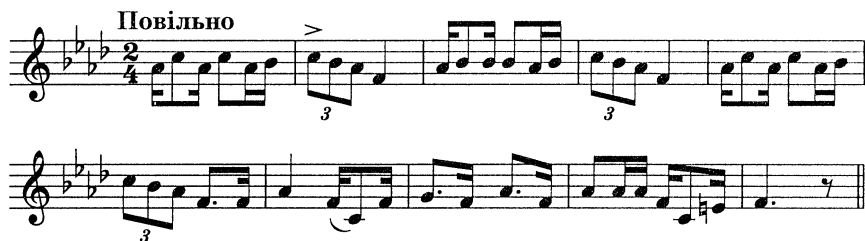


Музика сучасного Китаю, хоча і залишається в основі пентатонічною, має більш розвинену ладову організацію. У ній трапляється-

¹ Від *грец.* *pen-te* — п'ять.

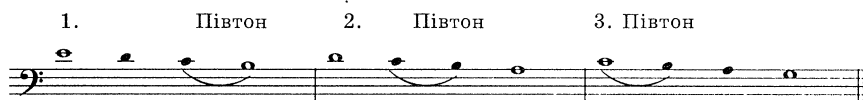
ся пентатоніка з півтонами (гемітонічна), використовуються всі звуки та тональності сучасної європейської музичної системи. Подальший розвиток отримала пентатоніка і в музиці інших народів:

Негритянська пісня. Американська



§ 78. ТЕТРАХОРДИ. ГРЕЦЬКІ ЛАДИ

Основою ладової організації музики стародавньої Греції були три тетрахорди. Вони відрізнялися розташуванням півтону серед двох тонів. Тетрахорди будувались у низхідному напрямку і мали назви певних областей Греції. *Дорійський* тетрахорд мав півтон унизу (1), *фрігійський* — півтон посередині тетрахорду (2), *лідійський* — півтон на початку тетрахорду (3):



Два однакових за структурою тетрахорди, поєднуючись, утворювали лад із 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. Тетрахорди поєднувалися двома способами і утворювали шість ладів. При першому способі між крайніми звуками двох тетрахордів мав бути цілий тон:



дорійський лад (сучасний фрігійський) фрігійський лад (сучасний дорійський) лідійський лад (сучасний мажор)

Греки надавали цим тетрахордам великого етичного значення. За Арістотелем², дорійський лад вважався абсолютно бездоган-

¹ Від грец. *επτα* — сім.

² Арістотель (384—322 до н. е.) — філософ стародавньої Греції, автор творів з усіх галузей знань.

ним, справжньо грецьким. Він відповідав чоловічій психіці і був придатним для виховання. Фрігійський лад викликав збудження, емоційне піднесення, а лідійський, відповідаючи жіночій психіці, передавав ніжність, сльози, страждання.

При поєднанні з другим способом останній звук верхнього тетраходу збігався з першим звуком нижнього тетраходу. Назви ладів утворювалися від назв тетраходів і 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 тетраходів, які відповідали п'яти стихіям: землі, воді, ефіру, повітрю та вогню.

Тетраходи є в музиці різних народів. Переконайтесь у цьому можна, порівнюючи два варіанти української народної пісні «А ми просо сіяли». Мелодія першого варіанта пісні розгортається в межах одного тетраходу. В іншій мелодії, що має квінтовий звукоряд, завдяки різним опорним тонам виділяється два тетраходи. 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.

Звукоряд
півтон

2. **Швидко**

А ми про-со сі-я-ли, сі-я-ли, ой дід-ла-до, сі-я-ли, сі-я-ли.

Звукоряд
півтон півтон

¹ Від грец. *υπο* — префікс, що означає зниження.

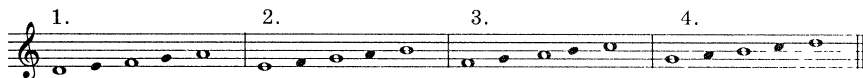
Класифікація тетраходів у теорії музики стародавньої Греції збереглася до наших днів, а її розвинена ладова система мала значний вплив на подальший розвиток ладу в європейській музиці.

§ 79. 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:



Це були октавні лади з квінтовою опорою, в межах якої утворився звукоряд із п'яти ступенів — *пентахорд*. У порівнянні з тетраходом пентахорд є більш високим ступенем розвитку ладу. Його опорні тони склали мажорний та мінорний тризвуки:



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 уведення чотирьох *плагальних* ладів. Вони утворилися від перенесення на октаву вниз верхніх тетраходів автентичних ладів і отримали назву гіполадів: гіподорійський, гіпофрігійський, гіполідійський та гіпоміксолідійський:



Плагальні лади, звукоряди яких збігалися зі звукорядами автентичних ладів, відрізнялися від останніх квартовою опорою. Зміна квінтової опори на квартову вела до зміни функцій всіх тонів ладу:

Автентичний (дорійський)

Плагальний (гіпоміксолідійський)



Відчути 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



2. Не поспішаючи

Та були в кума бджоли. Українська



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 тетрахордів 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

Виконайте мелодії.

1. Випишіть звукоряди мелодій, визначте їх обсяг і 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 біло-гру-донько, не вер-ти хвостом...

7. **Не швидко** Зозуленька. Російська



8. **Andante**Горобчику-щобеташечку. *Українська*

— Го-роб-чи-ку- щобета- шечку, на чім сидиш? — На під-да- шеч- ку.

9. **Плавно**

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. Визначте, 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.



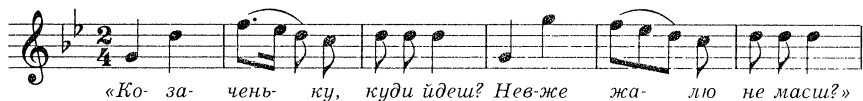
Гей, цоб! Ца-бе, рябий, тпру! Край до- ро- ги.

3. **Помірно**Я по хвилі лину. *Словенська*

4.

Козаченьку, куди йдеш? Українська

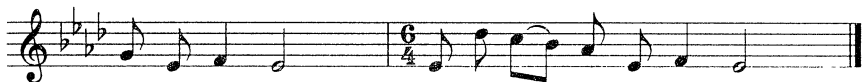
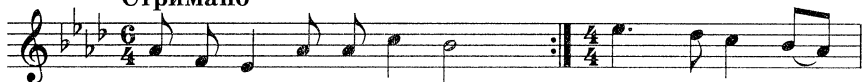
Повільно



5.

Ой ти, місяцю-зоре. Українська

Стримано



Розділ 19. НАТУРАЛЬНІ СЕМИСТУПЕНЕВІ ЛАДИ

Подальший розвиток ладової організації музики йшов шляхом стабілізації функціональних відношень ступенів ладу і, передовсім, стабілізації тоніки.

Система церковних ладів змінилася системою гексахордів, а остання — системою натуральних семиступневих ладів.

Починаючи з XVI століття, в епоху Відродження, ладова організація музики на основі діатоніки досягла повного розвитку. Утворилися стабільні ладові структури.

§ 80. ГЕКСАХОРДИ

Звукоряди у межах заповненої сексти називаються *гексахордами* (§7). Вони часто трапляються в народній музиці і свідчать про досить високий рівень ладового мислення. Їх внутрішня структура різноманітна. В одних відчувається квінтова опора, що дозволяє говорити про формування мажору та мінору, в інших — істотну роль відіграє опорна кварта.

Наприклад, у мелодії «Ой на горі льон» на сильні долі тактів припадають звуки *Соль*-мажорного тонічного тризвуку, які надають гексахорду рис автентичного ладу:

Ой на горі льон. Українська

Allegretto

Ой на го-рі льон, а в до ли-ні мак, мо-ї 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*-дієз — *сі* надає гексахорду плагальності. Маючи звукоряд в обсязі *мі* — *до*-дієз, мелодія не зачіпає терцієвий тон відносно *сі*. Лад залишається незначеним, хоча *сі* — *ля*-дієз та *сі* — *ля*-бекар сприймаються як інтонації гармонічного та натурального *сі* мінору в межах даного гексахорду:

Ой тихо, тихо. Українська

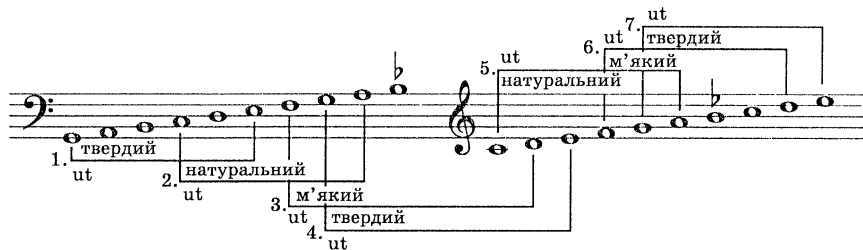
Повільно

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. На зміну тетра хордам прийшла система гексахордів Гвідо Аретинського (§ 36). В її основу було покладено звукоряд із шести ступенів *ut*¹—*re*—*mi*—*fa*—*sol*—*la*. Сьомий ступінь діатоніки *сі* не вживався через те, що разом із четвертим *фа* 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 *С*, м'який — від *F* та твердий — від *G*. У межах звукоряду *G*—*e*² було сім гексахордів:

¹ Назва *ut* вперше була замінена на *do* у трактаті Дж. М. Бонончіні «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* (♭). 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 sagum*). Квадратне *b* означало відміну пониженого *сі* і пізніше закріпилося як назва знаку альтерації *бекар* (♮), що скасовує будь-який попередній знак.

Перший ступінь кожного з трьох гексахордів позначався *ut*, що в 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 коригуванням 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)*

Учення про гексахорди, незважаючи на складність, було значним кроком уперед у порівнянні з античним ученням про тетра хорди. У мутаціях, а їх було 52, закладено основу модуляції, створено умови для запровадження хроматизмів, що збагатили ладову

¹ Від *лат.* *rotundum* — круглий.

² Наприкінці XVI століття Ансель із Фландрії ввів склад *сі*, утворений початковими літерами *Sanctus Joannes*.

³ Від *лат.* *quadratum* — квадратний.

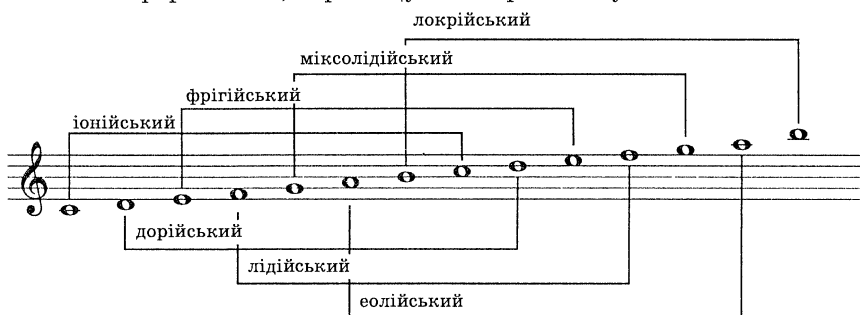
⁴ Від *лат.* *mutatio* — зміна.

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.

§ 81. НАТУРАЛЬНІ ЛАДИ. ЛАДИ НАРОДНОЇ МУЗИКИ

Система натуральних семиступневих ладів склалася у практиці поліфонічного багатоголосся під впливом ладової організації народної музики. 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, фрігійський, лідійський та міксолідійський. Нові звукоряди за традицією також отримали грецькі назви: іонійський, еолійський та локрійський. Усі 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, фрігійський та локрійський — на першому ступені мають малу терцію і належать до мінорних ладів:



фрігійський

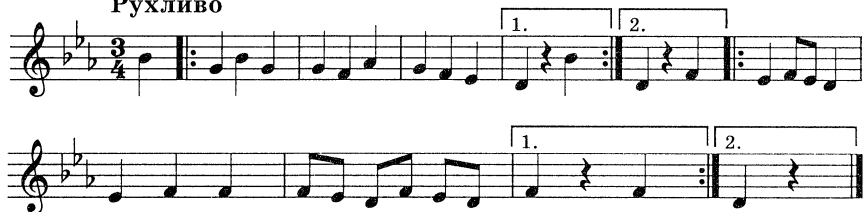
локрійський



Серед мінорних ладів слід виділити локрійський, який, на відміну від інших, на першому ступені має зменшену квінту. У народній та професійній музиці він трапляється рідко:

Азербайджанська пісня

Рухливо



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 із 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 «лідійську кварту»:

Буряк. Словацька

Не поспішаючи



Міксолідійський лад відрізняється від іонійського пониженням сьомим ступенем, який утворює з тонікою малу «міксолідійську септиму»:

Помірно Нам бы девушкам горелки. *Російська*



У молдавському музичному фольклорі трапляється так званий *підгалалянський* 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-ба-роч-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 підвищенням шостим ступенем, який утворює з тонікою велику «дорійську сексту»:

Вже криниці висихають. *Українська*

Не поспішаючи



Фрігійський лад відрізняється пониженням другим ступенем, який складає з тонікою малу «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-нив-ся,



що ко-ма-рик та й на му-сі о-же-нив-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. Танеева написана у гармонічному *фа* мінорі, а понижений другий ступінь *соль*-бемоль надає їй фрігійського забарвлення:

С. Танеев. Концертна сюїта

Швидко



В автентичних формах натуральних ладів тонікою є нижній звук. При положенні тоніки всередині звукоряду лад наближається до плагальної форми:

1.

Помірно

Було літо. Українська



Бу-ло лі-то, бу-ло лі-то, та й стала зи-ма... На-сі-я-ла



чорно-брив-ців — те-пе-ра нема.

Звукоряд

2. Швиденько

Через дорогу. Українська

Через до- ро- гу — там ку- ма мо- я, а в ку- ми
 дів- ча — то ду- ша мо- я!

Звукоряд

§ 82. ЗМІННИЙ ЛАД. ПАРАЛЕЛЬНІ ТОНАЛЬНОСТІ

Властивість тоніки мелодичних ладів переміщуватися з одного ступеня на інший утворює змінний лад, який часто трапляється в народній музиці.

Змінним називається лад, в якому значення тоніки отримують за чергою різні ступені одного звукоряду або при одній тоніці змінюється звукоряд. У змінному ладі при зміні тоніки відбуваються відповідні зрушення у функціях усіх ступенів. Найчастіше чергуються дві тоніки, які належать спорідненим тональностям.

Зміна ладу та тональності може бути досить чіткою, коли зіставляються тоніки двох тональностей:

Помірно

Посіяли девки лен. Російська

d
F

Та найчастіше буває важко визначити межі зміни тональностей. Адже у змінному ладі функції ступенів значно пом'якшені. Лише поява нової тоніки дає відчуття зміни:

Поволі

Ой у полі могила. Українська

d *F*
 Ой у по- лі мо- ги- ла з ві- тром го- во- ри- ла:
d
 «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, у якому чергуються тоніки паралельних тональностей, називається *паралельно-змінним* ладом.

Паралельні тональності мають не тільки семиступеневі лади. У музиці з пентатонною ладовою організацією також трапляється паралельно-змінний лад:

Досить швидко Жарт. Башкирська

Звукоряд
Т т

Існує змінний лад, в якому чергуються дві тоніки у кварто-квінтовому співвідношенні. Якщо у такому ладі п'ятий ступінь сприймається як більш стійкий у порівнянні з першим ступенем, то виникає *домінантовий* лад:

Помірно



Інколи трапляється одноіменно-змінний лад, у якому при одній тоніці об'єднуються звукоряди одноіменних мажору та мінору. 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 і 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

Виконайте мелодії.

1. Визначіть, до яких гексахордів належать звукоряди поданих мелодій:

1. **Помірно**

Женчичок-бренчичок. Українська



Жен-чи-чок- брен-чи- чок ви- лі- та- є, як- би- то
ви- со- ко ні- жень-ку пі- дій- ма- є, ні- женьку



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 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.

2. Визначить 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. Не швидко

Бо-дай же ти, дів-чи-нонько. 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.

5. **Помірно**

Ішов козак із вулиці. Українська

Ішов козак із вулиці темньо-ї но-чі,
си-дить кач-ка на бе-ре-зі витрі-щи-ла о-чі.

6. **Жваво**

А. Кастальський. Рибалка

7. **Moderato**

В. Косенко. Українська народна пісня

8. **Allegro moderato**

Г. Свиридов. Тріо. Ч. I

3. Підбіріть мелодії в обсязі гексахордів, у семиступеневих натуральних і змінних ладах.

Розділ 20. ЛАДИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Своєрідність музичної культури народу значною мірою характеризується її ладовою організацією. Різні географічне положення регіонів нашої країни, 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 ла-

дові структури європейської музики. Це свідчить, що вона розвивалася в єдиному руслі з музичними культурами європейського континенту, не втрачаючи своєї автентичності.

§ 83. ЛАДИ НА ОСНОВІ МАЛОМІСТКИХ ЗВУКОРЯДІВ

Розвиток ладового мислення йшов шляхом розширення обсягу маломістких звукорядів та ускладнення їх будови.

Деякі мелодії дитячих, трудових, побутових і календарних пісень розгортаються в межах заповненого тетраходу:

1. **Moderato** Іди, іди, дощику
Звукоряд



І-ди, і-ди, до-щук-у, зварю то-бі бор-щук-у.

2. **Ходою** Гриби. Коломийка
Звукоряд



Не те-пер, не те-пер по гри-би хо-ди-ти,
во-се-ни, во-се-ни, як бу-дуть ро-ди-ти.

Для української музики повна ангематонічна пентатоніка мало характерна. Пісня «Та вербовая дощечка» — один із небагатьох прикладів, що має повну пентатоніку:

Andantino

Та вербовая дощечка. Українська



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 трапляються 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-ка-ти,
зи-му про-вод-жа-ти!

Досить часто в українській музиці використовуються тетра хорди з нижньою квартою (субквартою), завдяки якій їх обсяг розширився до септими. Активна інтонація субкварти надала мелодіям енергії:

Швидко Я коза ярая. 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,

Пентахорди із субквартою мають октавний діапазон. Для мелодій на основі такого звукоряду характерним є контраст між квартовим стрибком і плавним рухом у межах пентахорду. Завдяки кварті опорний тон став стійкішим і сприймається як тоніка мажору чи мінору. Субкварта трапляється 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 із діатонікою сформував український музичний стиль, сповнений великої експресії та краси:

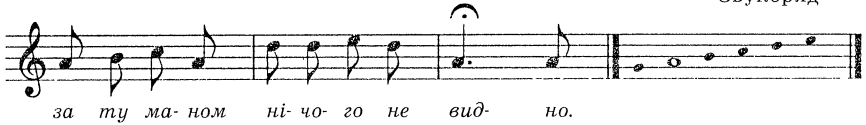
Повільно Ой як, як та нелюба зустрічати. Українська

Ой як, як та нелюба зустрі- ча- ти? — Ой так, так, ой так, так.

Розширення обсягу тетра хордів і пентахордів відбувалося не тільки завдяки субкварті, але й субсекунді — нижньої секунди, яка мала тонове співвідношення з тонікою ладу. Саме тонове співвідношення сьомого ступеня з першим стало характерним для натуральних семиступеневих ладів:

Поволі Ой у полі та туман — димно. Українська

Ой у по- лі, ой у по- лі та ту- ман — дим- но,



Але ми маємо зразки, де субсекунда утворює з тонікою півтон, що цілком гармонує 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



Пе-ре-ки-ну кладку че-рез му-равку вер-бо-ву, вер-бо-ву!

Заповнення субквартти 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.

§ 84. СЕМИСТУПЕНЕВІ МІНОРНІ ЛАДИ

Розширення обсягу звукоряду вгору через додавання до пентахорду сексти та септими формувало автентичні октавні лади.

Найчастіше трапляються мінорни лади з малою септимою на першому ступені, тобто з цілотоновим співвідношенням між сьомим та першим ступенями: еолійський, фрігійський та до-рійський.

В еолійському ладі сьомий ступінь відіграє значну роль. Завдяки йому мелодії звучать світло й спокійно:

Повільно

Тече 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 трапляються в багатоголосних кадансах¹. Вони посилюють субдомінантову функцію ладу, надаючи йому рис плагальності:

Помірно

Гей, 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 в собі самотніть звучання дорійського ладу, обспівує та підкреслює доміанту, збільшує інтонаційну напругу мелодії:

Andante

Ой оце ж будуть мої бояри. Українська



Ой о-це ж бу-дуть мої бо-я-ри, я ж, я ж, я ж мо-ло-дець,

У мінорних ладах підвищений четвертий ступінь відіграє надзвичайно велику роль має стильові ознаки української музики. Він

¹ Від *итал. cadenza* — закінчення.

може переходити не лише у п'ятий ступінь, але і в третій, утворюючи не характерну для діатоніки збільшену секунду:

Світи, світи, місяченьку. *Українська*

Помірно

Сві- ти, сві- ти, мі- ся- чень- ку, з- за го- ри,
бо при- хав мій ми- ленький з до- ро- ги.

The musical score is written on two staves. The first staff contains the first two measures of the melody, with time signatures changing from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The second staff contains the next two measures, with a 3/4 time signature and a 2/4 time signature. The melody features a trill in the second measure of the first staff and a triplet in the first measure of the second staff.

Ще більше порушуються традиційні тонові та півтонові співвідношення ступенів натуральних ладів інтонацією збільшеної кварта між першим і 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.

The musical score is written on two staves. The first staff contains the first two measures of the melody, with a 2/4 time signature. The second staff contains the next two measures, also in 2/4 time. The melody features a trill in the first measure of the first staff and a triplet in the first measure of the second staff.

У мінорному гексахорді підвищений четвертий ступінь разом із шостим, 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

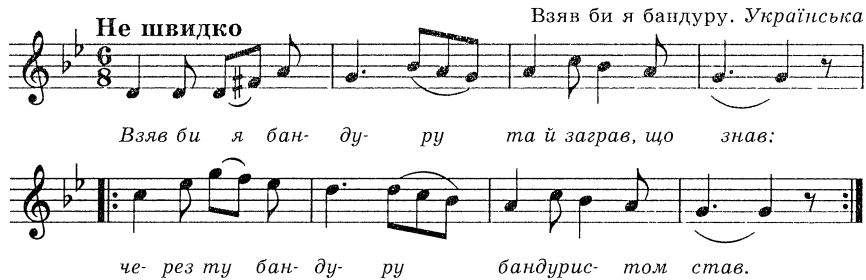
Коломийка

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.

The musical score is written on two staves. The first staff contains the first two measures of the melody, with a 2/4 time signature. The second staff contains the next two measures, also in 2/4 time. The melody features a trill in the first measure of the first staff and a triplet in the first measure of the second staff.

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.

§ 85. СЕМИСТУПЕНЕВІ МАЖОРНІ ЛАДИ

Із мажорних ладів часто трапляється 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 використовуються рідко:

Помірно Ой весна, весниця. *Українська*



Ой весна, весниця.

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 в мелодичному русі не зустрічається зовсім. Більш природним є інтервал сексти між другим і 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*



За горів, за горів три яблуньки.

В українській музиці є змінний лад, де поєднуються не тільки паралельні, але й однойменні 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 Йвана. Українська

Allegretto

Ку- па- ла на Йва- на... Ку- пав- ся Йван
та в во- ду вправ, Ку- па- ла на Йва- 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 криниця. Українська

Весело

Гли-бо- ка кри- 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. У ньому поряд із паралельною змінністю набула великого значення модуляція.

Незважаючи на поширення мажору та мінору, у багатоголосних творах підголоскового складу трапляються і натуральні лади.

Значною мірою ладова своєрідність української народної музики обумовила стрій українських народних інструментів, зокрема коби 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, є в українських мелодіях?
6. Яких рис набула мелодична лінія під впливом мажору та мінору?

ЗАВДАННЯ

Виконайте мелодії.

1. Випишіть та охарактеризуйте звукоряди поданих українських мелодій:

1. **Moderato** Володар, володар



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!

3. **Не швидко** Малая нічка-петрівочка



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-нель-ку.

5. Швидко

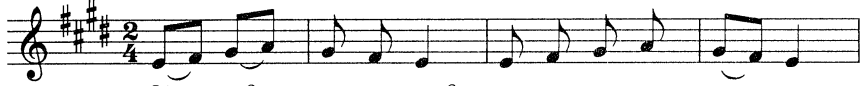
На вулиці скрипка грає



На ву-ли-ці 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. Визначіть лади:

1. Повільно

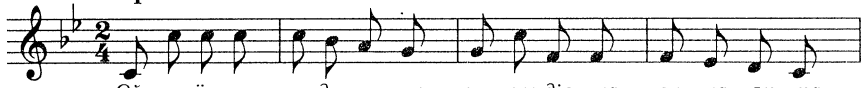
Володар, володар



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 річку, 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. $\text{♩} = 66$
Одна

Ой упав сніжок. Українська

Двоє



Ой у па в сні жок та й на бе ре жок



та у зяв ся во до ю,

7. **Allegro non troppo**

М. Лисенко. 2-га рапсодія, Шумка



8. **Dolcissimo**

Л. Дичко. Калина червона, Плач



Та я ж куди не пі-ду, та я ж те-бе не знайду.

Розділ 21. ЛАДОГАРМОНІЧНА СИСТЕМА

Розвиток багатоголосної інструментальної музики в 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 семиступеневих монодичних ладах і продовжуючи їх розвиток, ладогармонічна система поєднала їх законо-

¹ Гармонія (грец. армонія — 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 і мінорний тризвуки, а ладовою основою — мажорний і мінорний лади.

Мажоро-мінорна ладогармонічна система (скорочено мажоро-мінор) характеризується фіксованою структурою звукоряду і стабільністю функціональних зв'язків тонів та акордів. Вона найбільш централізована і має одне положення тоніки. Зміна тоніки приводить до зміни тональності.

§ 86. НАТУРАЛЬНИЙ МАЖОР

На формування мажорного ладу великий вплив мали і творчий досвід людства, в якому закріпилися певні звукові співвідношення, і фізична природа музичного звука. Основний тон обертонового звукоряду, повторюючись в усіх октавах, став тонікою ладу як найбільш сильний і стійкий звук. Гармонійно з ним звучать перші шість обертонів, утворюючи стійкі ступені ладу та тонічний мажорний тризвук. Решта звуків, які перебувають у секундових співвідношеннях зі стійкими, тяжіють до них, звучать напружено.

Таким чином, мажор як семиступеневий лад має три стійких тони — на першому, третьому та п'ятому ступенях, що входять до тонічного тризвука — $T \frac{5}{3}$, і чотири нестійких тони на сьомому, другому, четвертому і шостому ступенях, які складають увідний септакорд — VII_7 . Вони потребують подальшого руху і переходу до стійких тонів:



Оточення стійкого ступеня з обох боків суміжними нестійкими ступенями називається *обспівуванням* стійкого ступеня. Обспівування спирається на мелодичні секундові зв'язки і підкреслює систему ладових тяжінь:

Косарі. Українська

Allegretto

Вийшли в поле ко-са-рі ко-сить ран-ком на зо-рі.

Гама, звукоряд якої у висхідному напрямку має тон — тон — півтон — тон — тон — півтон, називається *натуральною мажорною*. 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 і нижнього тетраходів, що об'єднані цілим тоном. Обидва тетраходи мають однакову структуру тон — тон — півтон і називаються *мажорними*:



Великі і 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 і 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 однобічний мелодичний зв'язок із нею. Внаслідок цього ввідний у тоніку VII ступінь займає в мажорі особливе місце в ствердженні тоніки:

Ой зацвіли фіялочки. *Українська*

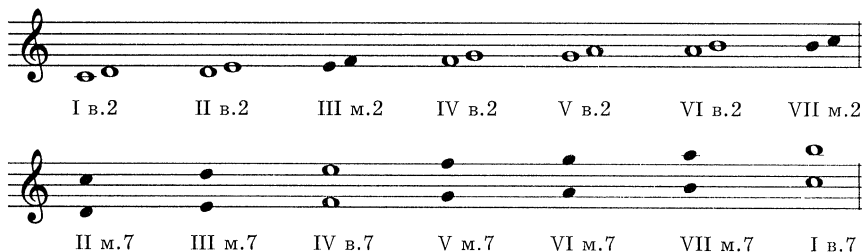


§ 87. ІНТЕРВАЛИ В НАТУРАЛЬНОМУ МАЖОРІ

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 утворюються *чисті прими і чисті октави*. Сусідні ступені натурального мажору складають п'ять великих і дві малих секунди.

