

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ОГІСНКА

Т. КАРПЕНКО, М. ПЕЧЕНЮК

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКА
КОМПЕТЕНТНІСТЬ
УЧИТЕЛЯ МУЗИКИ:
*терміни і поняття***

Навчальний посібник

Кам'янець-Подільський
2011

УДК 785 (075.8)
ББК 85.310я73
К26

Рекомендовано Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів (Лист №1/1 - 8778 від 22.09.2011 р.).

Рецензенти:

Лабунець В.М., кандидат педагогічних наук, професор Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка;

Падалка Г.М., доктор педагогічних наук, професор Київського національного університету імені М.П. Драгоманова;

Щолокова О.П., доктор педагогічних наук, професор Київського національного університету імені М.П. Драгоманова.

Карпенко Т.П.

К26 Концертмейстерська компетентність учителя музики : терміни і поняття. Навчальний посібник для студентів музично-педагогічних і мистецьких спеціальностей / Т.П. Карпенко, М.А Печенюк. – Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький. – 224 с.
ISBN 978-617-608-032-9

Навчальний посібник адресовано студентам і викладачам вищих і середніх педагогічних і мистецьких навчальних закладів та усім тим, хто науково-методично освоює практику вдосконалення концертмейстерського виконавства.

УДК 785 (075.8)
ББК 85.310я73

ISBN 978-617-608-032-9

© Карпенко Т.П., Печенюк М.А, 2011



ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Сучасний етап розвитку суспільства, що характеризується соціально-економічними перетвореннями, високими темпами змін, що відбуваються в Україні і в світі, стрімкий технологічний прогрес ставлять перед системою освіти завдання, розв'язання яких сприяли б підвищенню рівня фахової підготовки майбутніх педагогів. Це набуває особливого значення в умовах сучасного розвитку національної системи освіти. Тому на сьогодні актуальною є проблема професійної підготовки студентів вищих педагогічних навчальних закладів, удосконалення змісту навчання, створення та втілення в практику роботи вищої школи новітніх методик викладання фахових дисциплін. Однією із ключових проблем педагогічної науки є процес формування професійної компетентності майбутнього педагога-музиканта, зокрема концертмейстерської.

У процесі формування та розвитку концертмейстерських умінь та навичок майбутніх педагогів-музикантів основна роль належить дисципліні «Концертмейстерський клас», додатково такі уміння студенти набувають у класах «Основний музичний інструмент» та «Ансамблева гра». Об'єктивно оцінити програми перелічених дисциплін можливо лише за умови вивчення застосування їх на практиці.

У системі підготовки педагогів-музикантів дисципліна «Концертмейстерський клас» є складовою цілісної програми її гармонійного формування, спрямованого на досягнення кінцевої мети професійної підготовки майбутніх фахівців, їх музично-педагогічної майстерності. Вона передбачає наявність у спеціаліста високих моральних якостей, широкого культурного світогляду, ґрунтовної психолого-педагогічної підготовки, значного об'єму музично-теоретичних знань,



умінь та навичок у виконавській та методичній сферах, розвинених загальних, педагогічних та музичних здібностей. Саме ці якості педагогічно-виконавської майстерності формуються у концертмейстерському класі за правильного спрямування роботи студента, поглибленого вивчення відповідного репертуару. Засвоєння студентами названої дисципліни сприятиме здобуттю необхідних для музиканта-педагога обсягу і рівня виконавської майстерності, забезпечить орієнтацію в сучасному мистецькому просторі. Системність набутих знань сприятиме професійній підготовці фахівців до роботи в галузі музичної педагогіки.

Індивідуальне навчання музично-виконавських дисциплін, що є невід'ємним компонентом професійної підготовки педагога-музиканта, має потенційно великі й водночас невикористані можливості для розвитку в студентів концертмейстерських якостей. Сприятливі умови для такого розвитку створює дисципліна «Концертмейстерський клас» на музично-педагогічних факультетах вищих навчальних закладів, оскільки студенти займаються спільним музикуванням (акомпанують і грають в ансамблях), у процесі якого саме й виявляються важливі виконавські якості. Названа дисципліна у межах циклу фахових дисциплін у поєднанні з ними є найбільш прийнятною для формування концертмейстерської компетентності майбутніх учителів музики.