Септими як обернення секунд у натуральному мажорі мають також два різновиди: це дві великі септими і п'ять малих:



На ступенях мажору утворюються три великі та чотири малі *терції*, а також чотири великих і три малих *сексти*:

Two staves of musical notation showing intervals of thirds and sixths in a major scale. The first staff shows intervals of thirds: I в.3, II м.3, III м.3, IV в.3, V в.3, VI м.3, VII м.3. The second staff shows intervals of sixths: 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* й одна збільшена на IV ступені. Чистих *квінт* також шість й одна зменшена на VII ступені:

Two staves of musical notation showing intervals of fourths and fifths in a major scale. The first staff shows intervals of fourths: I ч.4, II ч.4, III ч.4, IV зб.4, V ч.4, VI ч.4, VII ч.4. The second staff shows intervals of fifths: IV ч.5, V ч.5, VI ч.5, VII зм.5, I ч.5, II ч.5, III ч.5.

Усі інтервали у поєднанні з іншими елементами ладу визначають властивості натурального мажору. Та найбільш характерними для нього є інтервали на першому ступені. Це великі і чисті інтервали. Показовими для мажору є великі *терції* і великі *сексти* на головних ступенях:

Musical notation showing intervals of second, third, fourth, fifth, sixth, seventh, and octave in a major scale. The intervals are labeled: в.2, в.3, ч.4, ч.5, в.6, в.7, ч.8, I, IV, V.

§ 88. АКОРДИ В НАТУРАЛЬНОМУ МАЖОРІ

Натуральний мажор має три мажорні тризвуки — на I, IV, V ступенях; три мінорні тризвуки на II, III, VI ступенях та один зменшений тризвук на VII ступені. Мажорні тризвуки становлять основу мажорного ладу і належать до головних. Мінорні тризвуки і зменшений належать до побічних:

Musical notation showing triads in a major scale. The triads are labeled: 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 перебувають не тільки тризвуки, але і їхні обернення:

I_3^5 VI_3^6 $IV_4^6 (S_4^6)$ II_3^5 VII_3^6 $V_4^6 (D_4^6)$ III_3^5 $I_3^6 (T_3^6)$ 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 є два великих мажорних септакорди — на I і IV ступенях і п'ять малих септакордів: малий мажорний — на V, три малих мінорних — на II, III, VI та один малий зменшений на VII ступенях:

в. I₇ м. II₇ (S₇) м. III₇ в. IV₇ м. V₇ (D₇) м. VI₇ м. зм. VII₇

На кожному ступені мажору перебувають не тільки септакорди, але і їх обернення:

I_7 VI_5^6 IV_3^4 II_2 II_7 VII_5^6 $V_3^4 (D_3^4)$ III_2 III_7 I_5^6 VI_3^4 IV_2 тощо.

На основі тризвуків і септакордів виникають нонакорди, ундецимакорди та інші співзвуччя.

§ 89. НАТУРАЛЬНИЙ МІНОР. ІНТЕРВАЛИ В НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРІ

Мінорний лад утвердився як семиступеневий октавний лад із протилежними мажору властивостями. Саме цим визначається його положення у ладогармонічній системі.

Гама, звукоряд якої у висхідному напрямку має тон — півтон — тон — півтон — тон — тон, називається *натуральною мінорною*. 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 до стійких.

Важливим для характеристики мінору є висхідне півтонове тяжіння II ступеня до III (тоніку паралельного мажору) та низхідне півтонове тяжіння VI — до V (терцію паралельного мажору). Таке тяжіння до великої терції на III ступені сформувало паралельно-змінний лад:



Не менш важливим є тонове тяжіння VII до I ступеня, яке, на відміну від півтонового у мажорі, звучить м'яко, дещо нейтрально, створюючи самотутній, натурально-ладовий колорит.

Як і в мажорі, в натуральному мінорі є тільки діатонічні інтервали. Але розташовані вони на інших ступенях у відповідності з послідовністю тонів і півтонів у мінорній гамі, тобто на два ступеня вище, ніж у паралельному мажорі.

ІНТЕРВАЛИ В НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРІ

Чисті прими і чисті октави будуються на усіх ступенях

	<i>a</i>						
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
	I	II	III	IV	V	VI	VII

Слід зазначити, що малі і чисті інтервали на I, малі терції на I, IV, V та малі сексти на I і V ступенях здебільшого визначають властивості мінору.

§ 90. АКОРДИ В НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРУ

Натуральний мінор має три мінорних тризвуки — на I, IV, V ступенях; три мажорних — на III, VI, VII ступенях та один зменшений тризвук на II. Мінорні тризвуки становлять основу мінорного ладу і належать до головних. Мажорні та зменшений тризвук належать до побічних:

a

м. I₃ зм. II₃ в. III₃ м. IV₃(s₃) м. V₃(d₃) в. VI₃ в. VII₃

Три малих мінорних септакорди розташовані на I, IV, V ступенях, два великих мажорних септакорди — на III, VI та один малий зменшений септакорд на II ступені:

м. I₇ м.зм. II₇(S₇) в. III₇ м. IV₇ м. V₇(D₇) в. VI₇ м. VII₇

На кожному ступені натурального мінору будуються оберненні відповідних тризвуків і септакордів:

a

I₃ VI₃ IV₃ I₇ VI₃ IV₃ II₂ II₃ VII₃ V₃ II₇ VII₃ V₃ II₂ тощо.

На основі тризвуків і септакордів виникають інші акорди.

Розділ 22. ТОНАЛЬНОСТІ МАЖОРО-МІНОРНОЇ СИСТЕМИ

Тональність як абсолютна висота ладу надає йому індивідуальності та є активним засобом музичного розвитку. Її значення посилюється ще й тим, що з глибокої давнини люди пов'язували звуки з кольорами. Це відбилось і на кольоровому сприйнятті тональностей. У музикантів і 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 однойменних мажорних, але є дещо приглушеним. Деякі музиканти сиріймають дієзні тональності яскравими та насиченими за кольором, а бемольні — тьмяними, з металевим відтінком.

Тональності *Сi* мажор та *Сi*-бемоль мажор належать до «похмурих». Однією з найбільш «темних» вважається тональність *сi*-бемоль мінор, яка часто використовується для передачі трагічних подій та образів.

§ 91. МАЖОРНІ ТОНАЛЬНОСТІ

Від кожного звука музичної системи можна виконати мажорну гаму, зберігаючи послідовність тонів і півтонів. Це дає можливість отримати значну кількість тональностей як звуковисотних варіантів мажорного ладу.

У тональностях, окрім *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, поширюються на всі октави і називаються *ключовими знаками*. Мажор як семиступеневий лад може мати не більше семи знаків при ключі — сім дієзів або сім бемолів.

Дієзні тональності в порядку збільшення кількості ключових знаків з'являються по чистих квінтах угору 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 з'являються по чистих квінтах униз 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 указує на її тоніку:

C F B Es As Des Ges Ces

Порівнюючи послідовність появи ключових дізів і бемолів, слід визнати, що вони з'являються по чистих квінтах, але у зворотному напрямку:

При записі музичного фольклору ключові знаки можуть мати іншу нотацію. Вони вказують, в якій октаві і послідовності з'являються знаки в процесі інтонування мелодичної строфи народної пісні:

Ой гула, гула. *Українська*

Ой гу-ла, гу-ла кам'-я на го-ра. Ой дай бо-же!

Ой не шуми, луже. *Українська*

Ой не шу-ми, лу(гу)-же, о-со-ко-ю ду-же,

§ 92. МІНОРНІ ТОНАЛЬНОСТІ

Від кожного звука можна виконати мінорну гаму, зберігаючи послідовність тонів і півтонів. Мінорні, як і мажорні, тональності можуть мати при ключі тільки сім дізів або сім бемолів.

Але, записуючи фольклорні зразки, коли хроматично змінений ступінь діатоніки стає основним у ладовій структурі, при ключі можна виставляти різнорідні знаки альтерації. Наприклад:

Вірменська. *Обр. Комітаса*

С. Л. Ой гу-ла, гу-ла кам'-я на го-ра. Ой дай бо-же!

Дієзні мінорні тональності в порядку збільшення кількості ключових знаків також з'являються по чистих квінтах угору, 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 домінанту:

a e h fis cis gis dis ais

Бемольні тональності в порядку збільшення кількості ключових знаків з'являються по чистих квінтах униз 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 й мінорні тональності мають однакові ключові знаки (§ 82). 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

§ 93. ЕНГАРМОНІЗМ ТОНАЛЬНОСТЕЙ. КВІНТОВЕ КОЛО ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Теоретично дієзний і бемольний ряди можна подовжити до нескінченності. Дієзи поступово перейдуть у дубль-дієзи, а бемолі — у дубль-бемолі і т. д.:

Gis, eis	Dis, his	Fes, des	Bes, qes
----------	----------	----------	----------

В умовах хроматико-енгармонічного строю тональності, що мають при ключі шість дієзів і шість бемолів, однакові за висотою. Вони наче замикають два квінтових ряди тональностей (дієзний і бемольний), утворюючи так зване *квінтове коло тональностей*. Це схема, яка відображає не тільки квінтову послідовність появи нових ключових знаків, але й енгармонізм тональностей.

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 і мінору:

Fis = Ges	H = Ces	Cis = Des
dis = es	gis = as	ais = b

Для спрощення запису і полегшення читання нот інколи використовують заміну тональностей із великою кількістю ключових знаків на енгармонічні тональності з меншою кількістю знаків. Адже тональність *До*-діез мажор має сім дізів, а енгармонічна *Ре*-бемоль мажор — тільки п'ять бемолів. Аналогічне співвідношення ключових знаків *До*-бемоль мажору (сім бемолів) і *Сі* мажору (п'ять дізів).

Для інструментів із фіксованим, рівномірно-темперованим звукорядом (напр. фортепіано) енгармонічна заміна тональностей не зачіпає інтонаційний бік музики. При співі й виконанні на інструментах із нефіксованим звукорядом (струнно-смічкові інструменти) енгармонічна заміна тональностей може вплинути на інтонаційний бік музичного твору¹. З огляду на ці обставини, квінтове коло тональностей можна уявити як *квінтову спіраль тональностей*, де звуки хоч і наближаються, але не збігаються за висотою:

¹ Російський композитор О. Скрябін відрізняв енгармонічні тональності не тільки за висотою, але й за кольором.

§ 94. 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 виконаний і авторській тональності, його переписують у бажану тональність того ж ладу.

Перенесення усіх звуків музичного твору на іншу висоту вгору або вниз називається *транспозицією*¹. При транспозиції змінюється лише тональність. Усі 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 угору чи униз. Випадкові знаки альтерації, що можуть бути в нотному тексті, замінюються на відповідні в 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 пість 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 діези, — підвищити на півтону:

The image shows two musical staves illustrating transposition by half-tone. The top staff is in A major (two sharps) and the bottom staff is in A minor (no sharps or flats). A downward arrow labeled "півтон" points from the top staff to the bottom staff, indicating a half-tone transposition down. An upward arrow labeled "півтон" points from the bottom staff to the top staff, indicating a half-tone transposition up. The notes in both staves are identical, but the key signatures and accidentals are adjusted to maintain the same intervallic relationships.

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 і виправляються випадкові знаки альтерації. Користуючись ключами систем *До*, *Фа*, *Соль*, можна значно спростити техніку транспонування:

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 невеликих за обсягом творів із простим акомпанементом, якими є міський романс, пісня і танець:

М. Глінка. Гуде вітер вельми в полі
Поетія В. Забіли

Allegretto

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 перебувають на I ступені натурального мажору?
9. Які інтервали перебувають на I ступені натурального мінору?
10. Які тризвуки перебувають на головних ступенях мажору; мінору?
11. На яких ступенях мажору і мінору перебуває малий мажорний септакорд?
12. На яких ступенях мажору і мінору перебуває малий зменшений септакорд?
13. Які знаки альтерації називаються ключовими?
14. Які тональності мажору і мінору називаються енгармонічними?
15. Що таке транспозиція?
16. В яких випадках використовується той чи інший спосіб транспозиції?

ЗАВДАННЯ

1. Запишіть у літерному позначенні мажорні і мінорні тональності, в яких останнім ключовим знаком буде: *мі-бемоль*, *фа-діз*, *соль-бемоль*, *ре-діз*, *ля-діз*, *ре-бемоль*, *мі-діз*, *фа-бемоль*, *сі-діз*.

2. Випишіть на нотному стані в скрипковому та басовому ключах знаки тональностей, в яких подані тетра хорди будуть верхніми або нижніми:

3. Визначіть мажорні тональності, в яких можуть мати місце подані акорди. Підпишіть цифрове позначення цих акордів:

4. Визначіть мінорні тональності, в яких можуть мати місце подані акорди. Підпишіть цифрове позначення цих акордів:

5. Виконайте мелодії, визначіть тональності, виставіть ключові знаки:

П. Чайковський. Неаполітанська пісенька

1. Досить швидко



2. Помірно

Ханись. Польська



3. Помірно

М. Лисенко. Пан Коцький



4. Помірно

О. Варламов. Горні вершини
Поезія М. Лермонтова



Горные вер-ши-ны спят во тьме ноч-ной;

6. Знайдіть обспівування стійких ступенів:

1. Швиденько

Тиха вода. Українська



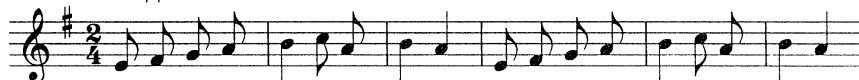
2. Швиденько

Іване, Іване. Українська



3. Швидко

А до мене Яків приходив. Українська



А до ме-не Я-ків при-хо-див, ко-ро-боч-ку ра-ків при-но-сив!

4.

Орю я, орю я. Українська

Moderato

О-рю я, о-рю я а в го-ро-ді та ко-ни-ка-ми,

5.

Тече вода. Українська

Повільно

Те-че во-да з під я-во-ра я-ром на до-ли-ну.

6.

Ой темная та невидная ніченька. Українська

Повільно

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.

Грицю, Грицю. Українська

Жваво

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.

Ой у лузі. Українська
Поезія М. Чернецького**Ходою**

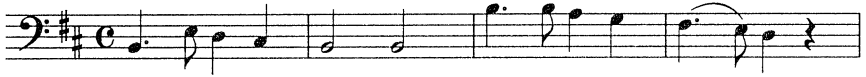
Ой у лу-зі черво-на ка-ли-на по-хи-ли-ла-ся,

3.

Бульба. Білоруська

Швидко

4.

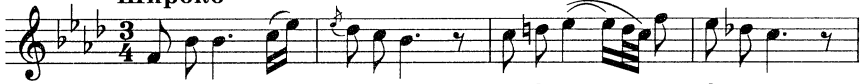
БадьороНаливаймо, браття. Українська
Поезія В. Крищенко

На-ли-вай-мо, брат-тя, криш-тале-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 23. РОЗВ'ЯЗАННЯ ІНТЕРВАЛІВ У НАТУРАЛЬНОМУ МАЖОРІ І НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРІ

У музичній системі інтервали співвідносяться між собою лише за висотою. В умовах ладу, крім звуковисотних співвідношень, вони несуть у собі стійкість і нестійкість ладових ступенів.

Властивості інтервалів формуються багатьма чинниками. На їх виражальність впливають стійкість і нестійкість ступенів, з яких вони складаються, метроритмічне положення у мелодичній лінії, оточення іншими інтервалами, темпові, регістрові та динамічні умови тощо. Але найсуттєвішим, що визначає властивості інтервалу, є мелодична і гармонічна форма викладу.

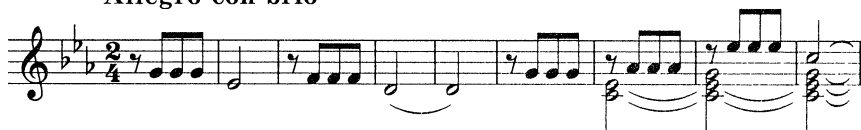
§ 95. ВИРАЖАЛЬНІСТЬ МЕЛОДИЧНИХ ІНТЕРВАЛІВ

Мелодичні інтервали, утворені стійкими ступеннями, надають мелодії рівноваги, стабільності, а утворені нестійкими ступеннями несуть у собі напругу й неспокій. Нестійкі ступені мелодичних інтервалів переходять у стійкі на основі мелодичних зв'язків, які можуть бути надзвичайно різноманітними.

Мелодична прима як найпростіша інтонація в мелодичному русі завжди підкреслює ступінь, а на початку мелодії привертає увагу до подальшого розвитку:

Allegro con brio

Л. Бетховен. Симфонія №5. Ч. I



Прима може вінчати мелодичну хвилю, підкреслювати кульмінацію. Крім того, вона може закінчувати музичний розвиток, додаючи йому стійкості й завершеності:

Помалу

Я. Степовий. Вітер в гаї не гуляє
Поезія Т. Шевченка

Musical notation for the second part of the section. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody is slower and includes lyrics in Ukrainian. The notation includes first and second endings, dynamic markings, and phrasing slurs.

Вітер в гаї не гуляє, вночі спочиває; прокинеться
тихенько, в осокитатає, осокитатає.

Висхідна октава переносить мелодію у більш високий регістр, утворюючи емоційну вершину, з якої, наче з джерела, витікає струмок низхідної мелодичної інтонації:

Lento

Ж. Массне. Елегія

Musical notation for the third part of the section. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody is slow and descending, with dynamic markings ranging from mezzo-forte to pianissimo.

mf *f* *pp*

Низхідна октава, навпаки, сприймається як спад напруги, який може стати поштовхом для подальшого розвитку.

Великі і малі секунди створюють основу мелодичного руху. Але низхідна мала секунда виділяється серед інших і сприймається як інтонація жалю, скорботи, печалі:

Andante doloroso

П. Чайковський. Цюри року № 10



Мелодичні зб. 2 є специфічним інтервалом, характерним для деяких національних музичних культур (§ 89).

Великі септими в мелодіях майже не трапляються через складність інтонування і спрямованість у ще більший інтервал — октаву. Вони завжди привертають до себе увагу значною напругою інтонації:

Б. Бріттен. Сонет XXX
Поетія Мікеланджело

Andante tranquillo



Малі септими звучать більш м'яко і досить поширені в мелодіях різних епох і стилів. Подальший поступовий рух у протилежному напрямку знімає напругу широкого мелодичного ходу, надає рівноваги музичному розвитку.

Великі і малі терції є важливими інтервалами в гармонії. На їх основі будується більшість акордів. Тому рух по терціях найповніше виявляє ладогармонічний бік мелодії:



Сексти стали найвиразнішим мелодичним інтервалом у ліричній музиці і набули певних стилістичних й жанрових ознак. Вони надають мелодіям широти, розмаху та експресії. А висхідні сексти на V ступені мажору і мінору — ще й яскравого ладового забарвлення:

Moderato


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, за-
клично. У низхідному, навпаки, несуть у собі спад емоційної на-
пруги, гальмують рух:

Гей, не дивуйте, добрі люди. *Українська*

Маршем


Гей, не дивуй- те, добрі- і лю- ди, що на Украї-ні пов- ста- ло:

Висхідна чиста квінта може сприйматись як запитання, а низ-
хідна — як відповідь. Цілком природно, що після широкого ходу
на квінту, мелодія розвивається у протилежному напрямку.

Збільшена кварта на IV ступені мажору і VI мінору звучить
напружено. Ступені, що її складають, нестійкі і мають гостре пів-
тонове тяжіння в бік розширення інтервалу. Як мелодичний інтер-
вал зб.4 не отримала значного поширення.

Зменшена квінта на VII ступені мажору і II мінору також зв-
чить напружено. Але ступені, що її складають, тяжіють у бік зв-
уження 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
стилістично визначеною.

§ 96. РОЗВ'ЯЗАННЯ НЕСТІЙКИХ КОНСОНАНСІВ

Гармонічні інтервали як елементи ладу також можуть бути
стійкими і нестійкими. Стійкі інтервали завжди консонанси. Не-
стійкі інтервали можуть бути консонансами і дисонансами. Вони
вимагають розв'язання. Відомо, що до консонансів належать гар-
монічні чисті прими, октави, кварта й квінти, а також великі і малі
терції та сексти. Вони можуть перебувати на різних ступенях ма-

жору і мінору. Інтервали, утворені I, III та V ступенями в 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 і мінору. Та стійкість їх не однакова. Інтервали на V ступені — найменше стійкі.

C

ч.1 ч.8 ч.5 в.3 ч.1 ч.8 м.6 м.3 ч.1 ч.8 ч.4 в.6

c

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 в 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 в мажорі і мінорі можна побачити загальний принцип розв'язання при плавному голосоведінні:

C(c)

II IV

V VI VII

Слід зауважити, що не кожний нестійкий інтервал одразу переходить у стійкий. Нерідко рух нестійкими консонансами займає тривалий час, 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 й інші інтервали. Такі ходи називаються стрибками. Вони пов'язані з тим, що всі нестійкі ступені ладу можуть безпосередньо розв'язатися в тоніку або в інші стійкі несуміжні ступені:

Понад ставом стежечка. Українська

Помірно

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.

§ 97. РОЗВ'ЯЗАННЯ ДИСОНАНСІВ

Натуральний мажор і натуральний мінор мають такі дисонуючі інтервали: великі й малі секунди і септими та два тритони — збільшену кварту і 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 трапляється в народному двоголоссі. Краще розв'язати їх спочатку в нестійкий консонанс (акустичне розв'язання), а останній — у стійкий. Велика секунда на IV і VI ступенях може розв'язуватися плавно і стрибком:

не бажано

не бажано

Септими також розв'язуються багатоваріантно. Але їх не варто розв'язувати безпосередньо в стійку октаву. Розв'язання у нестійкий консонанс створює умови для більш вільного і різноманітного подальшого руху:

не бажано

не бажано

¹ У поліфонічній музиці допускається ненормативне розв'язання секунд.

II III
IV
V VI
VII

У збільшеній кварті і зменшеній квінті обидва звуки нестійкі. Відповідно до тяжінь зб.4 розв'язується в 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. Бетховен. Соната для ф-но № 8. Ч. I

Allegro di molto a con brio

sf *cresc...* *sf*
sf *sf*

§ 98. ВИРАЖАЛЬНІСТЬ ГАРМОНІЧНИХ ІНТЕРВАЛІВ

Властивості гармонічних інтервалів виявляються перш за все через їх консонансність і дисонансність.

Гармонічна прима як поєднання двох однакових за висотою звуків має більш наповнене звучання у порівнянні з поодиноким звуком. Вона часто трапляється в дуетах, де її фонізм збагачується тембрами голосів й інструментів¹.

Звуки гармонічної октави сприймаються як подібні, але у різних регістрах, через те вони 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.

Великі і малі секунди, а також великі і малі септими мало характерні для двоголосся. Лише у складі дисонуючих акордів вони трапляються досить часто, надаючи повноту і яскравість їхньому звучанню, збагачуючи фонізм співзвуч.

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 на скрипці паралельними чистими примами.

Терції і сексти є основою народного двоголосся, в якому нижній голос рухається паралельно мелодії, утворюючи підголосок, що називається *второю*. Терцієва втора дуже поширена, а секстова використовується епізодично:

Поволі

Заповіт. Українська
Поезія Т. Шевченка

Як ум-ру,



Як умру, то по-хо-вай-те ме-не на мо-ги-лі,



се-ред сте-пу ши-ро-ко-го на Вкра-ї-ні ми-лій,

Гармонічні чисті кварта хоч і належать до консонансів, але звучать досить жорстко й у двоголоссі трапляються нечасто.

Збільшена кварта як яскравий дисонанс досить поширена у багатоголоссі, де вона входить до складу акордів. Інколи вона ж 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 в тоніку:

Швидко

Закарпатська гаївка



Із гармонічних інтервалів почався розвиток багатоголосся. Вони стали основою фонізму співзвуч, визначили їх виражальні властивості як у поліфонічній музиці, так і в музиці гармонічного складу. Особлива роль у розвитку багатоголосся належить *бурдону*¹, який супроводжував мелодію.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Чим відрізняються інтервали музичної системи від інтервалів ладу?
2. Які інтервали є стійкими, а які нестійкими?
3. У чому полягає принцип ладового розв'язання інтервалів?
4. Яке голосоведіння називається плавним, а яке стрибковим?
5. Які є форми викладу інтервалів?
6. У чому полягає виражальність мелодичних інтервалів?
7. Якою є виражальність гармонічних інтервалів?

ЗАВДАННЯ

1. Розв'яжіть інтервали як нестійкі консонанси:



2. Запишіть стійкі інтервали у тональностях *A, h, Es, g, Des, f, Fis, cis*.

3. Розв'яжіть дисонуючі інтервали:



4. Визначіть, які мелодичні інтервали найбільше впливають на формування образного змісту поданих музичних уривків:

1. **Lento**

Ф. Шопен. Траурний марш. Тв. 35



2. **Allegro vivo**

О. Даргомижський. Каюсь, дядько
Поезія О. Тимофєєва



Каюсь, дядя, черт по-путал, хоть сердись, хоть не сердись!

¹ Бурдон (*фр.* bourdon — густий бас) — безперервний, незмінний за висотою звук ліри, волинки та інших інструментів.

3.

П. Чайковський. Симфонія № 1. Ч. I

Allegro tranquillo

4.

М. Римський-Корсаков. Как во городе стольно-Киевском.
Сто пісень

5.

М. Лисенко. Елегія



5. Випишіть нестійкі консонанси, розв'яжіть їх різними способами:

1. Швидко

Два півники. Українська



Два пів-ни-ки, два пів-ни-ки го-рох мо-ло-ти-ли,

2. Швидко

Долина, долина. Словацька



Фіялочка. Українська
Обр. Ф. Колесси

3.

Andantino

Ой зацвіли фі-я-лочки, за-цві-ли,

6. Визначить 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 24. РОЗВ'ЯЗАННЯ АКОРДІВ У НАТУРАЛЬНОМУ МАЖОРІ І НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРІ

У ладогармонічній системі роль тонічного тризвука полягає у створенні відчуття стійкості й 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. Повне відчуття стійкості створює лише ладове розв'язання у тоніку.

§ 99. ГАРМОНІЧНІ ФУНКЦІЇ

Роль акорду в гармонічному розвитку ладу називається *гармонічною функцією*¹ акорду. Вона залежить від взаємозв'язку акордів на основі їх інтервального співвідношення, яке може бути секундовим, терцієвим і квартовим². Наявність спільних звуків в акордах робить їх спорідненими і поєднує у функціональні групи.

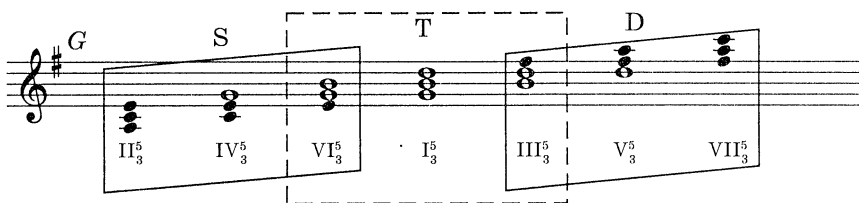
¹ Функція (*лат. functio* — виконання) — зовнішній прояв властивостей будь-якого елемента в даній системі відносин.

² Враховуючи, що хід на кварту в одному напрямку стає ходом на квінту в протилежному, квартове співвідношення тонів називається ще *кварто-квінтовим*.

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 із ними по два спільних звуки, які об'єднують їх у домінантову та субдомінантову групи. До домінантової групи, крім V_3^5 , належать III_3^5 та VII_3^5 . До субдомінантової групи належать IV_3^5 , II_3^5 та VI_3^5 . Найменшстійкими є II_3^5 та VII_3^5 , які перебувають із тонічним тризвуком у секундовому співвідношенні й не мають із ним спільних звуків:

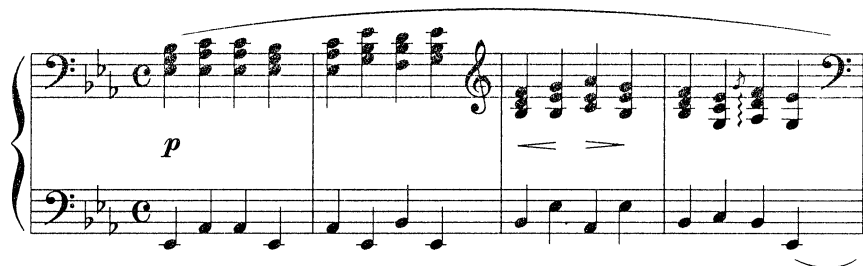


До акордів домінантової групи належать V_7 (домінантовий септакорд), VII_7 (увідний септакорд), V_9 (домінантовий нонакорд). До субдомінантової групи входять II_7 , IV_7 (субдомінантові септакорди), а також II_9 (субдомінантовий нонакорд).

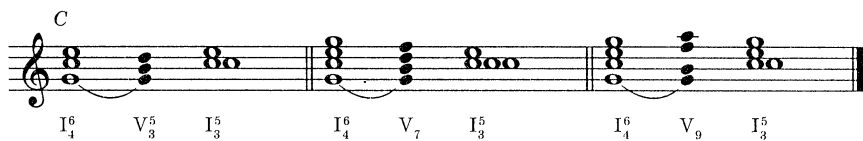
Медіантові тризвуки III_3^5 та VI_3^5 мають два спільних звуки з тонічним тризвуком. Тому за певних умов вони можуть виконувати функцію тоніки, утворюючи разом із нею тонічну функціональну групу акордів. VI_3^5 , який має у своєму складі тонічну терцію, більш придатний для ролі тоніки, ніж III_3^5 , який має у своєму складі ввідний ступінь.

Гармонічні звороти, в яких акорди доміанти розв'язуються у VI_3^5 , називаються *перерваними*. Якщо такі звороти перебувають на заключних стадіях музичного розвитку, то називаються *перерваними кадансами*¹. Звучать вони яскраво, колоритно, оскільки VI_3^5 у мажорі — мінорний, у мінорі — мажорний. Недостатня стійкість VI_3^5 вимагає подальшого руху до заключної тоніки:

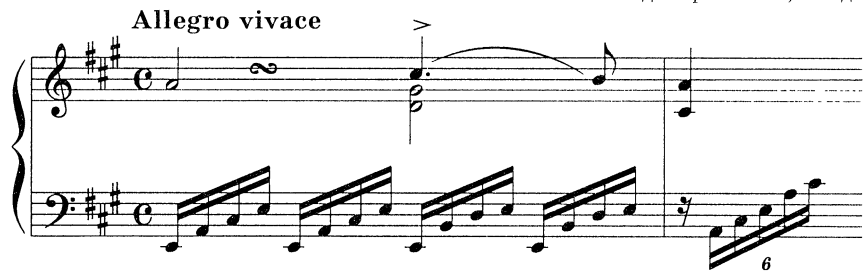
¹ Каданс (*итал.* cadenza — закінчення) — мелодичний або гармонічний зворот, який закінчує музичний твір або його частину.



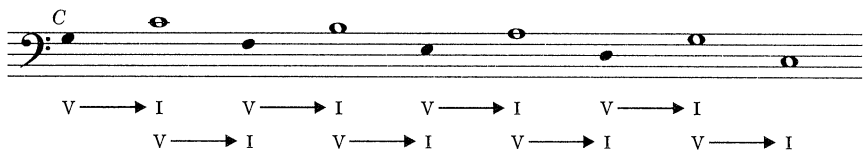
Тризвуки, розташовані за чистими квартами вгору і вниз від тоніки, складають *квартовий ряд*. Висхідний квартковий ряд утворює ланцюжок субдомінант, а низхідний — ланцюжок домінант. Кварткові зв'язки акордів найактивніші і мають велике значення в ладогармонічній системі. Наприклад, нестійко звучать усі 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 зі стійкою тонічною терцією у верхніх голосах і вимагає подальшого руху через домінанту в тоніку:



Л. Бетховен. Соната для ф-но № 2, Рондо



Залежність домінанти від тоніки відбилась і на тризвуках інших ступенів ладу, які перебувають у кварткових 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

(I₃⁵, VI₃⁵, III₃⁵) (IV₃⁵, II₃⁵, II₇, VI₃⁵) (V₃⁵, V₇, VII₃⁵, VII₇, III₃⁵)

Варіанти:

I_{3H}⁵, IV₃⁶, V₃⁵ I₃⁶ III₃⁶ II₄⁶, V₃⁵ VI_{3H}⁵ VI₃⁵ IV₃⁵ VII₃⁴ I₃⁶

§ 100. РОЗВ'ЯЗАННЯ НЕСТІЙКИХ ТРИЗВУКІВ

Тонічні тризвуки та їх обернення належать до стійких консонансів, хоч стійкість I₄⁶ 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

IV₃⁵ I₃⁶ IV₃⁶ I₄⁶ IV₄⁶ I₃⁵ V₃⁵ I₄⁶ V₃⁶ I₃⁵ V₄⁶ I₃⁶

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. тен- ло- е ле- то,

Нестійкі тризвуки домінанти 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 й стрибком у який завгодно інший стійкий ступінь:

IV₃⁵ I₃⁶ IV₃⁶ I₄⁶ V₃⁵ I₃⁶ V₄⁶ I₃⁵

Нестійкі тризвуки побічних ступенів розв'язуються на тих же засадах, що і нестійкі тризвуки головних ступенів. Наявність три-тону в зменшених тризвуках та їх оберненнях обумовили їх дисонансність і голосоведіння при розв'язанні.

У мажорі зм. VII₃⁵ розв'язується у неповний (без квінти) тонічний тризвук. Зм. VII₃⁶ має два варіанти розв'язання: у неповний тонічний тризвук і неповний тонічний секстакорд. Зм. VII₄⁶ при плавному голосоведінні розв'язується у неповний тонічний секстакорд, а зі стрибком — у повний тонічний секстакорд.

У мінорі зм. II₃⁵ розв'язуються у неповний (без основного тону) тонічний секстакорд. Зм. II₃⁶ також має два варіанти розв'язання: у неповний тонічний секстакорд і неповний тонічний квартсекстакорд. Зм. II₄⁶ при плавному голосоведінні розв'язується у неповний тонічний квартсекстакорд, а зі стрибком — у повний тонічний квартсекстакорд:

Т₃⁵ VII₃⁵ I₃⁵ н. VII₃⁶ I₃⁵ н. VII₄⁶ I₃⁶ н. VII₁⁶ I₃⁶

t₃⁵ II₃⁵ I₃⁶ н. II₃⁶ I₃⁶ н. II₄⁶ I₄⁶ н. II₄⁶ I₄⁶

§ 101. РОЗВ'ЯЗАННЯ ДОМІНАНТСЕПТАКОРДУ

У септакордах функціональна нестійкість тризвуків посилюється дисонуючим тоном септими.

Домінантсептакордом (D_7 або V_7) називається септакорд на V ступені мажору і 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 траплявся. Замість нього поширення отримав мажорний V_7 в гармонічному мінорі. Лише у XX столітті гармонічні звороти з мінорним V_7 набули поширення завдяки його ладовим й акустичним якостям:

Є. Мартинов. Лебедина вірність

Ніжно

V_7 розв'язується в неповний (без квінти) тонічний тризвук. Неповний V_7 , також без квінти, в якому подвоєно основний тон, розв'язується в повний тонічний тризвук:

При розв'язанні обернень V_7 його основний тон — V ступінь ладу залишається на місці. Решта звуків розв'язується за тяжінням. Унаслідок цього V_5^6 та V_3^4 розв'язуються у тонічний тризвук, а V_2 — у тонічний секстакорд:

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 зі

стрибком, що також забезпечує подвоєння терцієвого тону. Розв'язання V_2 у тризвук III ступеня звучить специфічно і трапляється нечасто:

C

V_7 VI_3^5 V_7 н. VI_3^5 V_5^6 VI_3^6 V_3^4 VI_3^6 V_2 VI_4^6 V_2 III_3^5

Обернення V_7 з їх плавними секундовими ходами в нижньому голосі при розв'язанні найчастіше трапляються 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 із потроєним основним тоном. Неповний V_9 (частіше без квінти) розв'язується у повний тонічний тризвук із 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. Скрыбін. Мазурка № 8. Тв. 3

Con moto

§ 102. РОЗВ'ЯЗАННЯ УВІДНОГО СЕПТАКОРДУ

Увідним називається септакорд, побудований на VII ступені мажору та гармонічного мінору — VII_7 . У натуральному мажорі він малий зменшений, у натуральному мінорі — малий мажорний. VII_7 розв'язується у тонічний тризвук із подвоєнням терцієвого тону. Інколи він розв'язується в VI_3^6 у перерваних зворотах:

C(c)

VII_7 VII_7 I_3^5 VII_7 VI_3^6

До увідних септакордів входять усі нестійкі ступені ладу. Тому при розв'язанні жоден звук не залишається на місці. Голосоведіння визначається розв'язанням септими, тритону і секунди в оберненнях. Увідний квінтсектакорд — VII_5^6 та ввідний терцквартакорд — VII_3^4 , розв'язуються у тонічний сектакорд із подвоєнням терції, а ввідний секундакорд — VII_2 — у тонічний квартсектакорд:

C(c)

VII_7 I_3^5 VII_5^6 I_3^5 VII_3^4 I_3^5 VII_2 I_3^5

Звуковий склад VII_7 визначає функціональну специфічність звучання його обернень. Адже нижня терція увідного септакорду належить домінанті, а верхня — субдомінанті. Остання розташована внизу VII_3^4 і надає йому субдомінантового відтінку. Це дозволяє розв'язати VII_3^4 у тонічний тризвук і тонічний квартсектакорд.

Відчуття субдомінантової функції у VII_3^4 настільки велике, що дозволяє порушити нормативне розв'язання зб. 4:

C

VII_3^4 I_3^5 в.2 зб.4 VII_3^4 I_3^5 в.2 зб.4

Con moto

М. Леонтович. Женчичок-брнчичок

f

В зе- ле- нім лу- гу бе- ри па- ру дру- гу!

В зе- ле- нім, в зе- ле- нім лу- гу!

VII_7 та V_7 входять до домінантової групи акордів і мають три спільних звуки. На цій основі відбувається *внутрішньофункціональний* перехід VII_7 у V_7 . Залишаючи спільні звуки на місці, отримуємо перехід VII_7 у V_5^6 , VII_5^6 у V_3^4 , $VIII_3^4$ у V_2 , VII_2 у V_7 . Схематично це виглядає так: 7 ак. \rightarrow $\overset{6}{5}$ \rightarrow $\overset{4}{3}$ \rightarrow 2 ак. \rightarrow 7 ак.

C

VII_7 V_5^6 I_3^5 VII_5^6 V_3^4 I_3^5 VII_3^4 V_2 I_3^6 VII_2 V_7 I_3^5 н.

Якщо VII_7 натурального мажору трапляється досить часто у музичних творах, то VII_7 натурального мінору не отримав такого розповсюдження. Він мало тяжіє у тоніку мінору і сприймається як V_7 паралельного мажору, що розв'язується у VI_3^5 . Поширення отримали акорди домінантової групи, які утворились у гармонічному мінорі.

§ 103. РОЗВ'ЯЗАННЯ СУБДОМІНАНТОВОГО СЕПТАКОРДУ

Септакорд, побудований на II ступені мажору і мінору, називається *субдомінантовим септакордом* — S_7 або Π_7 . Він поєднує два тризвуки субдомінантової групи — Π_3^5 та IV_3^5 . У мажорі Π_7 — малий мінорний, у мінорі — малий зменшений. До його складу входять три нестійких ступені — II, IV, VI та один стійкий — I. У Π_7 він є септимою і при розв'язанні залишається на місці. На основі норм плавного голосоведіння Π_7 розв'язується у тонічний сектакорд із подвоєнням терцієвого або квінтового тону:

C(c)

Π_7 Π_7 I_3^6 Π_7 I_3^6

Субдомінантовий квінтсектакорд — Π_5^6 має три варіанти розв'язання — у I_3^6 , I_4^6 та I_3^5 . Це пов'язано з двостороннім секундовим тяжінням IV ступеня, а також функціональним зв'язком його з тонікою. Субдомінантовий терцквартакорд — Π_3^4 розв'язується у I_4^6 , субдомінантовий секундакорд — Π_2 — у тонічний тризвук з подвоєнням терцієвого тону. Подвоєння основного тону в тонічному тризвучку можливе при русі VI ступеня вгору в I:

C(c)

Π_5^6 I_3^6 Π_5^6 I_4^6 Π_5^6 I_3^5 Π_3^4 I_4^6 Π_2 I_3^5

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**

«Ой по- їдь- мо, ой по- їдь- мо та ді- вонь-ко,
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 то- нічний квартсекстакорд із подальшим рухом у домінанту:

C

$\Pi_7 V_3^5 \quad \Pi_5^6 V_3^5 \quad \Pi_3^4 V_3^5 \quad \Pi_2 V_3^6 \quad \Pi_2 V_3^6 \quad \Pi_7 I_4^6$

М. Лисенко. Садок вишневий коло хати
Поезія Т. Шевченка

Помірно

На основі функціональних зв'язків (S — D) Π_7 може переходити у VII_7 та V_7 . Спільні звуки акордів забезпечують плавне голосоведіння та поступовий перехід від м'якого дисонансу (Π_7) до більш сильного (VII_7 , D_7) з подальшим рухом у тоніку:

С

$\Pi_7 \text{D}_3^4$ | $\Pi_7 \text{VII}_5^6 \text{I}_3^6$ | $\Pi_7 \text{VII}_5^6 \text{D}_3^4$ | $\Pi_5^6 \text{D}_2 \text{I}_3^6$ | $\Pi_5^6 \text{VII}_4^4 \text{I}_3^6$ | $\Pi_5^6 \text{VII}_4^4 \text{D}_2 \text{I}_3^6$

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, трапляється у музичних творах рідше, ніж V_9 . Здебільшого він переходить у тонічний квартсекстакорд або домінують:

Е. Гріг. Соната для ф-но. Тв. 7

§ 104. РОЗВ'ЯЗАННЯ СЕПТАКОРДІВ У ДІАТОНІЦІ

Нестійкі мажорні і мінорні тризвуки у певних метроритмічних та інтонаційних умовах стають опорними, перебираючи на себе функцію тоніки. При цьому септакорди також змінюють функцію. Це відбивається на їхній взаємодії з іншими акордами і на розв'язанні. Кожен септакорд, незалежно від величини інтервалів, що його складають, може розв'язатись у тризвук 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 . На тих же засадах розв'язуються обернення септакордів. Принцип плавного голосоведіння при розв'язанні септакордів у діатонічних семиступеневих ладах залишається основним і для розв'язання обернень септакордів:

V_7 | IV_7 | VII_7 | Π_7 | VI_7 | III_7

Розв'язання септакордів на функціональній основі більш характерне для професійної музики. У народному багатоголоссі септакорди й тризвуки взаємодіють і на основі мелодичних зв'язків, що відбилося 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 криниченька. Українська

Всі

Гей! Ой у по-лі та кри-ни-чень-ка,

там хо-лод-на та й во-ди-чень-ка.

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 є нестійкими консонансами?
6. Який інтервал обумовив розв'язання зменшеного тризвука?
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 в діатоніці?

ЗАВДАННЯ

1. Назвіть, запишіть, грайте:
 - а) у тональностях A_s , g , E , h субдомінантові та доміантові тризвуки, їх обернення з розв'язанням;
 - б) від звуків a , h угору і униз мажорні і мінорні тризвуки, розв'язавши їх як тризвуки S і D ;

в) від звуків *g, e* угору і вниз мажорні та мінорні секстакорди, розв'язавши їх як секстакорди *S* та *D*;

г) від звуків *d, f* угору і вниз мажорні та мінорні квартсекстакорди, розв'язавши їх як квартсекстакорди *S* і *D*;

д) у тональностях *Des, cis, H, es* зм.⁵ та їх обернення, розв'язавши;

е) від звуків *d, e* угору зм.⁵, зм.⁶, зм.⁶ з розв'язанням у мажорі і мінорі;

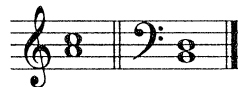
е) від звуків *a, g* униз зм.⁵, зм.⁶, зм.⁶, розв'язавши у мажорі та мінорі;

ж) у тональностях *A, a, Es, es V₇* та його обернення, розв'язавши у тоніку і 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 і доміанту;

і) *V₇, VII₇, II₇*, до складу яких увійшли подані інтервали, розв'язати у мажорі та мінорі:



і) у тональностях *Es, f, A, cis* подані акордові ланцюжки — $I_3^5 - II_2 - VII_7 - D_5^6 - I_3^6, I_3^6 - II_7 - VII_5^6 - D_3^4 - I_3^5, I_4^6 - II_5^6 - VII_3^4 - D_2 - I_3^6, I_4^6 - II_3^4 - VII_2 - D_7 - VI_3^5 (I_3^5)$.

й) від звуків *e, a, c* малий мінорний, малий мажорний септакорди вгору і вниз, розв'язавши їх у діатоніці.

2. Виконайте подані уривки і фрагменти музичних творів у § 100—104.

3. Знайдіть, випишіть в елементарній формі *V₇, VII₇, II₇* та їх обернення, розв'яжіть:

В. А. Моцарт. Квартет № 16. Ч. IV

1. **Allegro assai**

2. Л. Бетховен. Концерт для ф-но № 1

Allegro con brio

3.

І. Лаврівський. До зорі

сер- ця мо- го ту- гу, ту- гу роз- же- ни

4.

Помірно

М. Калачевський. Романс

mp

5.

Moderato

М. Римський-Корсаков. Сказання про град Китеж

pp

8

Розділ 25. ВИДИ МАЖОРУ І МІНОРУ

Розвиток ладогармонічної системи відбувався 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 тетракорд у мінорному ладі, наблизивши мінору до мажору. Так з'явився мелодичний мінор. Низхідне тяжіння

ступенів верхнього тетраходу натурального мінору у домінанту 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 домінанту. Верхній тетраход мелодичного мажору збігся з верхнім тетраходом натурального мінору, наблизивши мажор до мінору.

Взаємовплив мінору і мажору значно збагатив виражальні можливості ладогармонічної системи.

§ 105. ВИДИ МАЖОРУ

Мажор, який має у своєму звукоряді VI понижений ступінь, називається *гармонічним*. Верхній тетраход гармонічного мажору збігся з верхнім тетраходом гармонічного мінору:

мажорний тетраход

гармонічний тетраход

$\flat VI$

Для VI пониженого ступеня ($\flat VI$) типовим є низхідний півтоновий рух у домінанту, а послідовність VI — $\flat VI$ — V утворює відрізок хроматичної гама, збагачуючи півтонами мажорний лад:

Allegretto

О. Даргомижський. Русалка, д. II

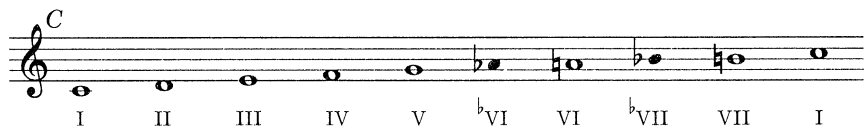
Мажор з пониженими VI та VII ступенями називається *мелодичним*. Гама мелодичного мажору складається з нижнього мажорного тетраходу і верхнього фрігійського тетраходу, який трапляється виключно у низхідному русі.

мажорний

фрігійський

$\flat VI$ $\flat VII$

Три види мажору — натуральний, гармонічний і мелодичний — утворюють *повний мажор*, гама якого має сім ступенів і дев'ять тонів:



Мажор із пониженими II та IV ступенями називається *двічі гармонічним*. Зміна видів мажору в музичній тканині створюють виразну гру ладової світлотіні:

М. Лисенко. Серенада. Тв. 32, №3



§ 106. ІНТЕРВАЛИ І АКОРДИ В ГАРМОНІЧНОМУ МАЖОРІ

Пониження VI ступеня в гармонічному мажорі змінило тонову величину інтервалів, у яких він був основою або вершиною. Малі інтервали, основою яких є bVI , стали великими, великі і чисті — збільшеними інтервалами:



Інтервали, вершиною яких є bVI , зменшилися на півтону. Великі інтервали стали малими, малі і чисті — зменшеними:

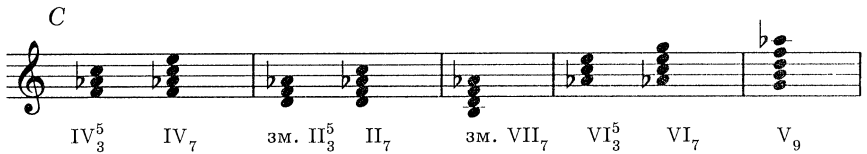


Інтервали — збільшена секунда і зменшена септима, збільшена квінта і зменшена кварта, яких не було в натуральному мажорі, стали *характерними інтервалами гармонічного мажору*. Крім характерних інтервалів, у гармонічному мажорі утворилася нова пара тритонів: зб.4 на bVI та зм.5 на II ступенях:

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 , в гармонічному мажорі став малим нонакордом. Інші акорди через незначне використання мало що додали до гармонії мажорного ладу:



У мелодичному мажорі будуються лише діатонічні інтервали і відповідні акорди. Більшість із них збігаються з інтервалами та акордами натурального мінору крім тих, до складу яких входить III ступінь мажорного ладу.

§ 107. ВИДИ МІНОРУ

Мінору, який має у своєму звукоряді підвищений на півтону VII ступінь, називається *гармонічним*. Гама гармонічного мінору відрізняється від натуральної верхнім тетракордом. Яскравою ознакою її є збільшена секунда на VI ступені:



Збільшена секунда, маючи півтора тону, наче розривала спокійний хід тонів і півтонів звукоряду натурального мінору. Для європейця, вихованого на діатоніці, вона була чужою інтонацією і в мелодичному русі майже не траплялася. 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 в гармонії, звідкіля й отримав свою назву:

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

Mesto con anima

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

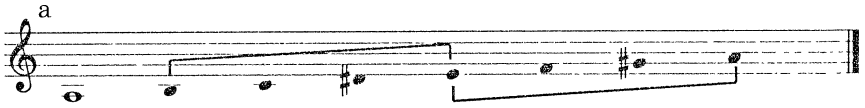
Moderato

Хва-ли-лась бе-ре-за пе-ред ду-ба-ми, хва-ли-ла-ся,



ле-нюм-по-ле-нюм, бе-ре-за.

У музичному фольклорі деяких народів є мінорний лад із двома збільшеними секундами. Місцеположення їх у звукоряді може бути різним. Але найбільшого поширення отримав мінор з підвищеними IV та VII ступеннями. У гамі такого ладу є два гармонічних тетракорди. Саме тому він отримав назву *двічі гармонічного мінору*:



Двічі гармонічний мінор характерний для болгарської, української, татарської, молдавської і циганської музики:

Дойна. Молдавська

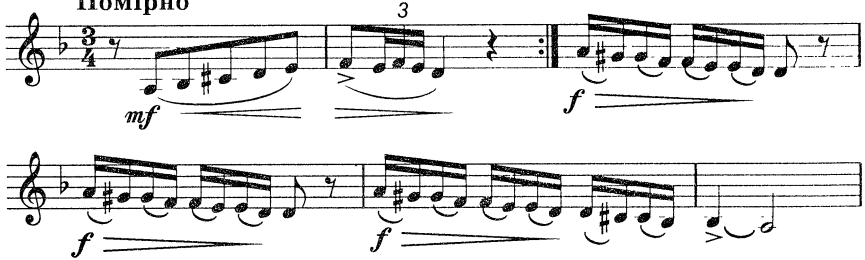
Поволі



У професійній музиці він використовується для створення відповідного національного колориту:

Помірно

К. Сен-Санс. Циганський танок



Різновидом двічі гармонічного ладу вважається лад, у гамі якого збільшені секунди розташовані на II та VI ступенях. Він може розглядатись як доміантовий лад, що утворився перенесенням верхнього тетрахорду двічі гармонічного мінору вниз. Унаслідок цього нижнім звуком гами стає V ступінь, тобто доміанта:



Два гармонічних тетрахорди, з яких складається доміантовий лад, збігаються з тетрахордами двічі гармонічного мажору:



Міно́р, який має у своєму звукоряді підвищені VI та VII ступені, називається *мелодичним*. Гама мелодичного міно́ру складається з нижнього міно́рного та верхнього мажорного тетраходів:



Виникнення мелодичного міно́ру втілило потребу зберегти VII підвищений ступінь і уникнути висхідного мелодичного руху на зб. 2. Саме тому верхній тетраход із підвищеними VI і VII ступенями вживається у мелодичних зворотах, пов'язаних із поступеним рухом угору від V до I ступеня.

При поступеному русі вниз від I до V ступеня мелодичний міно́р часто змінюється на натуральний. Це цілком природно, адже висхідне тяжіння підвищених VI і VII ступенів вступає у суперечність із низхідним напрямком мелодичної лінії:

Andante molto moderato

Ж. Бізе. Кармен



У той же час збереження мелодичного міно́ру в низхідному русі має свою інтонаційну привабливість завдяки контрасту верхнього мажорного і нижнього міно́рного тетраходів:

Й. Бах. Прелюдія X (D. Т. К., т. II)



Іноколи верхній тетраход мелодичного міно́ру чергується з гармонічним тетраходом:

Швидко

Коломийка. Українська



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:

a

I II III IV V VI VI# VII VII# (I)

§ 108. ІНТЕРВАЛИ ТА АКОРДИ В ГАРМОНІЧНОМУ МІНОРИ

Підвищення VII ступеня в 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 і чисті стали зменшеними інтервалами:

a

VII# м.2 м.3 зм.4 зм.5 м.6 зм.7

Інтервали, вершиною яких став VII підвищений ступінь, збільшилися на півтону. Малі стали великими, великі і чисті — збільшеними:

a

I в.7 II в.6 III зб.5 IV зб.4 V в.3 VI зб.2

Унаслідок підвищення VII ступеня в гармонічному мінорі з'явилися інтервали, яких не було в натуральному ладі. Вони отримали назву *характерні інтервали гармонічного мінору*. Крім них, у гармонічному мінорі утворилася ще одна пара тритонів: зб.4 на IV та зм.5 на VII підвищеному ступенях. Характерні інтервали збагатили інтонаційну палітру гармонічного мінору.

Спокійно

А. Рибчинський. Червона троянда

Дуже помалу

Не стелися, кудрявчик. Українська

Не сте-ли-ся, куд-ряв-чик,
не сте-ли-ся, зе-ле-ний куд-ряв-чик, край ме-не!

Серед акордів гармонічного мінору слід виділити мажорний V_3^5 і малий мажорний V_7 . На VII підвищеному ступені з'явилися зменшений VII_3^5 і зменшений VII_7 ; на III ступені — збільшений III_3^5 . Інші акорди гармонічного мінору такі, як великий збільшений III_7 не отримали значного поширення:

V_3^5 V_7 зм. V_3^5 зм. V_7 зб. III_3^5 III_7 I_7

У мелодичному мінорі є лише діатонічні інтервали та відповідні акорди. Більшість із них збігаються з інтервалами й акордами мажору, крім тих, до складу яких входить III ступінь мінору.