Посібник може знайти своє застосування у системі професійної підготовки музикантів-виконавців середніх та вищих педагогічних і мистецьких навчальних закладів з урахуванням їх специфіки. Матеріали посібника також можуть використовуватися викладачами спеціалізованих навчальних мистецьких закладів під час викладання спеціального музичного інструмента, концертмейстерського класу, ансамблевої гри, вчителями музики загальноосвітніх шкіл у класній та позакласній роботі.



КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКА КОМПЕТЕНТНІСТЬ УЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Концертмейстерська підготовка майбутніх педагогів-музикантів здійснюється на музично-педагогічних факультетах вищих навчальних закладів, які є важливою ланкою системи педагогічної освіти України. Студенти, які обирають професію вчителя музики, отримують ґрунтовну музичну освіту і повинні забезпечувати потребу загальноосвітніх шкіл, шкіл різного типу навчання, спеціалізованих шкіл. На відміну від студентів мистецьких закладів, окрім виконавських навичок, майбутні педагоги повинні отримувати ґрунтовні науково-методичні знання, розвивати навички музично-слухового контролю, оцінювально-аналізувальні та художньо-виконавські навички. Проблема підготовки фахівців пов'язана з окресленим колом спеціальних умінь та навичок.

Характеризуючи професійну компетентність педагога-музиканта, важливими є розв'язання питань викладання музичних дисциплін. Специфіка музично-педагогічної діяльності проявляється в тому, що вона вирішує педагогічні завдання шляхом використання засобів музичного мистецтва [3, с. 17].

Загальновідомо, що музика впродовж усієї історії художньої культури людства залишається предметом вивчення філософів різних часів. Ще Аристотель у своєму філософському вченні багато уваги приділяв проблемі виховної ролі музичного мистецтва, вказуючи на зв'язок мистецтва з моральністю людини: «Можна твердити, що вона (музика) є предметом виховання для молоді» [30, с. 137].

Людина, яка присвятила себе мистецтву викладання музики, характеризується ознаками, які визначають сутність опанування



професійною діяльністю – в опануванні концертмейстерським виконавством. Концертмейстер (від нім. *koncertmeister*) – піаніст, який допомагає вокалістам, інструменталістам, хором, артистам балету вивчати партії, акомпанує їм на репетиціях і концертах [42, с. 361]. Концертмейстерство, що визрівало у надрах фортепіанної культури, формувалося у тісному взаємозв'язку з оперним мистецтвом, вокальною, інструментальною музикою, поступово набирало статусу самостійної музично-виконавської діяльності. Професія концертмейстера на сьогодні є однією з найпоширеніших і найважливіших у спільному музичному виконавстві. Процес її становлення відбувався поступово, впродовж багатьох сторіч. Початок її зародження пов'язаний із появою першого «супроводу» до пісень і танців, тобто акомпанемента. Саме від нього починає формуватися акомпаніаторське мистецтво, котре передувало появі концертмейстерського. Сьогодні існує ціла система підготовки концертмейстера.

У музичній педагогіці чітко і послідовно сформувалася система підготовки професійного концертмейстера. Формування концертмейстерських навичок починається у початкових спеціалізованих навчальних закладах на заняттях з вокалістом або інструменталістом, наступним етапом є навчання у середніх спеціальних навчальних закладах. Продовження професійного становлення проходить у вищих навчальних закладах освіти і культури. Особливої уваги заслуговує питання підготовки майбутніх педагогів-музикантів, які на високому рівні могли б забезпечувати навчально-виховний процес у вищих навчальних закладах освіти, школах різного типу навчання, загальноосвітній школі.

Педагог-музикант має володіти різними формами виконання: грою на музичних інструментах, вокалом, диригуванням тощо. Він мусить добре володіти читанням нотного тексту з аркуша, транспонувати, добирати музику на слух,



володіти навичками редагування, йому також необхідно знати творчість композиторів різних епох, жанрові особливості музичних творів, пісенний матеріал. Проблеми розвитку концертмейстерства приділялася значна увага. Про це свідчать фундаментальні праці з питань концертмейстерської діяльності, які з'явилися на початку ХХ ст. (А. Люблінський, Дж. Мур, Є. Шендерович) [28; 32; 52]. У середині ХХ ст. ця тема знайшла висвітлення у працях К. Виноградова, Л. Живова, Т. Калугіної, Л. Ніколаєвої [10; 16; 17; 36].