Розділ 26. РОЗВ'ЯЗАННЯ ІНТЕРВАЛІВ ТА АКОРДІВ У ГАРМОНІЧНИХ ЛАДАХ

Характерні інтервали гармонічних ладів, узяті ізольовано від ладу, звучать консонансно завдяки їх енгармонізму з акустичними консонансами. Але 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 й справжньої дисонансності.

§ 109. ЕНГАРМОНІЗМ ХАРАКТЕРНИХ ІНТЕРВАЛІВ

Характерні інтервали гармонічних ладів за тоноювою 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:

The image shows a musical staff with two systems. The first system has three notes: C, as, and E. Above the notes are labels C, as, and E. The second system has six notes: б.5, а.4, #.6, в.6, в.6, and ом.7. Below the notes are labels б.5, а.4, #.6, в.6, в.6, and ом.7.

Енгармонічні інтервали існують лише в рівномірно-темперованому строї на інструментах із фіксованою висотою. У музичній практиці при співі, грі на інструментах із 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.

§ 110. 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 ^bVI 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:

The image shows a musical staff with two systems. The first system has two notes: зб.2 and ч.4. The second system has two notes: зм.7 and ч.5. Above the notes is the label C(c). Below the notes are labels зб.2, ч.4, зм.7, and ч.5.

Оскільки ч.4 і 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 і зм.4. До їх складу входить один стійкій 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, в яко-

му ладі розв'язується інтервал. Адже VII[#] гармонічного мінору як основа зм.4 і вершина зб.5 тяжіє на півтону вгору, а VI гармонічного мажору як основа зб.5 і 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 VI 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. І болісно і солодко

Allegro

pp
mf *f*

§ 111. РОЗВ'ЯЗАННЯ ЗБІЛЬШЕНИХ І 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

нестійкості й гостроти звучання. Це VII[#] у гармонічному мінорі та ^bVI в гармонічному мажорі.

У гармонічному мінорі III⁵₃ розв'язується у I⁶₃, III⁶₃ — у I⁶₄, III⁶₄ — у I⁵₃. У гармонічному мажорі VI⁵₃ розв'язується у I⁶₄, VI⁶₃ — у I⁵₃, VI⁶₄ — у I⁶₃:

C

зб. VI⁵₃ I⁶₄ зб. VI⁶₃ I⁵₃ зб. VI⁶₄ I⁶₃

зб. III⁵₃ I⁶₃ зб. III⁶₃ I⁶₄ зб. III⁶₄ I⁵₃

В оберненнях збільшеного тризвука 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 в 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 самим, 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

§ 112. РОЗВ'ЯЗАННЯ ЗМЕНШЕНОГО УВІДНОГО СЕПТАКОРДУ

У зменшеному увідному септакорді — зм. VII₇ гострота та напруга звучання посилилися через збільшення півтонових тяжінь. Зм. VII₇ складається з двох зм. 5, розв'язання яких визначає його розв'язання у тонічний тризвук із подвоєним терцієвим тоном:

C(c)

зм. VII₇ I₃⁵ зм. 5 зм. 5

Обернення зм. VII₇ розв'язують у відповідні обернення тонічного тризвука і переходять у V₇ на тих самих засадах, що й 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 і зм. VII₂. Лише голосоведіння дозволяє визначити на слух, що саме розв'язується — зм. VII₇ чи його обернення:

<i>F</i>	<i>D</i>	<i>H</i>	<i>As</i>
VII ₇ I ₃ ⁵	VII ₅ ⁶ I ₃ ⁶	VII ₃ ⁴ I ₃ ⁶	VII ₂ I ₄ ⁶
<i>f</i>	<i>d</i>	<i>h</i>	<i>gis</i>
VII ₇ I ₃ ⁵	VII ₅ ⁶ I ₃ ⁶	VII ₃ ⁴ I ₃ ⁶	VII ₂ I ₄ ⁶

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. З яких тетракордів складається гама гармонічного мінору; гармонічного мажору?
2. З яких тетракордів 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 в гамах мелодичного мінору і натурального мажору; мелодичного мажору та натурального мінору?

11. У чому полягає різниця між характерними інтервалами гармонічних ладів та енгармонічними консонансами?

12. Який інтервал обумовив появу збільшеного тризвука в гармонічних ладах?

13. Завдяки якому інтервалу виникає енгармонізм обернень зб.⁵?

14. Які інтервали визначали розв'язання зм. VII₇?

15. Завдяки якому інтервалу виникає енгармонізм обернень зм. VII₇?

ЗАВДАННЯ

1. Запишіть і виконайте на інструменті:

— мажорний, мінорний та гармонічний тетракорди від *a, es, f, b, cis* угору;

— гама повного мажору і повного мінору від *d, e, h, as, fis* униз;

— характерні інтервали гармонічних ладів і тритони і розв'яжіть 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'яжіть їх у тональностях *Fis, fis, Es, es, A, a, B, b, D, d* гармонічних ладів;

— характерні інтервали замініть на енгармонічні консонанси:

1. 2.

— консонанси замініть на енгармонічні характерні інтервали і розв'яжіть в гармонічних ладах:

1. 2.

2. Виконайте на фортепіано і визначте:

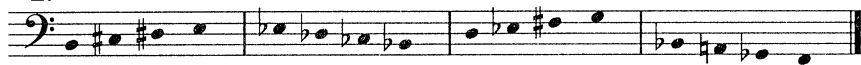
а) яким тональностям належать:

— тетракорди:

1.



2.



— інтервали, розв'яжіть:

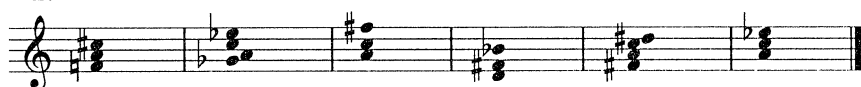
1.

2.

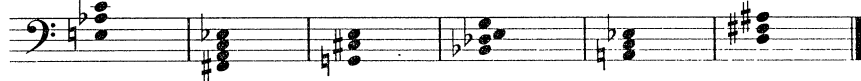


— акорди, розв'яжіть:

1.



2.



б) лад, тональність, тетракорди, характерні інтервали, акорди:

1. Рухливо

А ми кривого танцю йдем. Українська



А ми кри-во-го тан-цю йдем, тан-цю йдем.

2.

Ой на горі мак. Українська

Не поспішаючи



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



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. Глюк. Орфей, акт I

Moderato

6.

М. Лисенко. Українська сюїта № 6

Allegro vivace

p *sf*

Розділ 27. СИСТЕМИ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Одні і ті ж звуки музичної системи містяться у багатьох тональностях. Але в кожній тональності, залежно від співвідношення з тонікою, вони виконують інші функції. На основі спільних звуків, інтервалів та акордів, перш за все тризвуків, тональності можуть бути спорідненими і 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, унаслідок чого виникає їх єдність, створює системи тональностей.

§ 113. СПОРІДНЕНІ ТОНАЛЬНОСТІ

Найбільш близькими є паралельні тональності (див. § 82). Їх натуральні гами складаються з одних і тих же звуків, інтервалів й 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. Випи-савши 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. $\frac{5}{3}$ Т

Тональності, тонічні тризвуки яких знаходяться на діатонічних ступенях даної тональності, перебувають з нею в *діатонічно-му* спорідненні, яка називається *першим рівнем споріднення*². Відомо, що види мінору і мажору з часом увійшли до складу діатоніки. Це дозволило включити до першого рівня споріднення

¹ Щоб визначити різницю в ключових знаках, різні знаки складають, а однакові віднімають. Наприклад, соль мінор (2^b) та Ре мажор (2[#]) відрізняються на 4 знаки (2^b + 2[#]), а соль мінор 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 в курсі гармонії.

і тональності мінорної субдомінанти гармонічного мажору та мажорної домінанти гармонічного мінору, хоч вони відрізняються від основної тональності на 4 ключових знаки:

Diagram illustrating four chords on a treble clef staff:

- Chord 1: C (I) - C major triad (C-E-G)
- Chord 2: f (IV) - F minor triad (F-A-C)
- Chord 3: c (I) - C minor triad (C-Eb-G)
- Chord 4: G (V) - G major triad (G-B-D)

Таким чином, кожна мажорна тональність має шість тональностей першого рівня споріднення:

- тональність паралельного мінору,
- тональність домінанти та її паралельна,
- тональність мажорної субдомінанти та її паралельна,
- тональність мінорної субдомінанти:

Diagram illustrating seven chords on a treble clef staff:

- Chord 1: C (I) - C major triad (C-E-G)
- Chord 2: a (VI) - A minor triad (A-C-E)
- Chord 3: G (V) - G major triad (G-B-D)
- Chord 4: e (III) - E minor triad (E-G-B)
- Chord 5: F (IV) - F major triad (F-A-C)
- Chord 6: d (II) - D minor triad (D-F-A)
- Chord 7: f (IV) - F minor triad (F-A-C)

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:

Diagram illustrating seven chords on a treble clef staff:

- Chord 1: c (I) - C minor triad (C-Eb-G)
- Chord 2: Es (III) - E-flat major triad (Eb-G-Bb)
- Chord 3: g (V) - G minor triad (G-Bb-D)
- Chord 4: B (VII) - B major triad (B-D-F)
- Chord 5: f (IV) - F minor triad (F-A-C)
- Chord 6: As (VI) - A-flat major triad (Ab-C-Eb)
- Chord 7: G (V) - G major triad (G-B-D)

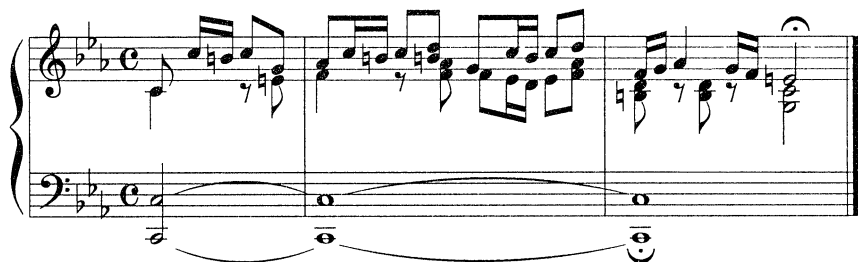
Взаємодія споріднених тональностей стала великою рушійною силою в музичному розвитку і формуванні. У музиці віденських класиків Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена провідна роль у формуванні належала тональностям домінанти та субдомінанти. У музиці XIX століття поряд із класичними співвідношеннями тональностей досить часто трапляються паралельні тональності. У народній і сучасній популярній музиці споріднені тональності використовуються так само широко. А в професійній музиці XX століття вони втратили своє значення. На зміну їм прийшли далекі тональності.

§ 114. ОДНОЙМЕННІ ТОНАЛЬНОСТІ

Мажорна і мінорна тональності, тоніки яких збігаються за висотою і мають однакову назву, називаються *однойменними*.

У музиці досить поширеною була традиція закінчувати мінорні твори однойменними 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 тризвука на мажорний у творах Й. С. Баха є даниною цій традиції:

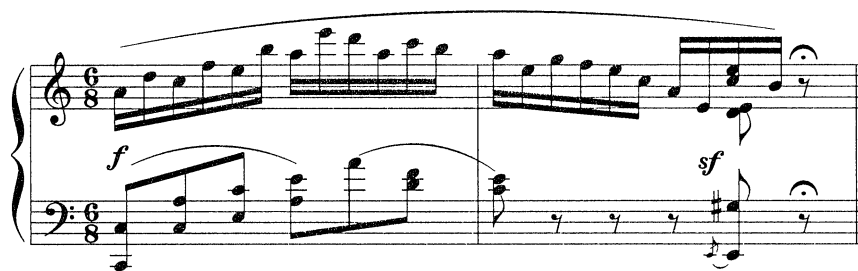
Й. С. Бах. Фуга 2. (Д. Т. К., т.1)



Поява в кінці мінорного твору мажорної тоніки — лише початок взаємодії однойменних 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 однойменних тризвуків чи співставлення однойменних тональностей не ускладнює лад, бо кожен із них зберігає свої усталені елементи. Більш глибокий вплив однойменних тональностей відбувався шляхом ускладнення ладів за рахунок проникнення звуків та співзвуч одного ладу в інший. Так, у народній музиці однойменні тональності можуть поєднувати елементи різних народних ладів:

Повільно

Бескиде зелений. Українська



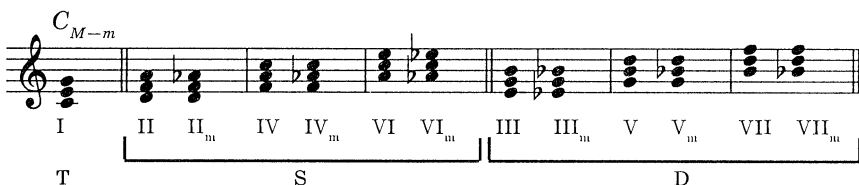
Бескиде зелений, в три ряди саджений, гей! В три ря-ди саджений.

У професійній музиці взаємодія однойменних мажору і мінору привела до створення *мажоро-мінорної системи* тональностей.

Ускладнення мажору під впливом однойменного 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:

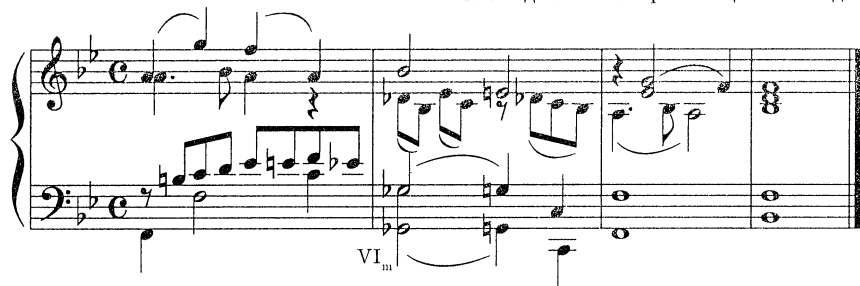


В однойменному мажоро-мінорі тонічний тризвук мажорний, а решта тризвуків мають по два варіанти: один із мажорного ладу, інший — з мінорного:

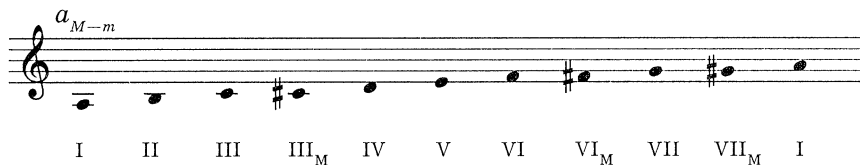


У музичному розвитку можуть з'являтися як поодинокі акорди з однойменного мінору, так і гармонічні звороти. Наприклад, у «Старогалицькій мелодії» С. Людкевича V₇ Сі-бемоль мажору спочатку розв'язується у тризвук VI_m, а потім у тоніку:

¹ Літера *m* позначає ступінь та акорд однойменного мінору, а літера *M* — ступінь та акорд однойменного мажору.



Ускладнення мінору під впливом однойменного мажору сформувало *міноро-мажорну систему тональностей*. Підвищення VII та VI ступенів утворило гармонічний і мелодичний міно́р. Згодом у міно́рі з'являються підвищений III і гама *повного міноро-мажору*, яка, маючи сім ступенів, отримала також десять тонів:



В однойменному міноро-мажорі тонічний тризвук мінорний, а решта тризвуків має по два варіанти: один із мінору, другий — з мажору:



Крім системи однойменних мажоро-мінорних тональностей, існує система *паралельних мажоро-мінорних тональностей*. У ній взаємодіють не тільки натуральні лади, але і їх гармонічні та мелодичні різновиди. Унаслідок такої взаємодії в 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 однойменних і паралельних мажоро-мінорних систем можуть бути як тризвуками, септакордами, так і їх оберненнями.

§ 115. ОДНОТЕРЦІВІ ТОНАЛЬНОСТІ

Взаємопроникнення однойменних і паралельних тональностей значно розширило виражальні можливості мажору й мінору і дозволило використовувати акорди близьких та далеких тональностей.

Починаючи з другої половини XIX століття значне поширення в музиці отримали однотерцеві тризвуки поряд із тризвуками основних ступенів або замість них.

Мажорний і мінорний тризвуки, терцеві тони яких збігаються за висотою, називаються *однотерцевими*. Тональності, тонічні тризвуки яких однотерцеві, називаються також однотерцевими. Квінта мінорного тризвука розташована на півтону вище за квінту однотерцевого мажорного тризвука і навпаки:

Diagram illustrating triads in C major and cis minor. The C major triads are labeled I, I[#], IV, IV[#], V, V[#]. The cis minor triads are labeled I, ^bI, IV, ^bIV, V, ^bV.

Однотерцеві тризвуки до субдомінанти та доміанти можуть розв'язатися безпосередньо у тоніку:

Diagram illustrating the resolution of triads V and V[#] to the I triad in C major.

С. Рахманінов. Рапсодія на тему Паганіні. Вар. XIV

Allegro

3

У творах композиторів XX століття однотерцевий тризвук починає замінювати діатонічну тоніку, з'являючись замість неї або поряд із нею.

Так, у романсі В. Губаренка «Радість» у заключному кадансі зіставляються однотерцеві тонічні тризвуки:

Allegro grazioso

схема
Т t

Для зручності запису однотерцієвих тризвуків і тональностей інколи користуються енгармонічними тризвуками та тональностями. Наприклад, Фа-бемоль мажор записується енгармонічною тональністю Мі мажор:

Ф. Шопен. Вальс. Тв. 64, № 3

Moderato

Починаючи із середини ХІХ століття тональності, як і акорди, виявили тенденцію до самостійності незалежно від споріднення. Утворюється *хроматичне* споріднення тональностей, які перебувають у терцієвих, секундових й тритонових співвідношеннях. Нетрадиційність і незвичність їх взаємодії стали стилістичною ознакою музики ХХ—ХХІ століть.

§ 116. 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 і В. А. Моцарта, в яких побічними партіями ставали теми головних партій, проведені у тональності домінанти. 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 доц на-кра-пять...

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 споріднення сприймається як більш природна:

Повільно Летить ворон з чужих сторін. 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 споріднення мають спільні акорди. При модуляції вони змінюють свою функцію, і така модуляція називається *функціональною*.

Наприклад, у поданому уривку із 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

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 із пониженою квінтою у *мі* мінорі записаний як домінантовий терцквартакорд із пониженою квінтою у *сі-бемоль* мінорі:

М. Лисенко. Якби зустрілися

Adagio dolente схема

В одноголосній музиці модуляція виконується засобами мелодичного руху і називається *мелодичною*. Така модуляція може не мати модуляційних знаків альтерації. Її можна відчутти завдяки інтонаціям, які є характерними для нової тональності. Але наявність модуляційних хроматизмів робить модуляцію більш переконливою.

Крім тональної модуляції, нерідко трапляється *ладова модуляція*. Це перехід в однойменну тональність протилежного ладу. Наприклад, із *Ре* мажору в *ре* мінор або з *ре* мінору в *Ре* мажор тощо. Заміна мінорної тоніки на однойменну 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 мотивів, фраз, речень, 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 — *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.

§ 117. ПОЛІТОНАЛЬНІСТЬ

Як правило, у класичній багатоголосній музиці зміна тональностей відбувається одночасно в усіх голосах, що робить її *моно тональною*. Однотональний виклад усіх звуковисотних елементів у багатоголосній музиці забезпечує гармонійність та злагодженість звучання музичних тонів по вертикалі. 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 і тональностям, називається *поліладовістю* та *політональністю*:

Lento Б. Барток. Мікрокосмос, № 59



При політональності не виникає взаємопроникнення тональностей. Вони існують автономно в 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.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Які тональності називаються спорідненими; неспорідненими?
2. Які тональності утворюють перший рівень споріднення?
3. Чому виникла традиція у музиці минулих століть закінчувати мінорні твори мажорним тризвуком?
4. Чи ускладнюється лад зіставленням тональностей?
5. Чим відрізняється однойменний мажоро-мінор від однойменного міноро-мажору?
6. Чим відрізняється однойменний 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. Напишіть тональності першого рівня споріднення до *D, d, e, E, b, B, Fis, fis*.
2. Написати гами повного мажоро-мінору від *g, as, cis, h, es*.
3. Написати однотерцієві три-звучи до поданих:



4. Напишіть у літерному позначенні тональності однотерцієві поданим: *As, h, C, dis, Ges*.

5. Виконайте мелодії та музичні уривки, визначіть 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.

Добрий вечір тобі, пане господарю. Українська

Весело

Добрий ве-чір то- бі, па- не гос-по- да- рю, ра- дуй- ся,
ой ра- дуйся, зем- ле, сін 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

Гриць ме-не, мо-я ма-ти, Гриць ме-не по-лю-бив,
Гриць ме-ні, мо-я ма-ти, че-ре-вич-ки ку-пив.

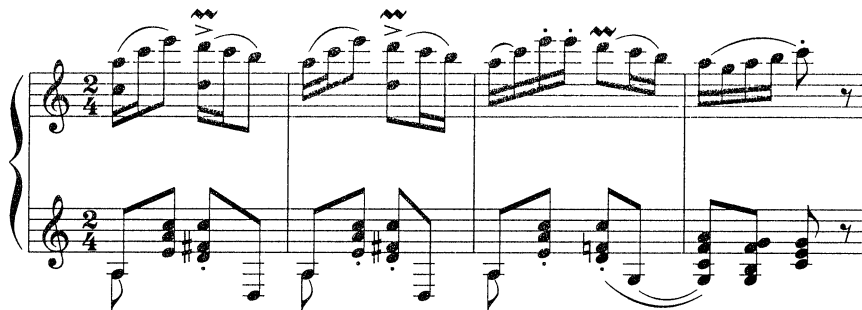
8. **Allegro moderato**

М. Глінка. Іван Сусанів. Краков'як

9. **Andante elegiaco**

В. Сокальський. Симфонія g-moll. Ч. III

скр.
pp

Allegro non troppo**Розділ 28. 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 із 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 із діатонічними вони складають *хроматичний* звукоряд, що характеризується послідовністю кількох півтонів в одному напрямку.

Крім півтонової хроматики, існує мікрохроматика і цілотнова хроматика.

§ 118. 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 і мінору, звукоряд яких включає, крім основних ступенів, їх підвищені та понижені варіанти:

Визначити, якому ладу належить хроматична гама, допомагають її правопис та акордовий супровід. Усі змінні ступені хроматичної гами записуються так, щоб їх знаки відповідали знакам споріднених тональностей натурального мажору і мінору.

У висхідній мажорній хроматичній гамі основні ступені, що віддалені від наступних на цілий тон, *підвищуються* на півтону, за винятком VI. Замість нього понижується на півтону VII ступінь:

c

У низхідній мажорній хроматичній гамі основні ступені, що віддалені від наступних на цілий тон, *понижуються* на півтону, за винятком V. Замість нього підвищується на півтону IV ступінь:

c

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 і низхідному напрямках записується однаково: всі ступені, віддалені від наступних на цілий тон, *підвищуються* на півтону, крім I. Замість нього понижується на півтону II ступінь:

c

У музичній практиці трапляються 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

У темпі маршу



Хроматизми, які є в однотональних мелодіях, ускладнюючи їх звучання незвичними для діатоніки півтонами, називаються *мелодичними*. У таких мелодіях основні ступені чергуються з їх хроматичними варіантами, утворюючи відрізки хроматичної гами:

Й. С. Бах. Фуга XII. (Д. Т. К., т. I)



§ 119. ЛАДОВА АЛЬТЕРАЦІЯ

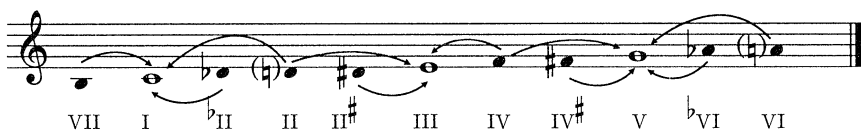
Ускладнення діатоніки йшло не тільки через мелодичний та модуляційний хроматизм, не тільки через поєднання ладів типу мажоро-мінору, але і через хроматизм, який посилював тяжіння нестійких ступенів у стійкі.

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 із системи ладових тяжінь, II ступінь може бути підвищеним і пониженим на півтону — $^b\Pi^\sharp$, IV ступінь тільки підвищеним — IV^\sharp , а VI ступінь тільки пониженим — bVI :

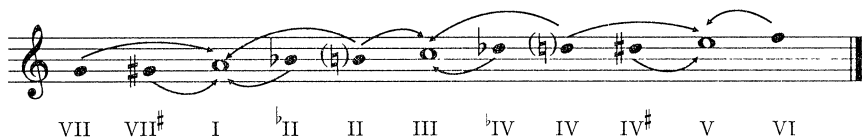
Схема альтерації в мажорі



¹ При позначенні альтерації, крім знаків альтерації \sharp та b , вживаються математичні знаки + та -. Наприклад, замість $^bIV^\sharp$ 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. Гайдн. 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.



§ 120. 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*. Розв'язання таких інтервалів відбувається суворо за тяжінням. Серед відомих енгармонічних характерних інтервалів гармонічного мажору і 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:

С c

зм.3 VII II[#] IV[#] VII[#] II IV[#]

зб.6 II IV ^bVI ^bII ^bIV VI

Серед альтерованих інтервалів слід звернути увагу на двічі збільшену приму. Вона розташована на ^bII у мажорі та на ^bIV у мінорі і розв'язується у велику терцію. Її обернення — двічі зменшена октава, розташована на II[#] у мажорі та на IV[#] у мінорі, і розв'язується в малу сексту. Заслужують на увагу і двічі збільшена кварта на ^bVI та двічі зменшена квінта на II[#] ступенях у мажорі:

С c

дв. зб.1 II II[#] IV[#] II[#] I IV[#] II[#]

дв. зм.8 II[#] IV[#] II[#] IV[#] II[#] IV[#]

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 і розв'язанням:

The image displays two systems of musical notation illustrating altered intervals in major and minor scales. Each system consists of two staves: the upper staff shows the scale and the lower staff shows the corresponding chords. Vertical dashed lines separate the four measures in each system.

System 1: Major Scales (C, c)

- Measure 1: Major scale C, interval зб.4, chord IV[#] (зм.5).
- Measure 2: Minor scale c, interval зб.4, chord V (зм.5).
- Measure 3: Major scale C, interval зб.2, chord II[#] (зм.7).
- Measure 4: Minor scale c, interval зб.2, chord III (зм.7).

System 2: Minor Scales (C, c)

- Measure 1: Major scale C, interval зб.5, chord V (зм.4).
- Measure 2: Minor scale c, interval зб.5, chord IV (зм.4).
- Measure 3: Minor scale c, interval зб.2, chord IV (зм.7).
- Measure 4: Major scale C, interval зб.2, chord III (зм.7).

§ 121. АЛЬТЕРОВАНІ АКОРДИ

Акорди, у складі яких є альтеровані ступені та альтеровані інтервали, називаються *альтерованими*. Альтерованими можуть бути тризвуки, септакорди, їх обернення та нонакорди. Альтерованими можуть бути один або декілька тонів одночасно.

Найбільше альтерованих акордів у субдомінантовій групі. Це $\flat\Pi_6$ (неаполітанський секстакорд — N_6), а також Π_7 та IV_7 з оберненнями, в яких альтерованими можуть бути декілька тонів. Із акордів домінантової групи поширення отримали V_7 з альтерованою квінтою та VII_7 з альтерованою терцією.

Оскільки альтерація в 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 в мажорі може бути з одним підвищеним тоном ($\#1$ або $\#3$), підвищеними прямою і терцією одночасно ($\begin{smallmatrix} \#3 \\ \#1 \end{smallmatrix}$) та підвищеними прямою, терцією і пониженою квінтою ($\begin{smallmatrix} \flat 5 \\ \#3 \\ \#1 \end{smallmatrix}$). Особливу групу скла-

дають акорди з роздвоєними тонами ($D_7^{b5\#5}$, $D_9^{b5\#5}$) та акорди, в яких альтеровані тони поєднуються із заміненними ($D_7^{b5,6}$). Тризвуки стають чотиризвучними, септакорди — п'ятизвучними, а нонакорди — шестизвучними.

$II_7^{\#3}$ $II_7^{\#1}$ $II_7^{\#3}$ $II_7^{\#3}$ $IV_7^{\#1}$ $V_7^{\#5}$ V_7^{b5} $V_6^{b5\#5}$ $V_9^{b5,6}$
 $II_7^{\#3}$ $IV_7^{\#1}$ 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:

$II_7^{b5\#3}$ I_3^6 зм.7 дв. зм.5 зм.5 зм.3

Деякі альтеровані акорди енгармонічні діатонічним акордам. Так, $II_6^{\#3}$ у мажорі та $IV_7^{\#1}$ у мінорі енгармонічні V_2 , а $II_3^{\#3}$ у мажорі та $IV_5^{\#1}$ у мінорі енгармонічні V_7 :

V_7 $IV_5^{b5\#1}$ $II_3^{b5\#3}$ $II_5^{b5\#3}$ $IV_7^{\#1}$ 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^{b5} $IV_5^{b5\#1}$ I_4^6 $II_3^{b5\#3}$ I_4^6

Ладова альтерація при сильній тоніці, коли альтеровані ступені розв'язуються за тяжінням, збагачує й зміцнює лад:

Moderato

Музична партитура для фортепіано, позначена «Moderato». Вона складається з двох систем нот: верхньої (скрипка) та нижньої (альт). Динамічні позначення: *p* (піано), *f* (форте) та *p* (піано). Під другою системою позначено Π_7 .

Але енгармонізм альтерованих інтервалів і альтерованих акордів дозволяє їм звільнитися від ладових тяжінь. Тоді ладова альтерація розкитує класичну ладотональність і створює умови для формування нових систем організації звуків.

§ 122. 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 цілотновий звукоряд:

Presto

♩ = 152

М. Глінка. Руслан і Людмила. Увертюра

Музична партитура для фортепіано, позначена «Presto» з темпом $\text{♩} = 152$. Це уривок з увертюри до опери «Руслан і Людмила» Миколи Глінки.

Цілотновий звукоряд належить до ангемітонних хроматичних звукорядів. Кожен його ступінь утворює із сусіднім цілий тон. Умовно він може бути поділений на два тетраорди, які мають обсяг збільшеної квірти:

Музична партитура, що ілюструє цілотновий звукоряд. Він складається з двох частин, кожна з яких містить чотири ноти. Інтервали між сусідніми нотами позначені як $3б.4$ (збільшена квірта).

У рівномірно-темперованому строї в межах октави цілотновий звукоряд утворює цілотновий гексахорд. Він не має єдиного

правопису. Зменшена терція через пропуск одного ступеня може випикати між різними ступенями гами:



На всіх шести ступенях цілотнового гексахорду утворюються тритони, збільшені тризвуки або їх обернення, завдяки чому він називається *збільшеним ладом*:

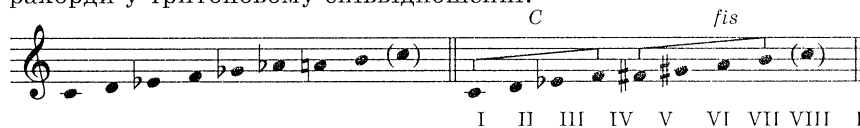


Цілотновий звукоряд трапляється і в тональній класичній музиці. Але у XX столітті значно розширилося коло образів, для створення яких композитори використовують цілотновий звукоряд:

Б. Барток. Сільський танок



До гемітонних належить хроматичний звукоряд, який складається з послідовного чергування тон-півтон або півтон-тон. У межах октави він має вісім ступенів, тому один зі ступенів діатоніки записується двічі — у діатонічному та хроматичному варіантах. Звукоряд тон-півтон можна поділити на два мінорних тетрахорди 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 Основа двічі зменшеного ладу с 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 трапляється в 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 пре-крас-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 в темперованому строї є лише два цілотнових звукоряди, які не збігаються за висотою. Вони перебувають у півтоновому співвідношенні. Усі інші — їх варіанти:

«Гама Римського-Корсакова» має три звукоряди, що не збігаються за висотою. Усі інші — їх варіанти:

Гемітонічні звукоряди можуть включати різноманітну послідовність тонів і півтонів, що свідчить про нескінченність розвитку й невичерпність різновидів звукової організації.

§ 123. ДОДЕКАФОНІЯ

Бажання композиторів подолати традиційні принципи музичного розвитку, знайти незвичну енергію руху привели до виникнення нових способів організації звуків, таких як сонористика ¹, алеаторика ², електронна музика ³ тощо.

¹ Сонористика (лат. sonorus — дзвінкий, гучний) — вид музики, в якій використовується колорит звуків і співзвуч як основний засіб виражальності.

² Алеаторика (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 усіх 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 і 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. У 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 в 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 в 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):

серія

¹ Додекафонія (*грец.* δωδεκά — дванадцять) — вид музики, яка заснована на рівноправності 12 півтонів хроматичної гами.

² Аладовість (*грец.* α — заперечний префікс) — тобто «без ладу».

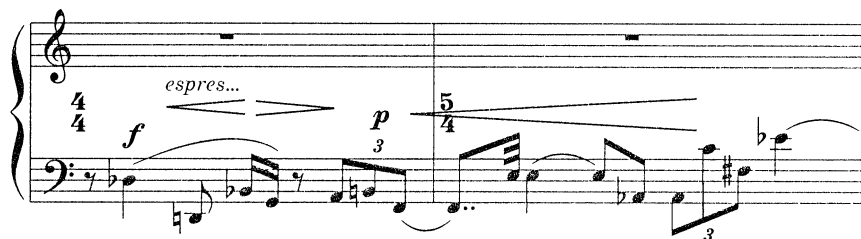
³ Інверсія (*лат.* inversio — перегортання) — перестановка слів (нот), що порушує їх звичайну послідовність.



Серії можуть бути довгими — на 12 звуків та короткими — менше, ніж 12 звуків. Інколи вони виконують функцію теми:

Largo

Е. Денисов. Варіації для ф-но, Thema



Серія є специфічним прийомом, застосування якого доцільне лише в разі неможливості передати складний зміст твору іншими засобами. Тому у творчості багатьох композиторів ХХ століття вона трапляється 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. Напишіть та зіграйте:

а) мажорну хроматичну гаму вгору від *E, H, As, Des*; униз від *B, A, Es, D*;

б) мінорну хроматичну гаму вгору від *d, es, cis*, униз 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. Запишіть:

а) від нот *d, e, g, a* угору та униз зб.2, зм.7 і тритони, розв'яжіть їх у мажорі та мінорі;

б) від нот *c, f, h, a* угору та униз зм.3, зб.6, дв. зб.1, дв. зм.8, дв. зб.4, дв. зм.5 і розв'яжіть їх у мажорі та мінорі;

в) у тональностях *D, E, As, B* — $V_7^{\sharp 5}$, V_7^{b5} , $II_7^{\sharp 3}$, розв'яжіть їх;

г) у тональностях *cis, b, g, fis* — V_7^{b5} , $II_7^{\sharp 3}$, $IV_7^{\sharp 1}$, розв'яжіть їх.

3. Виконайте музичні уривки. Визначіть хроматичні інтервали, вишишіть їх і розв'яжіть:

1.

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



2.

А. Рубінштейн. Помста

Moderato



3.

М. Глінка. Скажи, навіть

Tempo agitato



Скажи, за- чем , я ви- лась ты

4.

О. Скрыбін. Мазурка № 7. Тв. 25

5.

Л. Ревуцький. Диби-диби

4. Визначіть різновиди хроматизмів у поданих музичних уривках і мелодіях:

1.

Й. С. Бах. Фуга

2. Швидко

О. Бородин. Князь Ігор

3.

Mesto moderato

М. Лисенко. Елегія. Тв. 41, № 3

Розділ 29. МУЗИЧНИЙ СИНТАКСИС. МЕЛОДІЯ. ПЕРІОД

Музичний твір є цілісною структурою. Водночас він може складатися з кількох різних за масштабами музичних побудов, розділів, частин, що тісно пов'язані між собою образним змістом і логікою музичного розвитку. Сукупність цих побудов, їхнє значення та взаємозв'язок називається *музичним синтаксисом*, який виявляється насамперед у мелодії.

§ 124. МЕЛОДІЯ. МЕЛОДИЧНА ЛІНІЯ

Мелодія — це одноголосна форма викладу музичної думки. На основі інтонаційних зв'язків і метроритму окремі звуки, що складають мелодію, утворюють цілісну структуру, здатну передати музично-естетичний 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 мелодія стала найголовнішим носієм музичного змісту.

Коли структурно оформлена мелодія є основою подальшого музичного розвитку, вона стає *темою*. Саме теми склалися як певні смислові модуси, які виконують консолідуючу функцію. У музичних творах може розвиватись одна або кілька тем-образів, а мелодій може бути значно більше. Вони можуть містити у собі і тему, і її розвиток.

Послідовність мелодичних інтервалів у певних ладотональних і метроритмічних умовах утворює *мелодичну лінію* (мелодичний рисунок). Зміна напрямку руху мелодичних інтервалів утворює *мелодичні хвилі*, які мають підйоми й спади. Звуковий обсяг мелодичної лінії від найнижчого до найвищого звука становить її діапазон.

Багатьом мелодіям притаманна рівновага між підйомами і 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 й спадами. Це мелодії широкого дихання, великого діапазону, насичені експресією та динамікою розвитку.

Для мелодій споглядального характеру, мелодій-роздумів, мелодій-примовок типовими є невеликий діапазон і часте повернення до одного і того ж звуку. Такі мелодії наближаються до розмовної інтонації, що найбільш характерно для речитативів¹:

Recitativo

М. Римський-Корсаков. Садко, к. I

Музична нотация для речитативу. Два станики музики в 3/2 такті. Перша нотация починається з тривалої ноти, що триває на два такти, після чого йде ритмічний рядок нот. Друга нотация починається з тривалої ноти, що триває на один такт, після чого йде ритмічний рядок нот. Під нотациями наведено українські ліри.

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.

§ 125. ВОКАЛЬНА ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МЕЛОДІЇ

Мелодія, створена для голосу, називається *вокальною*. Основні риси вокальної мелодії сформувалися під впливом природних можливостей голосу. Вона має невеликий діапазон і 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 поступеневого мелодичного руху і висхідні стрибки найчастіше пов'язані з посиленням емоційної напруги, а низхідний рух — з її послабленням:

Ой горе тій чайці. *Українська*

Журливо

Музична нотация для вокальної мелодії. Два станики музики. Перша нотация в 5/4 такті, друга в 3/4 такті. Під нотациями наведено українські ліри.

Ой го- ре тій чай- ці, ча- сч- ці не бо- зі,
 що ви- ве- ла ча- с- ня- ток при би- тій до- ро- зі.

¹ Речитатив (*итал. recitare* — декламувати) — вокальна мелодія декламаторного 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 і 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. Відчуття прихованого двоголосся базується на властивості пам'яті утримувати «звуковий слід»:

Л. Бетховен. Варіації
на швейцарську тему для ф-но

Andante con moto
Var. I

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 зі 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 посилювався в ХХ столітті.

§ 126. 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 мелодії є інтонація¹, мотив, фраза², речення та період³. *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 структурою. У такому разі вона складається з кількох фраз або речень, що утворюють єдину лінію мелодичного розгортання.

Найтиповіший гомофонний період має 8 або 16 тактів і складається з двох речень, 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 (див. с. 239):

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 лат. *intono* — голосно промовляю.

² Від грец. *φρασις* — зворот.

³ Від грец. *περιόδος* — проміжок часу.

чотиритактові речення можуть поділятися на двотактові фрази, одноктактові мотиви та одно-дводольні інтонації:

Широко Гей, заграло Чорне море. Українська

The musical score consists of two staves in G major, 2/4 time. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a slur over the first four notes. The second staff continues the melody with a slur over the first four notes and a fermata over the final note.

Серед чисельних типів періодів слід звернути увагу на період повторної будови і 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

The musical score consists of two staves in D major, 3/4 time. Both staves begin with a slur over the first four notes, illustrating the identical start of the two sentences.

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 й метроритмічною єдністю:

Спокійно П. Чайковський. Симфонія № 2. Ч. II

The musical score consists of two staves in G major, 2/4 time. The first staff has a slur over the first four notes. The second staff begins with a slur over the first four notes, followed by a fermata over the final note, showing a different melodic development.

Період може не мати поділу на речення і бути цілісною структурою. Він називається періодом *єдиної* будови і має наскрізний розвиток:

Allegretto

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 поспішаючиНе стій, вербо. *Українська*

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:

ПомірноДесь тут була подоляночка. *Українська*

Розширення періоду не виникає при повторенні другого речення, що часто спостерігається 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 трапляється 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, тра ля- ля!

Виразальність мелодії посилюється, образність збагачується, коли до неї додаються акорди акомпанементу. Її структура підкреслюється засобами гармонії, особливо у серединних і заключних кадансах:

Allegro

Р. Шуман. Сміливий вершник

mf *sf*

sf *sf*

Період у пісні, танці, у невеликих інструментальних і вокальних творах, як правило, є самостійною формою. Але він може бути і частиною більш складних музичних форм.

§ 127. ПРИНЦИПИ РОЗВИТКУ МЕЛОДІЇ. СЕКВЕНЦІЯ

В основі розвитку мелодії лежать два принципи: *повторності* мелодичних побудов та *неповторності* мотивів, фраз і речень. Саме ці чинники забезпечують розвиток мелодичної лінії.

Найпростіший вид повторності — *точна*. 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

Був я пастушком.

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 одного-

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 усі ланки перебувають в одній тональності. У хроматичній — в різних тональностях, про що свідчать відповідні знаки альтерації.

Р. Вагнер. Тристан та 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 друга фраза. Така будова може мати органічну неквадратність і позначатися а - б - б та а - б - б¹:

Не швидко

Мала мати одну дочку. Українська

Ма-ла ма-ти од-ну доч-ку, ма-ла ма-ти од-ну доч-ку, та ку-па-ла у ме-доч-ку.

У мелодіях, у 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

А на горі мак, а на горі мак, а на горі мак.

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 включенню нових мотивів і фраз, часто контрастних попередньому розвитку. При цьому зберігається внутрішня єдність інтонацій, ритму та ладогармонічного боку мелодії:

Повільно

Зелений дубочку. Українська

Зелений дубочку, зелений дубочку, зелений дубочку.

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, ustalеними мелодичними структурами. Такі мелодії потребують індивідуального підходу до виявлення закономірностей їх розвитку.

§ 128. КУЛЬМІНАЦІЯ

Момент найбільшої напруги в розвитку мелодичної лінії і музичного образу називається *кульмінацією*¹.

Кульмінація може збігатися з найвищим звуком мелодії, тобто з її вершиною, а може й не збігатися. Вона завжди обумовлена попереднім музичним розвитком і є його наслідком:

Я. Степовий. Степ
Поезія М. Чернявського

Allegro maestoso



тен. Так не хай же над ла на ми .грім ба
жа ний за гри мить!.. Грім ба жа ний за гри мить.

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 с!

¹ Від лат. *culmen* — вершина.

У квадратних періодах кульмінація часто міститься в третій чверті форми, у так званій *точці золотого поділу*¹. Наприклад, у восьмитактовому періоді загальна кульмінація найчастіше міститься у шостому такті, а у шістнадцятитактовому — в одинадцятому:

Помірно

Як була я маленька. Українська

Один

Всі

Як бу-ла я ма-лень-ка, ко-ли-ха-ла ме-не нь-ка,
Ой дуб-дуб-ба, дуб-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:

Швиденько

Дівка в сінях стояла. Українська

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 давніх 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 і більш розвинені мелодичні побудови. У такому разі можна говорити про кульмінаційну зону. Особливості музичного розвитку передбачають найрізноманітніші типи кульмінацій.

Музичний твір може закінчуватися вершиною-горизонтом -- високим довгим заключним звуком.

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. Виконайте мелодії. Визначіть:
 - тип мелодичної лінії,
 - вокальну чи інструментальну мелодію,
 - 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 плужок хо-дить. Щед-рий ве-чір,



доб-рий ве-чір! Добрим лю-дям на весь ве-чір!..

5.

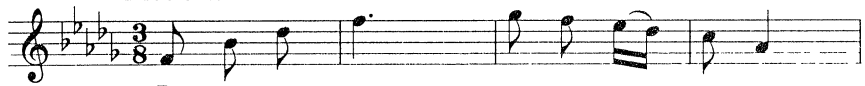
Соловей. Російська

Andantino



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.

М. Лисенко. Запорізький марш

Бадьоро



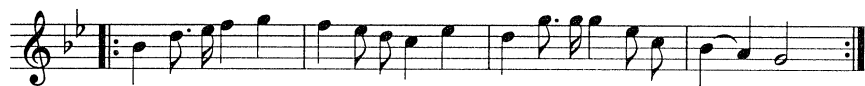
8.

Гей, нуте, хлопці. Українська

Не швидко



Гей, нуте, хлопці, славні молодці, чом ви сумні, неведе-се-лі?



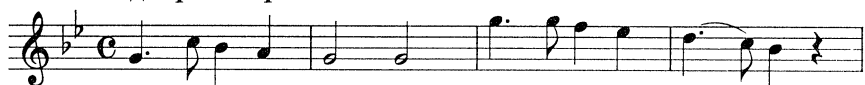
Хі-ба в шинкарки мало горілки, пи-ва і ме-ду не ста-ло?

9.

Бадьоро. Маршово

В. Лісовол. Кришталеві чаші

Поезія В. Крищенко



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 легіла горлиця. Українська



Ой ле-ті-ла гор-ли-ця че-рез сад,



че-рез сад, гей! Роз-пус-ти-ла пір'-ячко на весь



сад, гей! На весь сад!

12.

Світ-Іван, він лужком йде. Російська

Помірно

13.

Й. Гайдн. Соната для ф-но № 30

Moderato

14.

Л. Бетховен. Соната для ф-но № 20

Помірно

15.

М. Глінка. Що, красотка молода

Moderato

16.

Р. Шуман. Не серджусь я

Не дуже скоро

mf

17.

Л. Бетховен. Ода «До радості»

Allegro

18.

М. Лисенко. Молитва за Україну
Поезія О. Кониського**Урочисто**

Бо-же ве-ли-кий, с-ди-ний, нам Укра-ї-ну хра-ни,
во-лі і сві-ту про-мін-ням ти і-ї о-сі-ни.

19.

М. Лисенко. Тарас Бульба

Остап

Про-щай, прощай, мій друже до-рогий,
вже не по-ба-чи-мось ні-ко-ли!

20.

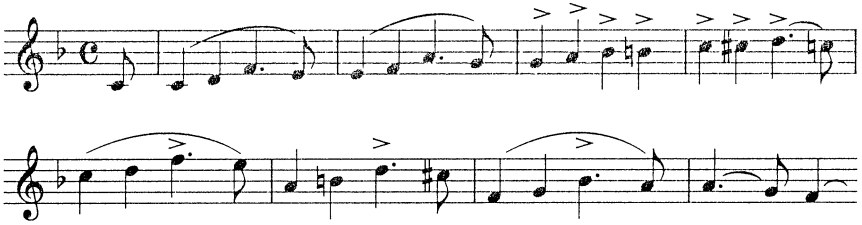
Vivace

Й. Гайдн. 12 маленьких п'єс, № 6

21.

Moderato melancolico

М. Лисенко. Сумний спів



22.

Урочисто

Т. Петриненко. Господи, помилуй нас

Навіть на останнім рубежі промінь віри в нас ще не по- гас,
Боже, Україну збере- жи, Господи, по-ми- луй нас.

Розділ 30. 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 і художній смак застосовувати різні мелодичні доповнення, що вносило в музику більше безпосередності, робило її яскраво індивідуальною й сучасною.

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

§ 129. 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 пожвавлюють мелодичний рух, динамізують музичний розвиток.

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

¹ Від *лат. ornamentum* — прикраса.

називався юбіляцією¹ і широко використовувався в музиці з релігійною тематикою:

Й. С. Бах. Страсті за Матфеєм

S.
Kreu- ze selber tra - gen.

A.
Kreu- ze selber tra - gen.

T.
Kreu- ze selber tra - gen.

gen.

gen.

gen.

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

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

¹ Від лат. *jubilatio* — триумфування.

² Від грец. *μελος* — 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

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

Ф. Куперен. Жига

Vif (швидко)

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

§ 130. 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 XVII ст. Його аналог в Англії називався верджиналь.

² Від нім. *vorschlag* — передудар.

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



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

Швиденько

Доцик. Українська



Я ж ду- ма- ла, я ж ду- ма- ла — за- по- ро- жець, нень- ко.

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, використовуються двоголосні форшлагі.

Вони записуються з двома штителями () або з одним ():

Allegro assai

Л. Ревуцький. Совечко



У повільних і помірних темпах форшлаги 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 й 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 п'ятнадцятих або тридцятих других нот. Вони також мають два варіанти виконання:

Запис: Виконання:
а) б)

Запис: Виконання:
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 й граціозності мелодичного руху. Стало традиційним виконувати їх за рахунок попередньої ноти:

Andante mosso

У запису музики XVII — XVIII століть досить поширеним 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 траплявся часто. Пізніше він вийшов із вжитку:

Allegro non troppo

Л. Ветховен. Покаянна пісня



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

Л. Дичко. Калина червона. Плач

Andante cantabile**Lento****§ 131. ТРЕЛЬ**

Багаторазове швидко 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 й святковості. Вона може підкреслювати кульмінацію і завершувати твір:

¹ Від *итал.* trillo — тремтячий.

Moderato

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

**Tempo rubato**

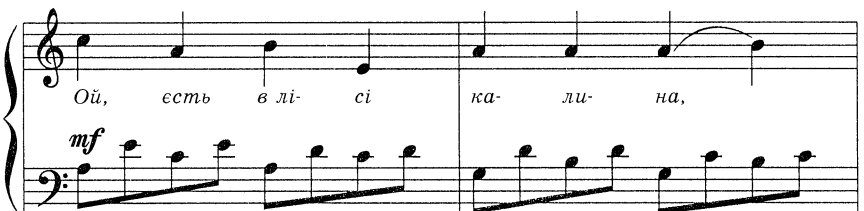
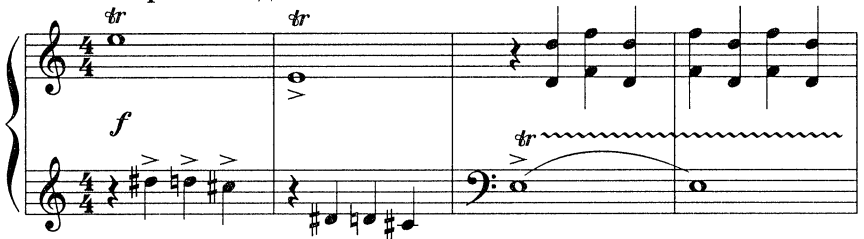
I. Карабиць. Концерт для хору з орк. Ч. I



Якщо музичний твір або його частина починається з трелі, слід виконати її з головної ноти:

**Помірно швидко**

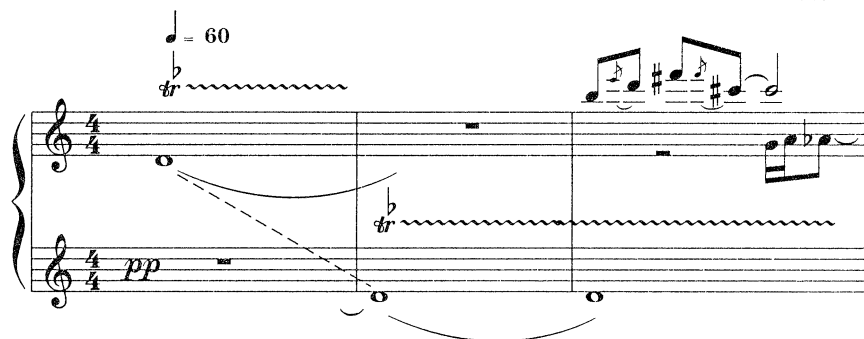
Ой есть в лісі калина. Обр. I. Щербакова



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

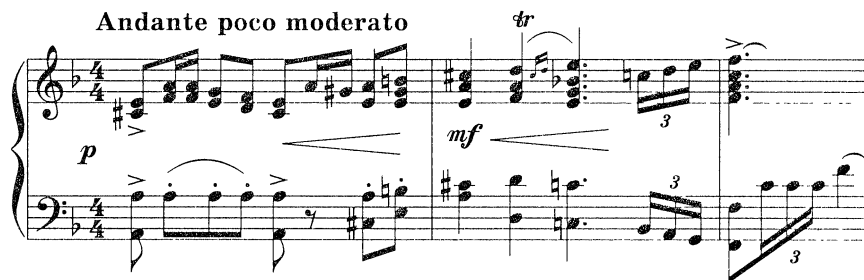


Є. Станкович. Ольга, д. III



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

М. Лисенко. Запорізький марш



§ 132. 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.

ротку трель. Кожен із них може бути як прямим, так і зворотним. Знаки, якими позначається мордент, записуються над нотосцем.

Прямий (простий і подвійний) мордент складається з верхнього допоміжного звука, якому належить і знак альтерації:

Запис:
простий

подвійний

Виконання:

Зворотний, або перекреслений, (простий та подвійний) мордент складається з нижнього допоміжного звука, якому належать і знаки альтерації:

Запис:
простий

подвійний

Виконання:

Мордент підкреслює звук, робить його акцентованим. Ужитий на сильній долі, він надає мелодії стійкості, ритмічної визначеності:

Помірно

Й. С. Бах. Менует

На слабких долях такту мордент створює акценти, які не збігаються з метричними акцентами, що надає ритмічному рисунку мелодії більшої свободи, пластичності й гнучкості:

Allegro non troppo

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

AllegrettoСоловечку, шпачків дядьку. *Українська*

— Со- ло- ве- є- чку, шпачків дядь- ку, чи бу- вав же ти
в на- шім сад- ку? Та чи ба- чив же ти мій мак?

§ 133. ГРУПЕТО

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

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

Запис:

Виконання:
у швидкому темпі у помірному темпі у повільному темпі

Поєднуючи 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 меліزم?
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 полягає головна виразність мордента?
8. Як виконується групето у різних темпах?

ЗАВДАННЯ

Розшифрувавши мелізми, виконайте подані уривки музичних творів:

В.А. Моцарт. Соната для скрипки

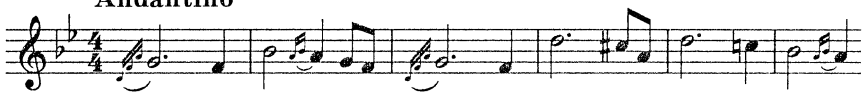
С. Рахманінов. Концерт для ф-но № 4

1. **Largo**

2. **Largo**

3. **Andantino**

Л. Ревуцький. Пісня. Тв. 17, № 1



4. **Allegretto**

М. Лисенко. Гавот. Тв. 29



5. **Швидко**

М. Глінка. Іван Сусанін



6. **Tempo di polacca**

М. Лисенко. 1-й концертний полонез. Тв. 5



7. **Вечорниці**

П. Ніщинський. Вечорниці



8.

Й. Гайдн. Соната для ф-но. № 19

Allegro

9.

Ф. Куперен



10.

Х. Глюк. Парі і Єлена

Adagio

11.