Музично-педагогічну діяльність ми характеризуємо як особливу структуру, яка визначається специфікою музичної освіти і водночас підпорядковується загальним закономірностям теорії діяльності. Концертмейстерська компетентність є складовою професійно-педагогічної компетентності вчителя музики. У зв'язку з цим розглянемо особливості діяльності вчителя музики.

Е. Абдуллін у контексті цілісного підходу виокремлює наступні компоненти музично-педагогічної діяльності: музично-конструктивна діяльність (осмислення вчителем способів художньо-педагогічної побудови уроку музики з певною ідеєю і логікою розвитку; конкретизація музично-педагогічних завдань, змісту, методів відповідно до можливостей учителя, умов проведення занять, конкретного складу учнів класу, здібностей, інтересів, життєвого, музичного досвіду дітей; планування можливих імпровізаційних моментів на уроці); музично-виконавська діяльність (гра на інструменті, спів, диригування, гра на дитячих музичних інструментах, пластична інтонація, рух під музику, творення музики й імпровізація); музично-комунікативна діяльність (втілення на практиці особливих, що відповідають специфіці музичного мистецтва, музично-педагогічних прийомів спілкування вчителя з учнями); музично-організаційна діяльність (керівництво процесом проведення музичних за-



нять; вирішення різних завдань, пов'язаних з виявленням естетичного змісту музичного твору, засвоєння музичної мови, розвитку музично-пізнавальних процесів; організація колективної, групової та індивідуальної виконавської діяльності учнів і роботи вчителя [1, с. 75].

Ефективність музично-педагогічної діяльності детермінована ступенем розвитку професійної компетентності педагога. Аналіз наукової літератури дозволяє встановити таке визначення професійно-педагогічної компетентності: професійно-педагогічна компетентність учителя музики є інтегральною професійно-особистісною характеристикою педагога, що поєднує у собі емоційно-ціннісне ставлення до музичного мистецтва, теоретичну і практичну готовність до виконання музично-педагогічної діяльності і сукупність особистісних якостей, що виявляються в діяльності і забезпечують її успішність.

За своєю будовою структура професійно-педагогічної компетентності вчителя музики охоплює наступні компоненти: мотиваційно-пошуковий, інформативно-когнітивний, операційно-діяльнісний.

Мотиваційно-пошуковий компонент забезпечує позитивну мотивацію педагога щодо виявлення і розвитку професійно-педагогічної компетентності, що відображається в потребі та інтересі до музично-педагогічної діяльності, прагненні до концертмейстерського виконавства.

Оскільки професійна діяльність людини вимагає безперервної освіти і постійного підвищення своєї професійної компетентності, то такі якості як націленість майбутнього вчителя на саморозвиток, поступове нарощування ступеня усвідомленої вольової саморегуляції, здатність виводити себе на рівень цілеспрямованого самозмінення відносяться до мотиваційно-пошукового компонента компетентності педагога-музиканта.



Не менш важливим є усвідомлення того факту, що компетентність може виявлятися тільки в органічній єдності з цінностями людини, тобто за умови глибокої особистісної зацікавленості в даному виді діяльності. Володіння вчителем музики цінностями музично-педагогічного професіоналізму, як особливо значущими, забезпечує моральну стійкість і психологічну готовність педагога до найскладніших і найважливіших моментів майбутньої діяльності, ставлення до концертмейстерської діяльності, і є безпосереднім стимулом практичної роботи над собою.

Таким чином, якщо розуміти професійну підготовку як процес фахового розвитку і оволодіння досвідом майбутньої професійної діяльності, то компетентного фахівця характеризує ціннісно-сміслове ставлення до майбутньої діяльності, орієнтованість на самоосвіту і свідомий саморозвиток.

Інформативно-когнітивний компонент розкриває змістовий або інформативний аспект професійно-педагогічної компетентності вчителя музики. Йдеться про систему спеціальних знань, які різняться складним інтегративним характером. Кожне з них є діалектичним цілим «загального» і «особливого», «наукового» і «художнього», «емоційного» і «раціонального». Таким чином, окреслюються культурологічні, музично-естетичні, музично-методологічні, музично-психологічні, музично-педагогічні, музично-теоретичні, музично-виконавські знання (компетенції), що дає змогу визначити рівень обізнаності з мистецької педагогіки, ступінь обізнаності з історією фортепіанного і концертмейстерського виконавства. Сюди ж відносяться знання інтонаційного фонду і знання самої музики. «Знання про музику без знання самої музики, емоційно сприйнятої, пережитої і осмисленої ... фактично втрачають свою особистісно-ціннісну значущість...» [1, с. 76].