Ф. Шопен. Експромт. Тв. 29

Allegro assai

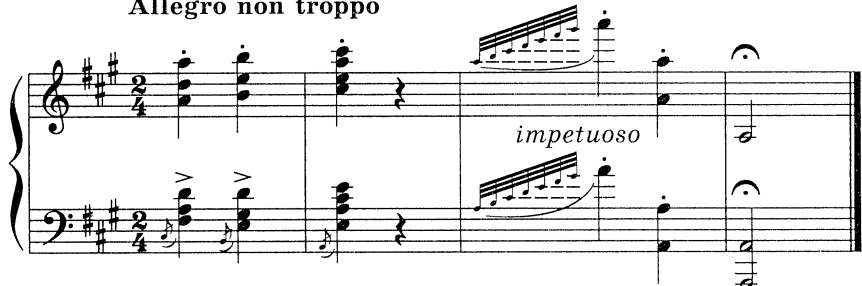
12.

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

Mesto con anima

13.

М. Лисенко. 2-га рапсодія. Шумка

Allegro non troppo

Розділ 31. МУЗИЧНІ СКЛАДИ І 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 втілюється у різноманітній *фактурі*¹ як сукупності засобів викладу музичної тканини, в якій взаємодіють усі її елементи.

§ 134. МОНОДІЯ

Одноголосний виклад музичного розвитку, який не передбачає супроводу в будь-якій формі, називається *монодичним складом*, або *монодією*. Це найбільш поширений склад у народній музиці.

Твори для окремих одноголосних інструментів і солістів-співаків професійні композитори також часто пишуть у монодичному складі. Нерідко монодичні фрагменти трапляються 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 заручена. Українська

Andante

«Ой ти, дівчино заручена, чого ти ходиш засмучена-я?»

У народній традиції при виконанні мелодії гуртом епізодично може виникати відхилення від унісону. Мелодична лінія дублюється паралельними октавами, квінтами, тризвуками. Вона наче потовщується, збагачуючись фонізмом співзвуч. Монодія переходить

¹ Від лат. *factura* — обробка.

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 й дисонансності таких співзвуч, сформувалася складна система правил використання гармонічних інтервалів у поліфонії.

Залежно від характеру взаємодії голосів поліфонія поділяється на імітаційну³, контрастну та підголоскову.

В *імітаційній* поліфонії багатоголосся утворюється завдяки проведенню однієї мелодії-теми або її фрагмента за чергою в 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.* ετερος — інший, φωνή — інший звук.

² Від *грец.* πολίφωνα — багато звуків.

³ Від *лат.* imitatio — підробка.

⁴ Від *грец.* κανών — норма, правило. Канон також: назва монохорду, у православної 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 буває в зак­лючних тактах. Такий канон називається *неточним*:

Над річкою бережком. Українська

Широко

*Інвенція*¹ — певелика інструментальна поліфонічна п'єса, основою розвитку якої є вільна імітація короткої мелодії-теми. Інвенції бувають дво- або триголосні. Напочатку тема проходить без змін у всіх голосах. Потім — у розширенні, звуженні, в інших тональностях, канонічно тощо. У процесі розвитку контрапунктом² до теми звучить інша мелодія, яка називається *протискладанням*.

Й. С. Бах. Двоголосна інвенція № 8

Presto leggiero possibile



Завершується інвенція проведенням теми і протискладанням в початковій тональності. Утворюється тематична і тональна реприза. Більшість інвенцій мають двочастинну форму, але при достатньому розвитку репризи інвенція може бути тричастинною.

На основі імітації виникла 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 в 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 саме, 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 із 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. У 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

Поетія В. Сосюра

Moderato non troppo

І хвилі мо-ря да-ле-кі й близькі мені шумлять

В.

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 трапляються 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-чусь 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 чер-вона 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 в народному стилі. Крім того, прийоми підголоскової поліфонії нерідко використовуються у творах неполіфонічного складу.

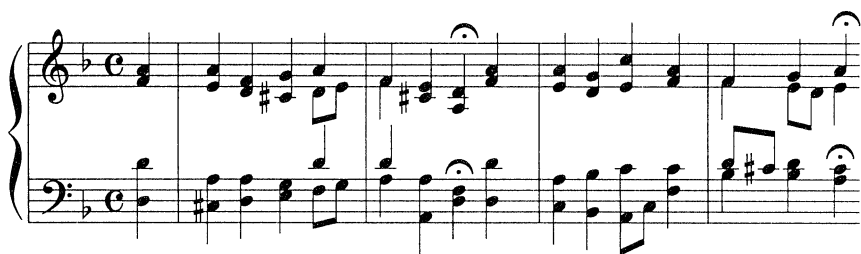
Імітаційна, контрастна і підголоскова поліфонія у чистому вигляді трапляється не так часто, як у мішаному. Коливання ступеня контрасту, самостійності та мелодичної розвинутості голосів відбиває тенденцію переходу одного типу поліфонії в інший.

§ 136. ГАРМОНІЯ

Музична тканина, де поєднання голосів підпорядковане закономірностям руху акордів, утворює *гармонічний склад*, або *гармонію*. Залежно 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 однотайність 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* (§ 137). 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 в 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.* *δμοφωνία* — один голос.

³ Від *фр.* *accompagner* — супровід.



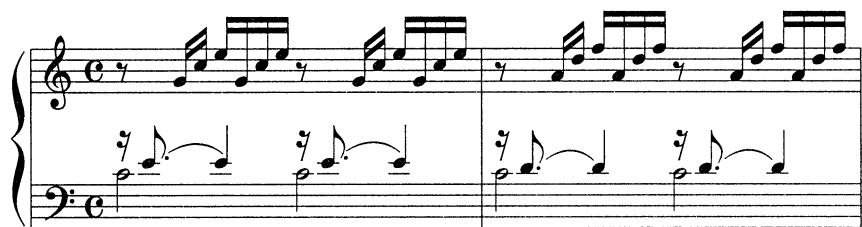
Гармонічний супровід, при всій його можливій виражальності, не має самостійного значення і сприймається лише з мелодією.

Кожен склад може бути основою музичної тканини цілого твору. Та частіше трапляються 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 й поліфонії склад і 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 стоять 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 і низхідному гамоподібному русі. Вони заповнюють проміжок між двома різними акордовими звуками і можуть бути діатонічними та хроматичними:

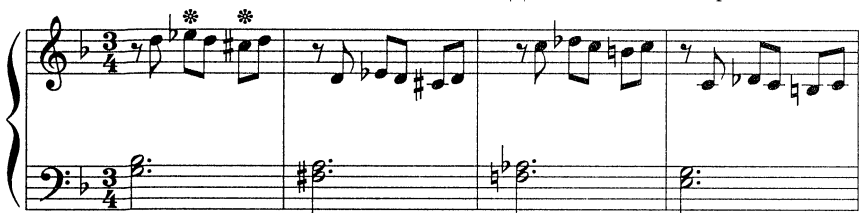


Допоміжні неакордові звуки виникають також на слабких долях, але між двома однаковими акордовими звуками. Вони можуть бути висхідними і низхідними, діатонічними і хроматичними. Після допоміжного найчастіше відбувається повернення акордового звука:



Чергування верхнього та нижнього допоміжних звуків у будь-якій послідовності утворює обспівування акордових тонів:

Д. Шостакович. Ліричний вальс



При зміні гармонії в різних голосах можуть залишитися звуки із попереднього акорду, що в інтервалі секунди до звуків наступного акорду. Такі звуки називаються *затриманими*. Затримані звуки обов'язково перебувають на сильній або відносно сильній долі, що надає новому акорду дисонансності. Затриманий звук майже завжди переходить плавно в акордовий, відтворюючи порушену структуру акорду. Такий перехід сприймається як

¹ У прикладах неакордові звуки будуть позначатися *.

розв'язання дисонуючого тону. Затриманий звук може бути зали-
гованим із 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 по-
яву нового акорду і від інших неакордових звуків відрізняється
ритмічною активністю, яка посилюється пунктирним ритмом:



Коли весь акорд з'являється на слабку долю, а потім повто-
рюється 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'еса 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

С.1

Ой не ходи, качуроньку, в гороховім вінку, в гороховім вінку.

Домінантовий органний пункт як найбільш динамічний та тонально нестійкий є в музичних творах там, де панує тривале напруження — у серединних розділах, розробках, перед репризою.

Стримано Гагілка. Обр. С. Людкевича

Не ка-за-ла ста-ра ма-ти кра-лі ви-би-ра-ти,

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

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.

Присутність у фактурі неакордових звуків збагачує музичні склади, завдяки чому створюють художні образи певної епохи, стилю і жанру.

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

Не менш поширеною є фактура, де розкладені акорди акомпанементу утворюють гармонічну фігурацію, яка має ритмічний рисунок, що відрізняється від ритму мелодії:

un poco tranquillo

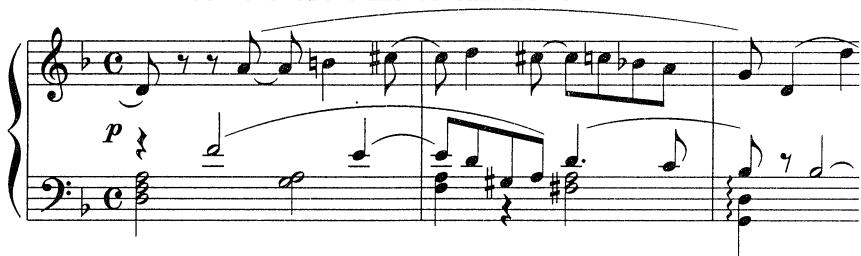
М. Лисенко. Гавот. Тв. 29



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, особливості музичної мови та музична форма.

*Музичні жанри*¹ — це типи музичних творів, характерні ознаки яких склались відповідно до сфери застосування музики. Поступово

¹ Від фр. genre — тип, рід, порода.

² Різновидом танцю є танок — хороводний танець.

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 і марш. Незважаючи на те, що пісня буває лірична, колискова, жартівлива, історична, танець — вальс, гопак, танго, а марш — похідний, спортивний, святковий або траурний, кожен із 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, «заколисуючий» ритм. Мелодична лінія складається з точно або варійовано повторених фраз і має хвилеподібний рисунок. У ній багато секундових 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-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

mf

¹ Від *фр.* valse — кружляти.

Гопак — це швидкий танець у розмірі $\frac{2}{4}$. У ньому стрибки в мелодії (під вигуки «Гоп!») чергуються з моторними, стрімкими мелодичними фразами, які надають танцю великої внутрішньої динаміки, розмаху та сили:

Гопак

Allegretto

The musical score for Gopak is written for piano in G major and 2/4 time. It begins with a forte (f) dynamic. The first section consists of two measures of piano accompaniment. The second section, marked mezzo-forte (mf), also consists of two measures. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.), both leading to a final cadence.

Полька¹ — веселий і живий чеський танець на $\frac{2}{4}$, з характерною ритмічною групою $\frac{2}{4}$. Численні акценти надають музиці пружності й активності:

Ф. Пуленк. Полька

Allegretto

The musical score for Polka is written for piano in B-flat major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.), both leading to a final cadence.

Жанрові ознаки маршу² пов'язані з ходою. Для нього характерні дводольний розмір ($\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ або ϕ), пунктирний ритм ($\frac{2}{4}$ або $\frac{3}{4}$) підкреслена метрична доля, помірний та рівний темп.

¹ Від *чес. pólka* — половина.

² Від *фр. marche* — хід.

Пісня, танець і марш, співіснуючи у побуті, піддавалися взаємодію, внаслідок чого з'явилися музичні твори з мішаними жанровими ознаками. Наприклад, маршова пісня. Не втрачаючи пісенної природи, вона отримала маршовий темп і маршові ритми:

Як засядем, браття, коло чари. Українська

Ходою

Як за-ся-дем, браття, ко-ло ча-ри,
то 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.

Характерні виражальні особливості маршу допомагають передати рішучість і мужність й в масштабних музичних творах.

Дж. Верди. Трубадур

Allegro

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 кадансах (с. 127, № 3). Для *козачка* — дві восьмих і четверт у другому та інших парних тактах (с. 177, № 5).

Зі зміною суспільно-історичних умов виникали нові жанри — опера¹, ораторія², симфонія, концерт тощо. Деякі старовинні жан-

¹ Опера (лат. *opera* — праця) — музично-драматичний твір, призначений для сценічного (театрального) втілення.

² Ораторія (італ. *oratoria* — говорю, молю) — великий музичний твір для хору, солістів-співаків та симфонічного оркестру, призначений для концертного виконання.

ри зникли з художнього вжитку, інші суттєво змінилися. Більш складні за композицією жанри увібрали в себе риси пісні, танцю і маршу. Тому, щоб краще зрозуміти зміст музичного твору, бажано визначити його жанрову природу. Потім урахувати епоху, коли було написано твір, особливості національної культури та індивідуальний стиль автора музики. Саме вони роблять твори одного жанру різними і неповторними.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Як називається принцип організації музичної тканини?
2. Що таке музична фактура?
3. Яким є найбільш старовинний в 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 характеризуються гармонічний склад і його різновиди?
11. Який голос є основним у музиці гомофонного складу?
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 виявився взаємовплив жанрів?

ЗАВДАННЯ

1. У поданих музичних фрагментах визначіть:

— музичний склад:

1. Повільно

Стояла берізонька. Російська



2. Moderato

В кінці греблі шумлять верби. Українська



Не-ма то-го ми-лень-ко-го, що я по-лю-би-ла.

3. **Allegretto**

Musical score for '3. Allegretto' in 3/4 time. The piece consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 4, with a first ending bracket over measures 3 and 4. The second staff contains measures 5 through 8, with a second ending bracket over measures 7 and 8. The key signature is one sharp (F#).

4. **Allegro**

П. Чайковський. Манфред

Musical score for '4. Allegro' by P. Tchaikovsky, from the opera 'Manfred'. The score is in 2/4 time and consists of four systems of piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The first system shows the beginning of the piece with a whole rest in the right hand and a half note in the left hand. The subsequent systems contain more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

5. **Con moto**

З. Кодай. Змагання

6.

С. Людкевич. Зелена ліщина

— особливості фактури та неакордові звуки:

1.

Presto agitato

Л. Бетховен. Соната для ф-но № 14. Ч. III

2.

Р. Шуман. Карнавал, № 20. Тв. 9

3. Allegro non troppo

М. Лисенко. Гавот. Тв. 29

non molto legg.
f

4.

Б. Бріттен. П'ять вальсів для ф-но, № 4

$\text{♩} = 132$

5.

П. Ніщинський. Вечорниці

tr
3
tr

Частина IV. МУЗИЧНІ ФОРМИ

Розділ 32. ПРОСТІ ТА СКЛАДНІ ФОРМИ

Структурована організація взаємодії елементів музичної мови, що розкриває художній зміст твору, становить *музичну форму*. В процесі її розгортання утворюються розділи — частини з різними функціями, які визначають тип музичної форми.

Музична форма кожного твору індивідуальна, але історично склалися деякі загальні типи форм. Вони дозволяють втілити як прості, так й складні за образним змістом музичні ідеї.

До простих форм належать композиції, розділи яких не поділяються на частини. Для них характерна смислова єдність музичного розвитку. Прості форми бувають одно-, дво- і тричастинними. До складних форм належать дво- і тричастинні композиції, в яких перший розділ має просту дво- або тричастинну форму. Для них визначальним є тематичний і 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 із 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 в собі образно-смисловий зміст тексту і не зазнає істотних змін у кожній наступній строфі.

Одночастинні форми досить різноманітні за масштабом і структурою. У ліричних піснях, в яких мелодія розвивається з початкового тематичного зерна, одночастинна форма куплету може бути досить складною:

Повільно Ой ходив Донець. Українська



Ой хо- див До- нець сім год по До- ву.
а на вось- мім го- ду сам до- до- му йду.

¹ Куплет (фр. couplet — строфа) — розділ пісні, що складається з одного проведення мелодії та однієї строфи поетичного тексту.

Одночастинна форма розширюється, якщо її остання частина повторюється двічі, виконуючи функції приспіву:

Швидко

Ой за гаєм, гаєм. Українська

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.

Мелодія куплету може точно повторюватись у кожній строфі, а може варіюватися. При варіюванні кожний куплет виписується окремо, а форма стає *куплетно-варіаційною*. Зміни стосуються окремих боків мелодії, таких, як ритмічний рисунок, деяких мелодичних зворотів, фактури багатоголосся. Проте при всіх змінах мелодія залишається впізнаною в кожному куплеті.

1. Широко

Та, ой, сон, мати. Українська

Та, ой, сон, ма-ти, та, ой, сон ма-ти, го-ло-вонь-
Та й о-це ж то-бі, та мій си-но-чок, сво-я во-

ку-кло-нить.
лень-ка ро-бить,

Більш значні зміни мелодії дозволяють говорити про *варіантність* куплетної форми (с. 304).

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 ясным ладогармонічний бік мелодії. Секундові ходи надають їй плавності та наспівності. Точне або варійоване повторення фраз допомагає запам'ятати.

Повільно

Така її доля. Українська

Та- ка ї- ї до- ля... О бо- же мій ми- лий! За
 що ж ти ка- ра- єш ї- ї, мо-ло- ду? За те, що так ши-ро во-
 на по- лю- би- ла ко- зацькі ї о- чі?.. Прос-ти си-ро- ту!

Одночастинна форма трапляється також у вокальній та інструментальній професійній музиці, яка своїми витоками має народну пісню і 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 із заспіву і 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- с.
 Приспів
 Коли б такі ніжки мала, то я б ними чеберяла, як той зайчик, як той зайчик!

Двотемна безрепризна форма базується на співставленні двох тем типу заспів — приспів. Обидві теми можуть мати форму періоду. Їх самостійність часто підкреслюється зміною темпу або ритмічного рисунка, 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- спі- вай- мо піс- ню ве- се- лень- ку про су- сід- ку мо- ло- день- ку, про су- сід- ку за- спі- вай- мо, сер- це на- ше зве- се- ляй- мо!

Ой су- сід- ко, су- сід- ко, су- сід- ко, по- зич ме- ні ре- шіт- ко, ре- шіт- ко; я си му- ку по- тря- су, потря- 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 із 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.

¹ Від фр. reprise — повторення будь-якого розділу музичного твору.

Реприза надає рівноваги, утворює тематичну арку і тонально замикає форму:

Сумно

Старовинна французька пісня

§ 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. 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 розвиватися на новому, часто контрастному матеріалі, утворюючи двотемну репризну форму. Інколи середина не має чітко вираженого тематизму, не утворює завершеної форми. Тоді вона відіграє роль переходу-зв'язки до репризи.

Для середини характерна тональна нестійкість, відхилення у паралельну або домінантову тональність. Вона може починатися з нової тональності, часом із досить далекої. У кінці відбувається повернення до головної тональності твору.

Третя частина — реприза — може не виписуватися, якщо точно повторює першу частину. У 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 приводить до розширення репризи, її динамізації. Значно рідше відбувається скорочення репризи. Тоді її доповнює кода.

У минулому практикувалось у тричастинній формі повторювати першій 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 виросла 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 і 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: *тріо*¹ та *епізоду*. Для тріо властиве те, що воно завжди є самостійною завершеною побудовою типу простої дво- або тричастинної форми. Назва «тріо» може позначатись у тексті. Коли тріо повторюється з різними кадансами, то вони виписуються у вольтах.

Складна тричастинна форма з тріо характерна для танців, маршів, скерцо, тобто творів, написаних у танцювальних жанрах і швидких темпах. Так, третя частина української симфонії невідомого автора початку XIX століття написана у складній тричастинній формі з тріо. 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 поч. XIX ст. Ч. III

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 поч. 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 в 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 композитор органічно ввів у хорову партитуру:

М. Леонтович. Літні тони
Поезія В. Сосюри

Тріо та епізод, відрізняючись за формою, мають багато спільних рис. Вони обов'язково створюються на новому матеріалі, проходять у новій тональності і 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 поживлений темп. Тональний контраст середніх частин традиційно пов'язаний з тональностями субдомінанти, паралельною та однойменною 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 і динамічною. Всі повторення, що мали місце в першому розділі, у репризі відсутні. Тому в нотному тексті можна побачити: *DC. al Fine senza ripetizione*, тобто «без повторень».

Інкони 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 із 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 трапляються 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 і простою тричастинною репризною формами?
4. Чим відрізняється тріо від епізоду в 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 трапляється *Da Capo*?
9. Коли виникає три-п'ятичастинна форма?

ЗАВДАННЯ

1. Підберіть і виконайте музичні твори, що мають просту та складну тричастинну форми.

2. Виконайте мелодії. Бизначіть їх форму:

1. Помірно

Я по хвилі лину. Сербська

Musical notation for exercise 1, 'Помірно' (Moderato). It consists of four staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The melody is simple and consists of eighth and quarter notes with some rests.

2. Рухливо

Словацька пісня

Musical notation for exercise 2, 'Рухливо' (Allegro). It consists of two staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The melody is more rhythmic and includes some accidentals.

3. Досить швидко

Кучерява Катерина. Українська

Musical notation for exercise 3, 'Досить швидко' (Allegretto). It consists of one staff of music in 2/4 time, key of D major. The melody is more complex, featuring sixteenth and thirty-second notes.

Ку-че-ря-ва Ка-те-ри-на чіп-ля-ла-ся до Мар-ти-на:

Musical notation for exercise 3, continuing the melody. It includes two first endings (1. and 2.) marked with brackets and numbers.

«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, прийди, 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. Виконайте подані уривки музичних творів, написаних у складній тричастинній формі. Визначіть тематичний, тональний і фактурний контраст між першою (а) і другою (б) частинами:

1. В.А. Моцарт. Симфонія соль мінор, ч. III. Менует

а) **Allegretto**

Musical score for the first part (a) of the minuet. It is in 3/4 time, F major, and marked *f*. The melody in the right hand features a series of eighth notes and a half note, while the left hand provides a simple accompaniment of quarter notes.

б) **Trio**

Musical score for the Trio part (б) of the minuet. It is in 3/4 time, D major, and marked *mp*. The melody in the right hand consists of chords and a few notes, while the left hand has a sparse accompaniment.

2. П. Чайковський. Пори року, № 12

а) **Tempo di valse**

Musical score for the first part (а) of the waltz. It is in 3/4 time, B-flat major, and marked *p*. The melody in the right hand is characterized by a waltz-like rhythm with many rests, while the left hand has a steady accompaniment of chords.

б) **Trio**

Musical score for the Trio part (б) of the waltz. It is in 3/4 time, D major, and marked *p*. The melody in the right hand is more active, featuring eighth notes and a triplet, while the left hand has a simple accompaniment.

а) Allegretto

б)

Розділ 33. БАГАТОЧАСТИННІ ФОРМИ

Бажання композиторів різнобічно показати оточуючий світ привело до ускладнення музичних форм. Форми стали багаточастинними та багатотемними. Однією з основних тенденцій розвитку багаточастинних форм було посилення контрасту між частинами твору. Контраст виявився у тематизмі, у тональній сфері, у темпі й динаміці, у жанрі і 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 із 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 трапляється в 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

Fine

D.C. al Fine

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 з понад 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 і куплетами незначний. Між ними немає зв'язку, вони відокремлені один від одного. У куп-

летному 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 і 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 не втратило свого значення і в музиці подальших епох. Його розвиток відбувався у напрямку більшої свободи відносно кількості частин та їх масштабів, кола образів і прийомів їх розвитку. І в романтичному, і в сучасному рондо посилюється принцип скітності. У 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 із 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 відіграє роль теми, а решта куплетів — її варіацій. Правда, у змінах куплетів немає певних усталених принципів варіювання. У піснях поряд зі зміненими трапляються і не змінені або змінені частково куплети. Велику роль у варіюванні відіграє текст, а також народні виконавські традиції.

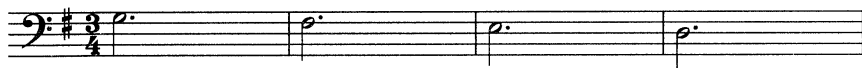
Варіації ж як форма передбачають виключно варіаційний розвиток теми за певними принципами. Темі може передувати вступ, а варіації часто завершуються кодою. Кількість варіацій не обмежена. Розміри теми варіацій довільні, але не перевищують простої тричастинної форми. Тема може бути оригінальною, тобто 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 *чаконю*². В інструментальному супроводі цих старовинних танців використовувалася коротка мелодія, що незмінно повторювалася у басовому голосі і називалася *basso ostinato*. Вона мала вигляд низхідного гамоподібного звороту від тоніки до домінанти і могла бути строго 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

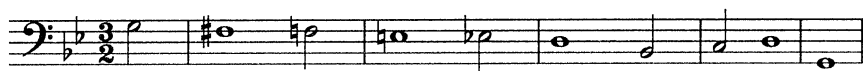


¹ Від *итал.* *basso ostinato* — наполегливий бас. Попередником остинатних варіацій можна вважати *кантус фірмус* (*лат.* *cantus firmus* — незмінна мелодія) — тему в тенорі середньовічного хоралу.

² Пасакалія і чакона — іспанські танці у повільному темпі, тридольного розміру (♩).

3.

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. Із 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 ХІХ та ХХ століть старовинні поліфонічні варіації нечасті і трактуються більш вільно (Й. Брамс, П. Хіндеміт, Д. Шостакович).

У другій половині ХVІІІ 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 однойменну), розширення останньої варіації, яка переходить безпосередньо в коду, не порушують строгого 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 послідовно подаються 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*, 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. У 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, органа, 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. У 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 із 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 во-рон,

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 зі 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:

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. Глінка «Персидський хор» з третьої дії опери «Руслан і Людмила». Композитор використав народну мелодію, яка зустрічається у багатьох країнах Сходу:

Помірно

М. Глінка. Руслан і Людмила, д. III

Ло-жится 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 і завершеність композиції.

Розділ 34. ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ

До циклічних ¹ 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 фуга існували як окремі музичні композиції. Фуга 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 й гомофонного складів. Залишилась імпровізаційність у розвитку музичного матеріалу з багатою фігураційною розробкою та орнаментальними пасажами. Ці риси прелюдії містили в собі невичерпні можливості. З часом вона стала першою п'єсою у складі таких циклічних форм, як прелюдія і фуга та сюїта.

Прелюдія і фуга — 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) Й. С. Баха поєднує загальний настрій, сповнений ліризму та благородної стриманості. Прелюдія викладена у гомофонному складі і нагадує рівномірний крок сарабанди ⁶:

¹ Від *грец.* *κυκλος* — коло.

² Від *лат.* *praeludo* — роблю вступ.

³ Від *итал.* *toccata* — зачіпати, доторкнутися.

⁴ Від *грец.* *φαντασία* — уява.

⁵ Від *фр.* *suite* — ряд, послідовність.

⁶ Від *ісп.* *zarabanda* — іспанський траурний танець у повільному темпі на $\frac{3}{4}$ або на $\frac{3}{2}$.