Успішність концертмейстерської діяльності вчителя музики залежить від зв'язку глибини і системності музично-теоретичних знань, які охоплюють знання з історії і теорії му-



зики, сольфеджіо, гармонії, поліфонії, аналізу музичних форм та інших дисциплін.

Засвоєння таких понять, як стиль, жанр, форма, виконавська інтерпретація, осмислення гармонічної мови музичного твору, властивої йому логіки і організації з погляду історико-культурного процесу, закономірностей образного змісту у всьому комплексі формоутворювальних і виразних засобів, є тим теоретичним фундаментом, на основі якого стає можливим оволодіння основами теорії і методики концертмейстерської майстерності, формування професійно значущих концертмейстерських умінь педагога-музиканта.

Інформативно-когнітивний компонент концертмейстерської компетентності доповнюється музично-мовною компетенцією, що забезпечує індивідуальний спосіб сприйняття і комунікативний рівень студентів. Названа компетентність складається з трьох елементів: структурного (знання принципів, законів і правил побудови музичного тексту); трансляції (уміння відтворювати музичний текст); смислового (змістового – уявлення про значення і спосіб інтерпретації музичної мови).

Операційно-діяльнісний компонент (або музично-практичний) переводить музичні знання в дію, становить систему професійно значущих музичних умінь та навичок, які можуть бути узагальненими, характерними для будь-якого виду музичної діяльності і безпосередньо властивими конкретному виду музичної діяльності. Варто зазначити, що в питаннях підготовки вчителів музики до майбутньої професійної діяльності, накопичено досить великий дослідницький досвід. Сюди відносяться роботи, спрямовані на виявлення і визначення необхідних професійних знань, спеціальних умінь та навичок, що становлять структуру діяльності педагога-музиканта (Е. Абдуллін, Л. Арчажнікова, Р. Верхолаз, А. Менабені, А. Козир, Г. Падалка, В. Пустовіт, Г. Ципін).



У визначенні професійно-педагогічної компетентності вчителя музики має враховуватися творчий потенціал особистості; види музично-творчої діяльності – теорії художнього сприйняття (Л. Виготський, Д. Леонт'єв), теорії музичного виконання (Л. Баренбойм, Г. Нейгауз, Г. Ципін); психологічні аспекти музичної форми (Б. Асаф'єв, В. Галузинський, Е. Назайкінський, В. Холопова). Складовими професійно-педагогічної компетентності вчителя музики є: сприйняття-співтворчість, творчість-виконання, творчість-творення (творення музики).

Особливе місце в професійно-педагогічній діяльності вчителя належить виконавському аспекту музично-педагогічної діяльності. Емоційно-насичене, художнє, професійно-технічне виконання музичного матеріалу вчителем на уроках і в позакласній роботі з школярами здійснює активізуючий вплив на процес музично-естетичного розвитку учнів, розширює їх слухацький досвід, залучає до сприйняття «живого» виконання. Школі потрібен професіонал, який поєднує в собі майстерність виконавця в умовах виступів перед учнівською аудиторією, який володіє прийомами фрагментарного виконання музичних творів, і концертмейстер, здатний акомпанувати хору, солістам і ансамблям, проводити репетиційну роботу з будь-яким складом виконавців, який володіє читанням нот з аркуша, вміє транспонувати, добирати на слух, співати під власний супровід і водночас керувати співом учнів, об'єднувати вокальну партію або хорову партитуру з супроводом, робити фактурні переклади, інтерпретувати музичні твори, використовувати особливості інструментального супроводу для ритмічних рухів і танців.

Професійна компетентність учителя музики органічно пов'язана з наявністю і розвитком у нього особистісних якостей, невід'ємних від процесу педагогічної діяльності. Компетентність педагога-музиканта представлена перш за все музи-



кальністю – власне музичною якістю особи – і виражається у схильності до спілкування з музикою, в емоційно-ціннісному ставленні до неї, в розвитку музичного слуху, мислення, пам'яті, в успішності оволодіння різними видами музичної діяльності.

Сутність музикальності дослідниками трактується по-різному. Б. Теплов виділяє дві сторони музикальності – емоційну і слухову [47, с. 53-54]. Н. Ветлугіна характеризує музикальність як комплекс музично-естетичних і спеціальних музичних здібностей [9, с. 168-169]. Г. Стоянова розглядає музикальність як систему оперування музичними інтонаціями, при цьому системоутворюючою властивістю музичності є створення музичного образу – образотворчість [43, с. 86-87].

Слуховий компонент музикальності представлений наступними різновидами: звуковисотний, інтервальний, мелодичний, гармонічний, поліфонічний, ладовий, ритмічний, тембровий, динамічний, фактурний, вокальний, хоровий, інтонаційний слух (Г. Нейгауз, М. Фейгін).

Наступною складовою підготовки майбутнього вчителя є інтерпретаційна здатність, тобто здатність особи сприймати, розуміти і транслювати художнє значення витворів мистецтва (за Д. Уськовою) [49, с. 9].

Доповнюють цей компонент професійно-особистісні якості вчителя музики, а саме: рефлексія, емпатія, артистизм, музично-педагогічна інтуїція, музично-професійне мислення; а також етично-вольові якості, такі як любов до дітей, цілеспрямованість, активність, наполегливість.

Розвиток вищеназваних якостей визначається особливостями мотиваційних та емоційно-вольових сфер особистості, які разом з діяльнісною системою знань, умінь та навичок зумовлює становлення професійно-педагогічної компетентності вчителя музики.



Особливого значення в цьому контексті набуває наявність у педагога адекватної самооцінки і здібності до самоаналізу власної діяльності, вчинків і поведінки, необхідних для успішного здійснення професійної діяльності і визначення шляхів конструктивного вдосконалення своєї роботи.

Основою і водночас умовою здійснення цього процесу є професійна рефлексія педагога-музиканта. Професійна рефлексія (від лат. reflexus – згин, або вигин, звертання назад; діяльність самопізнання, що розкриває специфіку духовного світу людини; осмислення власних дій, самоаналіз) є здатністю вчителя до самопізнання, до аналізу причинно-наслідкових зв'язків, до сумнівів, до реалізації ціннісних критеріїв, до роботи над собою і застосування цієї здібності до умов і обставин професійної діяльності [41, с. 587].

Рефлексія – основа педагогічної діяльності на всіх її етапах: від постановки мети до отримання й аналізу результату, який дозволяє фахівцю визначати межі свого знання (незнання) і самому визначати умови для подолання труднощів у педагогічній діяльності, розвиваючи свою професійну дієздатність [20, с. 294].

Несформованість рефлексійних умінь характеризується імпульсивністю дій, відсутністю контролю над своїми емоціями, неадекватною самооцінкою, низьким рівнем цілеспрямованості, відсутністю самоаналізу. З іншого боку, наявність навичок раціональної рефлексії сприяє отриманню впевненості у власних силах, розвитку умінь самостійно долати труднощі, які заважають самоактуалізації негативних якостей, створенню плану дій професійного зростання і самовдосконалення.

Розкриття поняття «концертмейстерська компетентність» учителя музики потребує аналізу специфіки концертмейстерської діяльності. У «Музичному енциклопедичному словнику» дається наступне визначення поняття «концертмейстер»:



- 1) Концертмейстер оркестру – перший скрипаль – соліст симфонічного або оперного оркестру, який іноді замінює диригента. У струнному ансамблі – художній і музичний керівник.
- 2) Музикант, що очолює кожен з видів груп симфонічного оркестру.
- 3) Піаніст, що допомагає вокалістам, інструменталістам, артистам балету розучувати партії і акомпануючий їм на репетиціях і концертах [31, с. 270].

Концертмейстерську діяльність, безпосередньо пов'язану з виконанням, можна розглядати у трьох аспектах: як діяльність музиканта-піаніста, який постійно на концертній естраді є партнером солістів; як діяльність піаніста, що розучує партії зі співаками в оперному театрі; і як навчально-професійну діяльність, здійснювану в рамках спеціальної підготовки студентів-музикантів [10, с. 156].

Таким чином, особливістю концертмейстерської діяльності є її багатовимірність, що зумовлює необхідність вирішення різноманітних творчих завдань, пов'язаних з музичним виконанням, проте, найважливішого значення вона набуває в музично-педагогічних професіях і серед них – у професії вчителя музики, оскільки через свою специфіку віддзеркалює основні види професійної діяльності педагога-музиканта (виконання пісні під власний супровід, читання нот з аркуша, транспонування, редагування, інтерпретація, добір на слух).