Ліричний пафос прелюдії звучить і в мелодичних розспівах fugи¹:

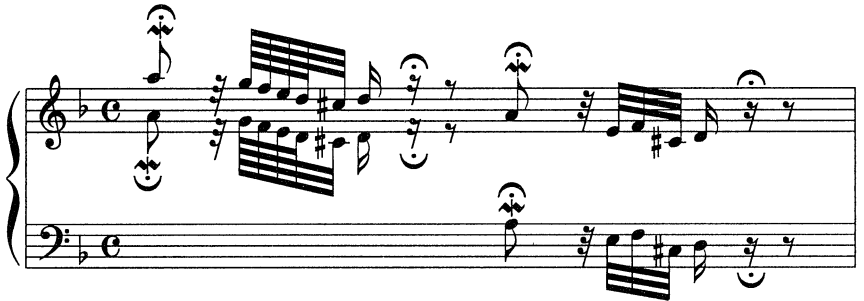
Й. С. Бах. Фуга VIII. (Д.Т.К., т. I)



У двочастинному циклі замість прелюдії може бути токато або фантазія. Між ними немає принципової різниці, суттєвих композиційних та структурних відмінностей. Хіба що токато відрізняється більшою віртуозністю. Так, Токата і фуга *ре* мінор для органа Й. С. Баха несе в собі безмірну могутність звучання, вишукану віртуозність, драматичну патетику:

Adagio

Й. С. Бах. Токата і фуга



Фуга підхоплює і розвиває драматизм й віртуозність токати, утворюючи щільну фактуру і яскраву звучність:

Й. С. Бах. Токата і фуга

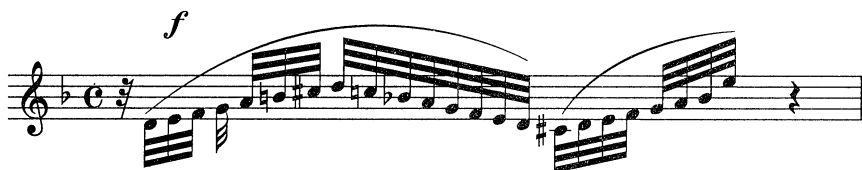


Хроматична фантазія і фуга *ре* мінор для клавесина Й. С. Баха за задумом та засобами втілення музичних образів несе в собі риси майбутнього зрілого фортепіанного стилю. Це масштабний кон-

¹ У рукописному тексті Й. С. Баха ця фуга записана в енгармонічній тональності ре-дієз 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



Фуга глибоко контрастна фантазії. Суворо 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 фуги 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 фуг для фортепіано, написавши два томи «Добре темперованого клавіру». Продовжуючи бахівську традицію, створили свої цикли прелюдій і фуг 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 сюїти став контраст між характером танців, їх темпом, розміром і фактурою.

Основою старовинної сюїти були такі танці:

1. Алеманда ¹ — дводольний ($\frac{4}{4}$), помірний, хороводний.
2. Куранта ² — рухливий, тридольний ($\frac{3}{4}$), сольний.
3. Сарабанда — повільний, величаво-скорботний, тридольний ($\frac{3}{2}$).
4. Жига ³ — 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, увертюри ⁴, 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 трапляються підряд два однойменні 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 і Й. С. Бах. Композитори різних національних шкіл створювали сюїти на основі народних пісень і танців. Яскраво національну композицію написав М. Лисенко, яку назвав «Українська сюїта» для фортепіано у формі старовинних танців на основі народних пісень. Вона складається із шести п'єс:

- 1) прелюдія («Хлопче-молодче»),
- 2) куранта («Помалу-малу, братику, грай»),
- 3) токати («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 партита ⁵. Наприклад, партити для клавіру Й. С. Баха, Маленька партита Ю. Іщенко, партити для фортепіано М. Скорика.

В інструментальній музиці XIX—XX століть сформувалася нова сюїта. У ній посилювався контраст між частинами, які писались у різних жанрах і формах. Об'єднуючим фактором у такій сюїті стала програма. Вона відбилася в її назві й 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 із нестабільною кількістю частин, із 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. Складені за принципом контрасту, вони об'єднують вокальні і 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 слова І. Драча, «Народі 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 з частин має сонатну форму³.

Сонатна форма — це цілісна тричастинна композиція, створена 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 структуру. Вона поділяється на розділи, що називаються *партіями*. *Головна партія* несе в собі центральний образ твору. Вона завжди написана в основній тональності і складається з однієї, рідко з двох тем. Після головної 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 *итал.* sonare — грати, звучати.

² Від *итал.* cantare — співати.

³ Сонати можуть бути також одночастинними і 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 домінантовому органному пункті, що готує повернення основної тональності.

У репризи послідовно проходять основні партії експозиції. Відбувається тональне зближення тем. Побічна партія звучить в основній або в однойменній тональності. Реприза може бути розширеною, скороченою, динамізованою; мати іншу послідовність тем, ніж в експозиції. У так званій «дзеркальній» репризи спочатку проходить побічна партія, а потім головна.

Сонатна форма — найбільш складна за композицією і 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 в розробці і знаходить рівновагу у репризи.

Класична соната — це циклічна форма, що має три, інколи чотири, структурно оформлені частини. У 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 і швидкий темп. Усі три частини є різними боками та етапами розкриття цілісної концепції циклу, хоч їх внутрішній зв'язок і не завжди прямолінійний. У чотиричастинній сонаті третя частина скерцо (с. 373) 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 із репризою. Для збереження динаміки наскрізного розвитку повторення розділів сонатної форми поступово зникає.

Соната *ля* мінор для фортепіано М. Лисенка — монументальний лірико-епічний твір, написаний в традиційному тричастинному циклі. Тематизм сонати близький до української народної пісні. Вона починається з епічно-стриманого вступу в душі 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 в паралельній тональності *До* мажор:

У розробці відбувається активний тематичний і ладотональний розвиток головної партії. У репризі основний образ під впливом теми вступу набуває героїчних рис.

Друга частина — величне *adagio*, написане в 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 і 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 складалась у творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта і 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 Б. Лятошинського написана у класичному чотиричастинному циклі. Разом із 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 у всіх частинах симфонії:

Б. Лятошинський. Симфонія № 3. Ч. I

Andante maestoso

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 3, Part I. The tempo is marked "Andante maestoso". The score is in 4/4 time and D minor. It features a piano introduction with a triplet of eighth notes in the bass line and a triplet of sixteenth notes in the treble line. The score is written for piano and includes dynamic markings like *v* and *z*.

¹ Від *итал.* scherzo — жарт.

Головна партія стрімка, активна, сповнена енергії й 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 tranquilo



Коротка заключна партія завершує експозицію. Масштабна розробка має декілька драматургічних хвиль, в яких увесь тематичний матеріал отримує різнобічний розвиток. Реприза і кода повертають музичний розвиток в основну тональність *сі* мінор.

Друга частина — це розгорнутий ліричний розділ симфонії, написаний в тричастинній формі.

Третя частина — динамічне скерцо в складній тричастинній формі зі вступом і кодою.

Четверта частина — фінал у сонатній формі, в якому завершуються розробка усіх основних тем, а також їх об'єднання в цілісний, життєстверджуючий художній образ симфонії.

Кожна епоха внесла в 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 і 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 другої частини написано *attacca*¹. Це означає, що друга і третя ча-

¹ Від *итал.* *attacca* — прив'язувати, замикати.

стини 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. Скрибіна).

У XIX 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, кантата-симфонія «Кавказ» на поезію Т. Шевченка, С. Людкевича та інші.

Оскільки соната і симфонія створюються 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.

Невичерпні виражальні можливості сонатно-симфонічного циклу забезпечили його поширення та значущість у музиці XX 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 і остинатну мелодію? Чим вони відрізняються?
8. Що спільного між багаточастинними і 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 створюються програмні сюїти?
13. Що означають поняття «сонатна форма» і «соната»?
14. Яку структуру має експозиція сонатної форми?

¹ Від *итал.* concerto — змагання.

15. Що спільного між експозицією і 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 створюються програмні симфонії?
20. Які форми належать до сонатно-симфонічного циклу?
21. Що таке концерт як форма?

ЗАВДАННЯ

Визначить музичну форму:

- П. Чайковський. Євгеній Онегін, дія 1, картина 1, хор «Уж как по мосту, мосточку».
- С. Прокоф'єв. Швидкоплинності для ф-но, тв. 22, № 1, 2, 7, 10.
- Ф. Шопен. Вальс № 2.
- А. Лядов. Бирюльки, № 11.
- В. А. Моцарт. Соната для ф-но № 4, II ч. Менует.
- 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. С. Бах. Двоголосні інвенції № 10, 15.
- Й. С. Бах. Триголосна інвенція № 17.
- Й. С. Бах. Французька сюїта для ф-но № 1. Менует II.
- Й. С. Бах. Добре темперованийий клавир, т. 1. Фуґи № 13, 16.
- Й. Гайдн. Соната для ф-но До мажор. Ч. 3.
- Е. Гріг. Пер Гюнт. Сюїта № 2 ор. 55. Пісня Сольвейґ.
- 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. Дебюссі. Романс, сл. П. Бурже.
- Я. Сібеліус. Пісня матері.
- Б. Бріттен. Пасакалія.
- 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 для ф-но, ор. 76, № 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 будуємо місто (ф-но). Пісня, марш.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. — М.: Музыка, 1971.
2. *Бражников М.* Древнерусская теория музыки. — Л.: Музыка, 1972.
3. *Виноградов Г., Красовская Е.* Занимательная теория музыки. — М.: Музыка, 1991.
4. *Григорьева Т.В.* Музыкальная форма XX века. — М.: Владос, 2004.
5. *Деменко Б.* Полиритмика. — К.: 1998.
6. *Дудка Ф.* Основы нотной графики. — К.: Музична Україна, 1977.
7. *Єременко К.* Про можливі шляхи розвитку сучасної системи нотописання.— К.: Музична Україна, 1966.
8. Курс теории музыки. — Л.: Музыка, 1988.
9. *Кюрегян Т.С.* Форма в музыке XVII—XX веков. — М.: Композитор, 2003.
10. *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр. — М.: Музыка, 1990.
11. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений.— М.: Музыка, 1986.
12. Музыкально-теоретическое образование в свете Болонских соглашений: материалы Междунар. науч.-практ. конф. кафедры теории и истории музыки МГУКИ. — М.: Классика XXI века, 2007.
13. *Правдюк О.* Ладові основи української народної музики.— К.: Мистецтво, 1961.
14. *Скорик М.* Структура і виражальна природа акордики в музиці XX століття.— К.: Музична Україна, 1983.
15. *Тиц М.* Про сучасні проблеми теорії музики.— К.: Музична Україна, 1976.
16. *Холопова В.Н.* Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. — СПб.: Лениздат, 2002.
17. *Шерман Н.* Формирование равномерно-темперированного строя. — М.: Музыка, 1964.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев Б., Мясоедов А. Элементарная теория музыки.— М.: Музыка, 1986.
2. Арзаманов Ф. Теория музыки и работа исполнителя //Актуальные проблемы музыкальной педагогики.— М.: Музыка, 1977.
3. Белоненко А. Проблемы истории и теории древнерусской музыки.— М.: Музыка, 1979.
4. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии).— Л.: Музгиз, 1961.
5. Вахромеев А. Элементарная теория музыки.— М.: Музыка, 1983.
6. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию.— М.: Советский композитор, 1984.
7. Должанский А. Краткий музыкальный словарь.— М.: Музгиз, 1958.
8. Золочевский В. Про модуляцію.— К.: Музична Україна, 1972.
9. История зарубежной музыки. XX век / Под ред. Н.А. Гаврилова.— М.: Композитор, 2005.
10. Іваницький А. Українська музична фольклористика: Методологія і методика.— К.: Музична Україна, 1997.
11. Как преподавать сольфеджио в XXI веке / Сост. О. Берак, М. Карасева — М.: Классика XXI века, 2006.
12. Келина Н., Волишник А., Лебец Л. Безмашинное программирование в курсе элементарной теории музыки.—К.: Музична Україна, 1985.
13. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века.— М.: Музыка, 1976.
14. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків.— К.: Музична Україна, 1984.
15. Красинская Л., Уткин В. Элементарная теория музыки.— М.: Музыка, 1983.
16. Лисько З. Музичний словник.— К.: Музична Україна, 1994.
17. Мальцев С. Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. 2.— М.: Музгиз, 1976.
18. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки.— М.: Музыка, 1976.
19. Музыкальное искусство: исполнительство, педагогика, музыкознание: Сб. науч.-метод. ст. — М.: ГИИ, МГК им. П. Чайковского, 2004.
20. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия.— М.: Музыка, 1972.
21. Павлюченко С. Елементарна теорія музики.— К.: Музична Україна, 1980.
22. Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века.— М.: Музыка, 1977.
23. Проблемы лада.— М.: Музыка, 1972.
24. Рамо Ж. Происхождение гармонии или трактат о музыке, ее теории и практике.— Л.: Музгиз, 1967.
25. Рети Р. Тональность в современной музыке.— Л.: Музгиз, 1968.
26. Тиц М. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів.— К.: Музична Україна, 1962.
27. Упражнения по элементарной теории музыки.— Л.: Музгиз, 1986.
28. Харуто А.В. Музыкальная информатика: теоретические основы. — М.: Композитор, 2009.
29. Хвостенко В. Сборник задач и упражнений по элементарной теории музыки.— М.: Музыка, 1973.
30. Холопов Ю. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. — М.: Композитор, 2006.
31. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века.— М.: Музыка, 1971.
32. Юцевич Ю. Словник музичних термінів.— К.: Музична Україна, 1977.
33. Erpf H. Form und Struktur in der Musik.— Mainz, 1967.
34. Rietmann H. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. — Lpz.: 1903.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Альберті Д. 77
 Аретинський Г. 82, 189
 Аристоксен 126
 Аристотель 182
 Барток Б. 80, 277
 Баттистіні А. 8
 Бах Й. С. 28, 31, 33, 50, 64, 77, 257, 269, 283, 293, 294, 314, 321, 329, 330, 332, 333, 362, 366, 367, 368, 369
 Берліоз Г. 375
 Бетховен Л. 47, 50, 129, 144, 161, 228, 233, 240, 250, 275, 297, 298, 300, 311, 312, 318, 335, 360, 363, 371, 373
 Бібик В. 368, 370
 Бізе Ж. 257, 370
 Білиловський К. 234
 Бончі А. 8
 Бородін М. 294, 337
 Бортнянський Д. 302, 360
 Брамс Й. 328, 362
 Братиця П. 207
 Бріттен Б. 229, 344, 362
 Букстехуде Д. 28
 Вагнер Р. 64, 302, 323
 Варламов О. 225
 Вахнянін А. 74
 Вебер К. 56
 Витвицький Й. 363, 364
 Гаврилін В. 149
 Гайдн Й. 150, 284, 312, 325, 363, 371
 Гарбузов М. 31
 Гельмгольц Г. 40
 Гендель Г. 361, 362, 369
 Глінка М. 66, 223, 280, 293, 311, 324, 363, 365
 Глієр Р. 79
 Глюк Х. 266, 305
 Гомоляка В. 370
 Гончаренко В. 68
 Гріг Е. 133, 248, 370
 Губаренко В. 41, 70, 72, 273, 370
 Гулак-Артемівський С. 49, 161
 Данькевич К. 370
 Даргомижський О. 153, 252
 Дворжак А. 50, 64
 Дидим 26
 Дилецький М. 87
 Дичко Л. 130, 210, 318, 340
 Драч І. 72
 Ейлер Л. 9
 Еллінгтон Д. 54
 Ельман М. 31
 Ешпай А. 374
 Забіла В. 223
 Істомін С. 65
 Іщенко Ю. 132, 152, 369, 373
 Калачевський М. 79, 251
 Капп Е. 374
 Карабидь І. 160, 326
 Карузо Е. 8
 Кодай З. 343
 Колеса Ф. 227, 237
 Комітас 218
 Кониський О. 312
 Косенко В. 145, 200, 369, 370, 373
 Кравцов Т. 330, 370
 Кривін Ф. 41, 273
 Крищенко В. 227, 310
 Куперен Ф. 29, 315, 325
 Лаврівський І. 251
 Ландольфі Т. 8
 Лафранко Дж. 28
 Леонтович М. 45, 73, 75, 118, 234, 245, 247, 353, 365
 Лепкий Л. 317
 Лермонтов М. 66, 225
 Лисенко М. 37, 49, 50, 64, 65, 74, 76, 79, 144, 152, 210, 225, 244, 247, 253, 266, 269, 275, 281, 282, 284, 294, 306, 312, 313, 318, 320, 322, 324, 325, 335, 338, 344, 358, 364, 369, 371, 372, 373
 Ліст Ф. 364, 375
 Людкевич С. 44, 50, 271, 336, 343, 375
 Лятошинський Б. 129, 134, 163, 338, 373, 374
 Майборода Г. 319, 375
 Макарєвський Т. 87
 Мартинов Є. 243
 Масне Ж. 229
 Мезенець О. 87
 Мельцель І. 114
 Мікеланджело 229
 Монтеверді К. 28
 Моцарт В. А. 77, 89, 160, 176, 198, 250, 317, 323, 357, 362, 371
 Мошуманська-Назар К. 123
 Мусоргський М. 127, 365
 Мясковський М. 374
 Ніщинський П. 324, 344
 Ойстрах Д. 31
 Персл Г. 362
 Петриненко Т. 230, 313
 Піфагор 25, 81
 Прокоф'єв С. 67, 283, 370

- Птушкін В. 80
Пуленк Ф. 340
Равель М. 150
Разорьонов С. 98
Рахманінов С. 80, 323
Ревуцький Л. 18, 131, 294, 316, 324, 374
Римський-Корсаков М. 153, 216, 237, 251, 290, 297, 304
Ронсар П. 58
Россі М. 28, 229
Рубінштейн А. 293
Свиридов О. 181, 200
Сенс-Санс К. 256
Сідельніков Л. 71
Сільвестров В. 368
Скарлатті Д. 29
Сковорода Г. 160
Скорик М.
Скрябін О. 18, 176, 221, 244, 294, 375
Сметана Б. 242
Сокальський В. 121, 280
Сосюра В. 39, 330, 353, 370
Станкович Є. 148
Степовий Я. 49, 120, 186, 199, 228, 302, 306, 308
Стеценко К. 128, 139, 161
Стравінський І. 277, 197
Танєєв С. 194
Тетраціні А. 8
Тимофєєв О. 236
Українка Леся 57
Франко І. 106, 306
Фрескобальді Дж. 28
Хачатурян А. 40, 368
Хіндеміт П. 362
Царліно Дж. 26
Цимбаліст Є. 31
Чайковський П. 49, 129, 131, 132, 145, 225, 227, 229, 237, 241, 338, 342, 357, 370, 373
Чернецький М. 226
Шамо І. 22, 65
Шевченко Т. 44, 51, 108, 110, 228, 235, 247
Шенберг А. 291
Шопен Ф. 38, 50, 236, 240, 273, 285, 315, 325, 337, 364
Шор Д. 32
Шостакович Д. 168, 334, 362, 368, 373, 374, 375
Штогаренко А. 119, 164, 178, 337, 375
Штраус Й. 339
Шуберт Ф. 18, 288, 370, 374
Шуман Р. 151, 301, 311, 344, 370
Щедрін Р. 368
Щербаков І. 92
Яворський Б. 289

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЗЧИК

- Автентичний 184, 185, 189, 194, 201
 Акомпанемент 76, 88, 332, 337, 338, 339
 Акорд 15, 29, 51
 Акорди поліінтервальні 72
 Акорди альтеровані 70, 286, 287
 Акорди енгармонічні 287
 Акорди енгармонічні 287
 Акорди з доданими тонами 72
 Акорди з квартою 69
 Акорди з побічними тонами 69, 76
 Акорди зі секстою 69
 Акорди моноінтервальні 70
 Акорди неповні 68, 75, 89
 Акорди неутриманої структури 72
 Акорди тематичні 72
 Акорди утриманої структури 72
 Акустика 14, 41, 43, 238
 Акцент ритмічний 128, 144
 Акцент гармонічний 129
 Акцент динамічний 121, 122, 128, 146
 Акцент звуковисотний 128, 129
 Акцент метричний 136, 137, 139, 155
 Акцент словесний 130
 Акцент фактурний 129
 Акценти ритмічні 128
 Аладовий 291
 Алеаторика 290
 Алеманда 369
 Альтерація 21, 56, 217, 218, 222, 283, 284
 Амплітуда 10
 Ангемітонний 165, 201, 288
 Арія 369
 Артикуляція 120, 122, 139, 291
 Атака (attacca) 374
 Атональний 291
- Бандура 207**
 Бас безперервний (Basso ostinato) 88, 362
 Бас генеральний 88
 Бас остинатний 361
 Бас цифрований 88, 89
 Баси альбертієві 77
 Бекар 22, 190
 Бемоль 22, 23, 217, 219, 221
 Бінарний 91
 Бурдон 236
 Буре 369
- Варіантність 345**
 Варіації 358, 359, 360, 361, 362, 363, 373
 Варіювання 304, 347
- Величина ступенева 34, 36, 37, 94
 Величина тонова 34, 35, 36, 37, 43, 44, 54, 56, 71
 Вершина — горизонт 308
 Вершина — джерело 307
 Вершина інтервалу 33, 253
 Висота звука 9, 15, 24, 32, 33, 81, 84, 87, 90, 127
 Відхилення 206, 276, 351
 Внутрішньофункціональний 246
 Вольта 352
 Втора 235
 В'язка 91, 93, 130, 159
- Гама 166, 211, 214**
 «Гама Римського-Корсакова» 290
 Гармоніки 12
 Гармонія 210, 211, 222, 326, 332, 361, 372
 Гексахорд 19, 82, 188, 189, 190, 197, 204
 Геміола 147
 Гемітонний 165, 182, 289, 290
 Гептахорд 182
 Гетерофонія 327
 Гіполади 183, 184
 Гомофонія 332, 337, 347, 362, 366
 Групетто 315, 322, 323
 Групи ритмічні 126
 Групування 147, 157, 158, 159
 Гучність 10, 14, 31, 32, 33, 118
 Гуцульський лад 204
- Da Capo (D.C.) 351, 354, 356**
 Двічі збільшені 285
 Двічі зменшені 285
 Двоголосся приховане 297, 308
 Дезальтерація 284, 292
 Децибелі 10
 Децима 36
 Децимоль 132
 Динаміка 10, 118, 119, 120, 134, 291, 358, 362
 Дисонанс 26, 40, 41, 170, 231, 232, 234, 259, 338
 Дихорд 179
 Діапазон 16, 17, 36, 76, 183, 189, 202, 207, 295, 296, 297
 Діагоніка 18, 182, 189, 202, 248, 254, 281, 284, 361, 362
 Діагонічне споріднення 267
 Дієз 22, 23, 217, 221, 222
 Доданий тон 69
 Додекафонія 290, 291
 Домінанта 177, 204, 239, 240, 272

- Домінантнонакорд 244
Домінантсептакорд 243
Дубль-бемоль 222
Дубль-діз 22, 220
Дублювання 72, 77, 136, 362
Дуодецима 36
Дуоль 132
- Експозиція 329, 330, 370, 371, 374
Електронна музика 290
Енгармонізм 31, 45, 47, 56, 60, 76, 220, 221, 262, 273, 287
Епізод 352, 353, 358, 359, 360
- Жанр 77, 127, 338, 339, 340, 341, 358, 359, 366
Жига 369
- Затакт 139, 143
Звук 8, 9, 26, 30, 211
Звук передуючий 335
Звук затриманий 334, 335
Звук неакордовий 77, 332, 334
Звук прохідний 334
Звук акордовий 76, 77, 333
Звук допоміжний 334
Звукоряд натуральний 25, 26, 82, 164, 165, 166, 180, 181
Звукоряд обертоновий 12, 16, 25, 66, 73, 269
Звукоряд цілотноновий 288
Звукоряд 18, 20, 25, 203, 205, 208, 221
Звукоряди маломісткі 179, 178, 179, 201, 202
Змінність ладова 241, 273
Знаки випадкові 223
Зона звука 31, 32
- Імітація 327, 329, 330
Інвенція 329
Інверсія 291
Інтервали ладові 169
Інтервали 27, 31, 33, 89, 212, 214, 215, 228, 231, 232
Інтервали акустичні 30, 169
Інтервали альтеровані 285
Інтервали гармонічні 37, 38, 39, 40, 170
Інтервали діатонічні 42, 47
Інтервали енгармонічні 43, 45, 260, 285
Інтервали енгармонічні 43, 46, 47
Інтервали збільшені 253, 285
Інтервали зменшені 253, 259, 285
Інтервали мелодичні 37, 38, 169
Інтервали однойменні 34, 43
Інтервали прості 33, 38
- Інтервали складені 36, 38, 41, 44, 75
Інтервали характерні 253, 258, 285
Інтервали хроматичні 42, 43, 47
Інтермедія 330
Інтонація 5, 298
- Каданс 204, 239, 350, 352
Каданс заключний 301
Каданс неповний 350
Каданс нестійкий 298
Каданс перерваний 239
Каданс серединний 301
Каданс стійкий 298
Камертон 32
Канон 327
Кантата 370
Кантус фірмус 361
Кварта 70, 75, 213, 215, 223, 230, 231, 233, 235, 260
Кварта двічі збільшена 35, 46
Кварта збільшена 34, 35, 40, 46, 56, 204, 253, 258, 261
Кварта зменшена 35, 46, 56, 253, 260, 261, 286
Кварта чиста 29, 35, 39, 42, 46, 55, 82, 179
Квартакорд 70, 71
Квартдецима 36
Квартоль 131
Квартсекстакорд 55, 56, 242
Квартсептакорд 71
Квінта 25, 27, 70, 75, 213, 215, 230, 231, 233, 235, 260
Квінта акустична 25, 26
Квінта двічі зменшена 35, 46
Квінта збільшена 35, 54, 253, 260, 261, 286, 289
Квінта зменшена 35, 40, 46, 54, 253, 258, 261, 263
Квінта чиста 25, 29, 35, 37, 39, 42, 46, 53, 68, 82, 179
Квінтакорд 70
Квінтдецима 36
Квінтоль 131
Квінтсекстакорд 59, 60
Клавесин 315
Кластер 71
Ключі 73, 83, 86, 89, 95, 223
Ключові знаки 217, 218, 221, 222, 225
Кобза 19, 207
Кода 351, 354, 361, 370, 374
Коло квінтове 220, 221
Колоратура 314
Кольори тональностей (синопсія) 216, 217, 221

- Кома дидимова 26, 27
 Кома піфагорова 25, 27
 Кома синтонічна 26
 Консонанс 26, 39, 56, 170, 231, 234
 Концерт 341
 Концерт інструментальний 375
 Крюки 85, 86, 87
 Кульмінація 306, 307, 308, 354
 Куплет 346
 Куранта 369
- Лад 72, 164, 200, 222
 Лад міксолідійський 184, 191, 193, 206, 284
 Лад гіпофрігійський 183, 184
 Лад гуцульський 204
 Лад домінантовий 196
 Лад дорійський 182, 184, 191, 193, 203, 204, 284
 Лад еолійський 191, 203
 Лад збільшений (цілотновий) 289
 Лад зменшений (тон-півтон) 289, 290
 Лад іонійський 191, 192, 206
 Лад лідійський 169, 182, 184, 191, 192, 206, 284
 Лад локрійський 191, 192
 Лад мажорний 26, 88
 Лад мінорний 26, 88
 Лад одноймено-змінний 197
 Лад паралельно-змінний 196, 215, 267
 Лад підгалянський 193
 Лад фрігійський 169, 182, 183, 184, 191, 193, 194
 Лади автентичні 184
 Лади плагальні 184, 185, 194
 Лади симетричні 289
 Ладотональність 166
 Ліга 92, 94, 147, 159
- Мажор двічі гармонічний 253, 256
 Мажор 83, 179, 188, 191, 203, 206, 217, 227
 Мажор гармонічний 252, 254, 260, 281, 285
 Мажор мелодичний 252, 281
 Мажор натуральний 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 241
 Мажор повний 253
 Мажоро-мінор 29, 210, 216, 270, 283
 Медіанта 172, 173, 239
 Мелізми 313, 314, 314, 323
 Мелодична лінія 295
 Мелодична хвиля 295, 296
 Мелодія 45, 82, 295, 304, 305, 326, 331, 332, 337, 338, 346, 347, 361, 364
- Мелодія вокальна 38, 88, 296
 Мелодія інструментальна 38, 297
 Мелодія остинатна 364, 365
 Менует 369, 371, 373
 Метр 136, 137, 138, 139, 147, 149, 159, 160
 Метроритм 248
 Мікрохроматика 23, 281
 Мікрохроматика 73, 281
 Мінор 83, 179, 188, 191, 203, 215, 218, 227
 Мінор гармонічний 251, 252, 254, 258, 259, 260, 268, 281, 285
 Мінор двічі гармонічний 255
 Мінор мелодичний 251, 252, 257, 281
 Мінор натуральний 207, 208, 210, 214, 215, 216, 241
 Мінор повний 258
 Міноро-мажор 271
 Модуючий акорд 274
 Модуляція функціональна 274
 Модуляція 30, 47, 190, 197, 273, 274, 349
 Модуляція довершена 276
 Модуляція енгармонічна 275, 287
 Модуляція ладова 275
 Модуляція мелодична 275
 Модуляція недовершена 276
 Модуляція тональна 274
 Модуляція-зіставлення 276
 Монодія 178, 210, 223, 326, 333
 Монотонікальність 165, 277
 Мордент 315, 320, 321, 322
 Мотив 298, 302
 Мутація 190
- Нахшлаг 320
 Неквадратність органічна 300
 Новемоль 132
 Нона 36
 Нонакорд 52, 66, 67, 73, 214, 256
 Нота 9, 10, 89, 90
 Нотація піктографічна 81
 Нотація п'ятилінійна 87, 218
 Нотація знаменна 85, 86, 87
 Нотація ідеографічна 81
 Нотація літерна 21, 22, 42, 81, 126, 279
 Нотація мензуральна 83, 84, 87, 88, 90, 126
 Нотація невменна 81, 82, 86, 126
 Нотація цифрова 88
- Обернення інтервалів 44
 Обернення септакордів 59, 60, 61, 207, 214, 216, 224
 Обернення тризвуків 54, 55, 56, 207, 214, 216

- Обертони *12, 13, 15, 20, 25, 26, 32, 39, 40, 52, 66, 68*
 Обспівування *204, 211, 224, 334*
 Одиниці ритмічні *126*
 Октава *16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 29, 36, 37, 38, 74, 207, 228, 229, 296*
 Октава двічі зменшена *45, 46, 285*
 Октава збільшена *35*
 Октава чиста *35, 36, 42, 45*
 Октоть *132*
 Опера *341*
 Ораторія *341*
 Орнаментика *313, 314, 363*
 Основа інтервалу *33, 253*
- Партитура *86, 126, 353*
 Партитура ритмічна *126*
 Партія головна *370, 372, 374*
 Партія заключна *374*
 Партія побічна *370, 371, 372, 374,*
 Партія сполучна *370*
 Пасажі *314*
 Пасакалія *361*
 Пауза *10, 89, 91, 94,*
 Пауза генеральна *94*
 Педаль *336*
 Пентатоніка *181, 201*
 Пентахорд *181, 202*
 Період єдиної будови *299*
 Період *298, 302, 306, 307, 347, 349, 353, 359*
 Період гомофонний *298*
 Період квадратний *298*
 Період неквадратний *300*
 Період неповторної будови *299*
 Період однотональний *257*
 Період повторної будови *299*
 Перший рівень споріднення тонально-стей *267*
 Письмо хоральне *83*
 Півтон *19, 23, 25, 27, 29, 35, 43*
 Півтон діатонічний *42*
 Півтон хроматичний *42*
 Підгалянський лад *193*
 План тональний *276, 353, 371*
 Поділ тривалостей основний *90*
 Поділ тривалостей особливий *130, 131, 132*
 Поліладовість *277*
 Полімерія *147, 148,*
 Поліритмія *133, 147, 148*
 Політемповість *133*
 Політональність *277, 278, 337*
 Поліфонія імітаційна *327, 329*
 Поліфонія підголоскова *327, 365*
- Полифонія *207, 232, 236*
 Полифонія контрастна *327, 331*
 Полифункціональність *337*
 Положення акорду мелодичне *75*
 Помітки кіноварні *86*
 Прелюдія *366, 369*
 Призвук *11*
 Прима *32, 52, 228*
 Прима двічі збільшена *35, 45, 46, 70*
 Прима збільшена *35, 70*
 Прима чиста *30, 34, 35, 38, 39, 42*
 Протискладання *329*
 Псевдоакорд *70*
 Пункт органний *336, 337*
- Ракоход *291*
 Ребра *90, 93*
 Регістр *17, 18, 20, 31, 32, 37, 38, 40, 73, 74, 75, 241, 296, 338, 363*
 Резонанс *13, 14, 15*
 Реприза дзеркальна *371*
 Рефрен *358, 359, 360*
 Речення *298*
 Речетатив *368*
 Рисунок ритмічний *126, 127*
 Ритм *126, 134, 147, 155, 162, 291, 295, 337, 339*
 Ритм ломбардський *317*
 Ритм пунктирний *93*
 Ритми африканські *128*
 Ритми індійські *127*
 Ритми турецькі *127*
 Розв'язання ладове *227, 231, 232, 238, 170, 261*
 Розв'язання акустичне *41, 42, 67,*
 Розмір *149, 150, 151, 152, 153, 156, 157*
 Розробка *329, 336, 348, 349, 350, 351, 354, 370, 371, 372*
 Розташування голосів *45, 74, 75*
 Рондо *358, 359, 360, 369, 371, 372*
 Ряд квартовий *240*
 Ряд квінтовий *217, 219*
- Cantus firmus *364*
 Сарабанда *366, 369*
 Свінг *129, 146,*
 Секвенція *302, 303*
 Секвенція *302, 303*
 Секста *30, 75, 203, 213, 215, 223, 230, 231, 235*
 Секста велика *35, 40, 42, 57*
 Секста збільшена *35, 45, 46, 285*
 Секста мала *35, 40, 42, 46, 57*
 Секстакорд *55, 79, 242, 243*
 Секстоль *131*

Секунда 38, 39, 41, 211, 212, 229, 232, 234
 Секунда велика 34, 35, 40, 42, 45, 59
 Секунда збільшена 35, 59, 204, 253, 254, 260, 286, 363
 Секунда мала 35, 37, 40, 42, 59
 Секундакорд 59, 60
 Секундовий ряд 239
 Септакорд 52, 53, 57, 61, 207, 214, 216, 248, 254, 271
 Септакорд зменшений 263, 289
 Септима 35, 40, 42, 46, 57
 Септима 41, 57, 75, 253, 260, 261, 286, 289
 Септоль 131
 Серія 291
 Симфонія 341, 373
 Синкопа 144, 145, 146
 Система ладогармонічна 207, 210, 211, 214, 223, 224, 238, 240, 251, 252
 Система музична 9, 16, 18, 20, 21, 23, 27, 30, 32, 165, 227
 Скерцо 369, 371, 373
 Склад музичний 326, 342
 Склад хоральний 332
 Склади арегінські 19
 Слух зонний 31, 47
 Соната 370
 Сонористика 290
 Спіраль квінтова 221
 Стан нотний 83, 84, 87, 89, 95, 157
 Стил музичний 338
 Стопи віршовані 126
 Стил 202, 204, 207
 Стрій рівномірно-темперований 28, 29, 43, 45, 221, 260, 288
 Стрій 22, 24, 25, 27, 29, 30, 207
 Стрій акустичний 25
 Стрій гармонічний 26
 Стрій зонний 31
 Стрій Піфагора 25, 26, 29, 31, 181
 Стрій темперований 27, 30, 31
 Стрій хроматико-енгармонічний 28, 29
 Стрій чистий 26, 29, 31
 Ступені 18, 20, 35, 42, 170, 172
 Ступені основні 21, 23
 Ступені похідні 23
 Ступені хроматичні 21, 23
 Ступені діатонічні 18, 26, 165, 167
 Субдомінанта 171, 204, 239, 240, 272
 Субдомінантнонакорд 248
 Субдомінантсептакорд 246
 Субкварта 202
 Субмедіанта 172
 Субсекунда 202, 205
 Сюїта 363, 366, 368
 Табулатура 88
 Такт 85, 138, 147, 158
 Тактування 85
 Танець (танок) 338
 Темп 84, 126, 142, 161, 162, 297, 354, 358, 362, 366, 368, 373
 Тенуто 121
 Терцдецима 36
 Терцдецимакорд 53, 67
 Терція 52, 213, 215, 223, 229, 231, 235
 Терція акустична 26
 Терція велика 29, 35, 39, 44, 46, 55, 56, 82, 179
 Терція гармонічна 27, 37, 38, 39, 40, 234, 235
 Терція зменшена 35, 45, 285, 289
 Терція мала 29, 34, 35, 39, 44, 46, 55, 56, 82, 179
 Терція мелодична 37, 231, 232
 Терцквартакорд 59
 Тетракорди 182, 183, 201, 202, 212, 214, 224, 251, 252, 255, 256, 257, 288, 289
 Тип акорду 52
 Тиск звуковий 10
 Токата 366, 367, 369
 Тон музичний 9, 30
 Тон опорний 202, 248
 Тон основний 11, 13, 73, 243, 244
 Тон акорду 52, 75, 76, 77
 Тон діатонічний 42
 Тон доданий 69
 Тон замінений 69
 Тон квінтовий 246
 Тон основний 11, 13, 73, 243, 244
 Тон увідний 172, 203, 211, 212, 239
 Тон хроматичний 26, 42
 Тональність паралельна 195, 196, 207, 254, 267, 371
 Тональність 22, 27, 47, 164, 166, 224, 230, 349, 359, 361, 363, 366, 368, 370
 Тональність енгармонічна 220, 221
 Тональність мажорна 211, 213, 217, 220, 221
 Тональність мінорна 214, 216, 218, 219, 221
 Тональність неспоріднена 267
 Тональність однойменна 29, 207, 269, 271, 330, 374
 Тональність одностерцієва 272
 Тональність споріднена 195, 238, 267, 268, 273
 Тональності далекі 268, 267, 272
 Тоніка 164, 170, 180, 195
 Тонікальність 173

- Тон-півтон 289
Точка золотого поділу 307
Трель 315, 318, 319
Тремоло 93
Тривалість звука 9, 10, 15, 32, 81, 84, 87, 88, 90, 91, 126, 130, 131, 151; 162
Тритон 40, 41, 42, 44, 181, 189, 212, 253, 258, 261, 286
Трихорд 179
Тричастинна проста форма 345, 350, 361
Тричастинна складна форма 35, 23, 72, 373, 374
Тріо 352, 353, 354
Тріоль 130, 148
- Увертюра 369
Ундецима 36
Ундецимакорд 52, 214
Ундецимоль 132
Унісон 32, 33, 326, 327
- Фактура 291, 326, 333, 338, 339, 347, 358, 362, 367, 368
Фермата 93, 94, 126
Фігурація мелодична 334, 363
Фігурація гармонічна 333, 337, 363
Фігурація ритмічна 335, 363
Фінал 371
Фіоритура 314
Флажолет 13
Фон 10
Фонізм 33, 38, 51, 56, 59, 61, 67, 68, 70, 71, 72, 160, 161, 232, 234, 236, 239, 291, 326
- Форма елементарна 52
Форма звукової хвилі 11
Форма куплетно-варіаційна 345, 347, 359, 361, 364
Форма одночастинна 345, 346,
Форма проста двочастинна 345, 348, 349, 368
Форма проста тричастинна 350, 351
Форма складна тричастинна 352, 353, 354, 355
Форшлаг довгий 318
Форшлаг 315, 316, 317
Фраза 298, 347
Фуга 329, 366, 367, 369
Функція 83, 86, 172, 173, 174, 180, 185, 191, 195, 204, 238, 240, 241, 245, 248, 249, 291, 292, 346
- Хроматизм білий 23
Хроматизм мелодичний 283
Хроматизм модуляційний 275, 283
Хроматика 21, 190, 202, 281, 283, 361
Хроматика цілотонова 281
- Цезура 297
- Чакона 361
Частота коливань 9, 32
- Штиль 90
Штрихи 122
- Юбіляція 314

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
ВСТУП	6
Частина перша. МУЗИЧНА ФОНЕТИКА	8
Розділ 1. МУЗИЧНИЙ ЗВУК	8
§1. ВИСОТА ЗВУКА	9
§2. ТРИВАЛІСТЬ ЗВУКА	9
§3. ГУЧНІСТЬ ЗВУКА	10
§4. ТЕМБР ЗВУКА	11
§5. РЕЗОНАНС	13
Розділ 2. 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 3. МУЗИЧНИЙ СТРІЙ	24
§11. ПФАГОРІВ 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 4. 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 5. ДІАТОНІЧНІ ТА ХРОМАТИЧНІ ІНТЕРВАЛИ	42
§ 22. ДІАТОНІЧНІ ТА ХРОМАТИЧНІ ІНТЕРВАЛИ	42
§ 23. ОБЕРНЕННЯ ІНТЕРВАЛІВ	44
§ 24. ЕНГАРМОНІЗМ ІНТЕРВАЛІВ	45
Розділ 6. АКОРДИ	51
§ 25. АКОРДИ ТЕРЦІЄВОЇ БУДОВИ	52
§ 26. ТРИЗВУКИ	53
§ 27. ОБЕРНЕННЯ ТРИЗВУКІВ	54
§ 28. СЕПТАКОРДИ	57
§ 29. ОБЕРНЕННЯ СЕПТАКОРДІВ	59
Розділ 7. АКОРДИ БІЛЬШ СКЛАДНОЇ БУДОВИ	66
§ 30. НОНАКОРДИ	66
§ 31. АКОРДИ ЗМІНЕНОЇ ТЕРЦІЄВОЇ БУДОВИ	68
§ 32. АКОРДИ НЕТЕРЦІЄВОЇ БУДОВИ	70
§ 33. ВИКЛАД АКОРДІВ	72
Частина друга. НОТНА ГРАФІКА	81
Розділ 8. ІСТОРІЯ НОТНОГО ПИСЬМА	81

§ 34. ЛІТЕРНІ НОТАЦІЇ	81
§ 35. НЕВМИ	81
§ 36. РЕФОРМА ГВІДО АРЕТИНСЬКОГО	82
§ 37. МЕНЗУРАЛЬНА НОТАЦІЯ	83
§ 38. ДАВНЬОРУСЬКА ЗНАМЕННА НОТАЦІЯ	85
§ 39. ЦИФРОВІ НОТАЦІЇ	88
Розділ 9. НОТНЕ ПИСЬМО	89
§ 40. НОТИ. ПАУЗИ	90
§ 41. ЗНАКИ ЗБІЛЬШЕННЯ ТРИВАЛОСТЕЙ	92
Розділ 10. НОТНИЙ СТАН. КЛЮЧІ	95
§ 42. КЛЮЧІ ДО	95
§ 43. КЛЮЧ ФА. КЛЮЧ СОЛЬ	97
§ 44. ПАРТИТУРА	101
Розділ 11. ЗНАКИ СПРОЩЕННЯ ТА СКОРОЧЕННЯ НОТНОГО ПИСЬМА	105
§ 45. ЗНАКИ СПРОЩЕННЯ НОТНОГО ПИСЬМА	105
§ 46. ЗНАКИ СКОРОЧЕННЯ НОТНОГО ПИСЬМА	108
§ 47. СКОРОЧЕННЯ У РУКОПИСНОМУ НОТНОМУ ТЕКСТІ	111
Розділ 12. ТЕМП. ДИНАМІКА	114
§ 48. ТЕМП. ПОСТІЙНІ ТЕМПИ	114
§ 49. АГОГІКА	116
§ 50. ДИНАМІКА	118
§ 51. ДИНАМІЧНІ АКЦЕНТИ. АРТИКУЛЯЦІЯ	120
§ 52. НОВЕ У НОТАЦІЇ	123
Частина третя. МУЗИЧНА МОРФОЛОГІЯ	126
Розділ 13. РИТМ	126
§ 53. РИТМІЧНИЙ РИСУНОК	126
§ 54. РИТМІЧНІ ТА ІНШІ АКЦЕНТИ	128
§ 55. ОСОБЛИВІ ВИДИ ПОДІЛУ ТРИВАЛОСТЕЙ	130
§ 56. ПОЛІРИТМІЯ	133
Розділ 14. МЕТР	136
§ 57. ПРОСТІ ТА СКЛАДНІ ТАКТИ	137
§ 58. ЗАТАКТ. ЗМІННІ МЕТРИ	139
§ 59. ДИРИГЕНТСЬКІ СХЕМИ	142
§ 60. СИНКОПА	144
§ 61. ПОЛІМЕТРИЯ	147
Розділ 15. ТАКТОВИЙ РОЗМІР	149
§ 62. ПРОСТІ РОЗМІРИ	150
§ 63. СКЛАДНІ РОЗМІРИ	152
§ 64. МІШАНІ ТА ЗМІННІ РОЗМІРИ	153
§ 65. ЗАПИС ТАКТОВОГО РОЗМІРУ	155
§ 66. ГРУПУВАННЯ ТРИВАЛОСТЕЙ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ	157
§ 67. ГРУПУВАННЯ ТРИВАЛОСТЕЙ У ВОКАЛЬНІЙ ТА ХОРОВІЙ МУЗИЦІ	158
§ 68. ТЕМП І РИТМІЧНІ ОДИНИЦІ	160
Розділ 16. ЛАД. ТОНАЛЬНІСТЬ	164
§ 69. ЛАДОВИЙ ЗВУКОРЯД	164
§ 70. ТОНАЛЬНІСТЬ. ГАМА	166

§ 71. СТІЙКІ ТА НЕСТІЙКІ СТУПЕНІ	167
§ 72. ІНТЕРВАЛИ ТА АКОРДИ В ЛАДУ	169
Розділ 17. ЛАДОВІ ФУНКЦІЇ	170
§ 73. ГОЛОВНІ ТА ПОВІЧНІ СТУПЕНІ	170
§ 74. ГОЛОВНІ ТА ПОВІЧНІ ФУНКЦІЇ	172
§ 75. ОСНОВНІ ТА ЗМІННІ ФУНКЦІЇ	173
Розділ 18. МОНОДИЧНІ ЛАДОВІ СИСТЕМИ	178
§ 76. МАЛОМІСТКІ ЗВУКОРЯДИ	179
§ 77. ПЕНТАТОНІКА	181
§ 78. ТЕТРАХОРДИ. ГРЕЦЬКІ ЛАДИ	182
§ 79. ЦЕРКОВНІ ЛАДИ	184
Розділ 19. НАТУРАЛЬНІ СЕМИСТУПЕНЕВІ ЛАДИ	188
§ 80. ГЕКСАХОРДИ	188
§ 81. НАТУРАЛЬНІ ЛАДИ. ЛАДИ НАРОДНОЇ МУЗИКИ	191
§ 82. ЗМІННИЙ ЛАД. ПАРАЛЕЛЬНІ ТОНАЛЬНОСТІ	195
Розділ 20. ЛАДИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ	200
§ 83. ЛАДИ НА ОСНОВІ МАЛОМІСТКИХ ЗВУКОРЯДІВ	201
§ 84. СЕМИСТУПЕНЕВІ МІНОРНІ ЛАДИ	203
§ 85. СЕМИСТУПЕНЕВІ МАЖОРНІ ЛАДИ	206
Розділ 21. ЛАДОГАРМОНІЧНА СИСТЕМА	210
§ 86. НАТУРАЛЬНИЙ МАЖОР	211
§ 87. ІНТЕРВАЛИ У НАТУРАЛЬНОМУ МАЖОРІ	212
§ 88. АКОРДИ У НАТУРАЛЬНОМУ МАЖОРІ	213
§ 89. НАТУРАЛЬНИЙ МІНОР. ІНТЕРВАЛИ У НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРІ 214	
§ 90. АКОРДИ У НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРІ	216
Розділ 22. ТОНАЛЬНОСТІ МАЖОРО-МІНОРНОЇ СИСТЕМИ	216
§ 91. МАЖОРНІ ТОНАЛЬНОСТІ	217
§ 92. МІНОРНІ ТОНАЛЬНОСТІ	218
§ 93. ЕНГАРМОНІЗМ ТОНАЛЬНОСТЕЙ. КВІНТОВЕ КОЛО ТОНАЛЬНОСТЕЙ	220
§ 94. ТРАНСПОЗИЦІЯ	222
Розділ 23. РОЗВ'ЯЗАННЯ ІНТЕРВАЛІВ У НАТУРАЛЬНОМУ МАЖОРІ ТА НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРІ	227
§ 95. РОЗВ'ЯЗАННЯ НЕСТІЙКИХ КОНСОНАНСІВ	228
§ 96. РОЗВ'ЯЗАННЯ ДИСОНАНСІВ	229
§ 97. ВИРАЖАЛЬНІСТЬ МЕЛОДИЧНИХ ІНТЕРВАЛІВ	231
§ 98. ВИРАЖАЛЬНІСТЬ ГАРМОНІЧНИХ ІНТЕРВАЛІВ	234
Розділ 24. РОЗВ'ЯЗАННЯ АКОРДІВ У НАТУРАЛЬНОМУ МАЖОРІ ТА НАТУРАЛЬНОМУ МІНОРІ	238
§ 99. ГАРМОНІЧНІ ФУНКЦІЇ	238
§ 100. РОЗВ'ЯЗАННЯ НЕСТІЙКИХ ТРИЗВУКІВ	241
§ 101. РОЗВ'ЯЗАННЯ ДОМІНАНТСЕПТАКОРДУ	243
§ 102. РОЗВ'ЯЗАННЯ УВІДНОГО СЕПТАКОРДУ	245
§ 103. РОЗВ'ЯЗАННЯ СУБДОМІНАНТОВОГО СЕПТАКОРДУ	246
§ 104. РОЗВ'ЯЗАННЯ СЕПТАКОРДІВ У ДІАТОНІЦІ	248
Розділ 25. ВИДИ МІНОРУ ТА МАЖОРУ	251
§ 105. ВИДИ МАЖОРУ	252

Розділ 25. ВИДИ МІНОРУ ТА МАЖОРУ	251
§ 105. ВИДИ МАЖОРУ	252
§ 106. ІНТЕРВАЛИ ТА АКОРДИ У ГАРМОНІЧНОМУ МАЖОРІ	253
§ 107. ВИДИ МІНОРУ	254
§ 108. ІНТЕРВАЛИ ТА АКОРДИ У ГАРМОНІЧНОМУ МІНОРІ	258
Розділ 26. РОЗВ'ЯЗАННЯ ІНТЕРВАЛІВ ТА АКОРДІВ	
У ГАРМОНІЧНИХ ЛАДАХ	259
§ 109. ЕНГАРМОНІЗМ ХАРАКТЕРНИХ ІНТЕРВАЛІВ	259
§ 110. РОЗВ'ЯЗАННЯ ХАРАКТЕРНИХ ІНТЕРВАЛІВ	260
§ 111. РОЗВ'ЯЗАННЯ ЗБІЛЬШЕНИХ ТА ЗМЕНШЕНИХ ТРИЗВУКІВ ...	261
§ 112. РОЗВ'ЯЗАННЯ ЗМЕНШЕНОГО УВІДНОГО СЕПТАКОРДУ	263
Розділ 27. СИСТЕМИ ТОНАЛЬНОСТЕЙ	267
§ 113. СПОРІДНЕНІ ТОНАЛЬНОСТІ	267
§ 114. ОДНОМЕННІ ТОНАЛЬНОСТІ	268
§ 115. ОДНОТЕРЦІЄВІ ТОНАЛЬНОСТІ	272
§ 116. МОДУЛЯЦІЯ	273
§ 117. ПОЛІТОНАЛЬНІСТЬ	277
Розділ 28. ХРОМАТИКА	281
§ 118. ХРОМАТИЧНА ГАМА	281
§ 119. ЛАДОВА АЛЬТЕРАЦІЯ	283
§ 120. АЛЬТЕРОВАНІ ІНТЕРВАЛИ	285
§ 121. АЛЬТЕРОВАНІ АКОРДИ	286
§ 122. ШТУЧНІ ЗВУКОРЯДИ	288
§ 123. ДОДЕКАФОНІЯ	290
Розділ 29. МУЗИЧНИЙ СИНТАКСИС. МЕЛОДІЯ. ПЕРІОД.	295
§ 124. МЕЛОДІЯ. МЕЛОДИЧНА ЛІНІЯ	295
§ 125. ВОКАЛЬНА ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МЕЛОДІЯ	296
§ 126. СТРУКТУРА МЕЛОДІЇ. ПЕРІОД	297
§ 127. ПРИНЦИПИ РОЗВИТКУ МЕЛОДІЇ. СЕКВЕНЦІЯ	302
§ 128. КУЛЬМІНАЦІЯ	306
Розділ 30. МЕЛІЗМИ	313
§ 129. ОРНАМЕНТИКА	313
§ 130. ФОРШЛАГ	315
§ 131. ТРЕЛЬ	318
§ 132. МОРДЕНТ	320
§ 133. ГРУПЕТО	322
Розділ 31. МУЗИЧНІ СКЛАДИ ТА ФАКТУРА	326
§ 134. МОНОДІЯ	326
§ 135. ПОЛІФОНІЯ	327
§ 136. ГАРМОНІЯ	332
§ 137. ФАКТУРА	333
§ 138. СТИЛЬ І ЖАНР У МУЗИЦІ	338
Частина четверта. МУЗИЧНІ ФОРМИ	346
Розділ 32. ПРОСТІ ТА СКЛАДНІ ФОРМИ	346
§ 139. ОДНОЧАСТИННА ФОРМА	346
§ 140. ПРОСТА ДВОЧАСТИННА ФОРМА	348

§ 141. ПРОСТА ТРИЧАСТИННА ФОРМА	350
§ 142. СКЛАДНА ТРИЧАСТИННА ФОРМА	352
Розділ 33. БАГАТОЧАСТИННІ ФОРМИ	358
§ 143. РОНДО	358
§ 144. ВАРІАЦІЇ	360
§ 145. ВІЛЬНІ ВАРІАЦІЇ	363
Розділ 34. ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ	366
§ 146. ПРЕЛЮДІЯ І ФУГА	366
§ 147. СЮЇТА	368
§ 148. СОНАТА	370
§ 149. СИМФОНІЯ	373
ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА	377
РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА	378
ІМЕННИЙ ПОКАЗЧИК	379
ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЗЧИК	380

Навчальне видання
Г. А. Смаглій
ТЕОРІЯ МУЗИКИ

319658. Підписано до друку 05.06.2013.
Формат 70×100/16. Папір друкарський.
Гарнітура Шкільна. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 24,15.

ТОВ Видавництво «Ранок».
Свідоцтво ДК № 3322 від 26.11.2008.
61071 Харків, вул. Кібальчича, 27, к. 135.
Для листів: 61045, Харків, а/с 3355.

E-mail: office@ranok.com.ua
Тел. (057) 719-48-65,
тел./факс (057) 719-58-67.

З питань реалізації звертатися за тел.:

у Харкові – (057) 727-70-80, 727-70-77;
Києві – (044) 599-14-53, 377-73-23;
Білій Церкві – (04563) 3-38-90;
Вінниці – (0432) 55-61-10, 27-70-08;
Дніпропетровську – (056) 785-01-74, 789-06-24;
Донецьку – (062) 344-38-38;
Житомирі – (0412) 41-27-95, 44-81-82;
Івано-Франківську – (0342) 72-41-54;
Кривому Розі – (056) 401-27-11;

Луганську – (0642) 53-34-51;
Львові – (032) 244-14-36;
Миколаєві й Одесі – (048) 737-46-54;
Сімферополі – (0652) 54-21-38;
Тернополі – (0352) 49-58-36;
Хмельницькому – (0382) 70-63-16;
Черкасах – (0472) 51-22-51, 36-72-14;
Чернігові – (0462) 62-27-43.
E-mail: commerce@ranok.com.ua.

«Книга поштою»: 61045 Харків, а/с 3355. Тел. (057) 717-74-55, (067) 546-53-73.

E-mail: pochta@ranok.com.ua

www.ranok.com.ua

Папір, на якому надрукована ця книга,



безпечний для здоров'я
та повністю
переробляється



з оптимальною білизною,
рекомендованою
офтальмологами



вибілювався
без застосування
хлору

Разом дбаємо про екологію та здоров'я

ВИДАВНИЦТВО
РАНОК