Визначаючи концертмейстерську компетентність учителя музики як інтегральне поняття, що означає здатність фахівця вирішувати професійні проблеми і типові професійні завдання, які виникають у реальних ситуаціях музично-виконавської діяльності, пов'язуємо рівень сформованості його освіти з наповненістю, функціонуванням і розвиненістю його складових компонентів.

Оскільки концертмейстерська компетентність педагога-музиканта перебуває по відношенню до його професійно-



педагогічної компетентності в діалектиці частки і цілого, конкретизуємо зміст окремих компонентів компетентності у контексті концертмейстерської діяльності.

Музично-естетичні знання вчителя як показник ступеня інформативно-когнітивного компоненту є системою всіх видів, форм знань і ціннісних орієнтацій в галузі музичного мистецтва: музично-слухові уявлення, поняття, думки, гіпотези, погляди, концепції, теорії. Всі вони є емоційно-інформативним віддзеркаленням у свідомості вчителя об'єктивних явищ, властивостей світу музики і мають етичну і педагогічну спрямованість [48, с. 100].

Необхідність музично-естетичних знань детермінована творчим характером концертмейстерської діяльності вчителя музики, що дозволяє не тільки відтворювати на інструменті нотний текст зі всіма динамічними, темповими, фразувальними та іншими особливостями, але й створювати власну виконавську інтерпретацію на основі збагачення композиторського задуму, ідеї, художнього образу і значення твору. Вирішальну роль у цьому процесі виконують знання вчителем специфічних законів художньої творчості і конкретних закономірностей музичного мистецтва, які впливають на музичне мислення, уяву, естетичну і етичну сторони світогляду музиканта-виконавця, дозволяючи критично осмислювати власний музично-педагогічний досвід і творчо реалізовувати духовний і інтелектуальний потенціал.

Звернімося до операційно-діяльнісного компонента концертмейстерської компетентності. Вивчення і аналіз методолого-методичних джерел, власний музично-педагогічний досвід дозволили переконатися в їх специфіці, сукупності і сутності змісту. Широкий діапазон концертмейстерських дій учителя музики обумовлює наявність комплексу відповідних концертмейстерських умінь, а саме: уміння координувати власні виконавські дії з солістом (вокалістом),



уміння читати нотний текст з аркуша, уміння редагувати нотний текст, транспонувати та інтерпретувати музичний матеріал, добирати музику на слух, виконувати шкільну пісню під власний супровід.

У науковій і методичній літературі є значна кількість робіт, присвячених проблемі читання незнайомого музичного матеріалу з аркуша (А. Алексєєв, Л. Баренбойм, Р. Верхолаз, К. Виноградов, Л. Живов, В. Подольська, Є. Шендерович, Г. Ципін та ін.); проблемі музичного редагування присвячені роботи О. Гольденвейзера, М. Корноухова та ін. Редагування допомагає музиканту-виконавцю, педагогу, студенту втілити життя в музичний твір. Уміння редагувати нотний текст пов'язане з творчим пошуком виконавця оптимального варіанту тлумачення нотного тексту на основі детального і багатоаспектного вивчення авторського тексту, різних варіантів уже існуючих редакцій і здійснення власного редагування.

Теорія і методика навчання транспонування розглядається в працях таких музикантів-виконавців і педагогів, як С. Величко, Л. Живова, М. Корноухова, О. Кубанцевої, Є. Шендеровича та інших. Специфіці роботи акомпаніатора з солістом присвячені роботи К. Виноградова, В. Крицького, Є. Куришева, Д. Науказ, Є. Шендеровича та інших педагогів-музикантів.

Педагогічний досвід показує, що рівень розвитку концертмейстерських умінь та навичок визначається ступенем сформованості художньо-виконавських умінь та навичок, від міри володіння концертмейстерською майстерністю.

Уміння координувати свої виконавські дії з солістом (вокалістом) вимагає від концертмейстера підвищеної уваги до особливостей вокальної інтонації, знання сольної партії, бачення всього твору: форми, партитури, що складається з трьох стрічок (це і відрізняє концертмейстера від піаніста-соліста). Важливими компонентами концертмейстерської майстерності



є також уміння передбачати наміри соліста, музикально і в ансамблі виконувати динамічні і агогічні відтінки, впевнено тримати партнера в заданому темпі, створюючи для нього єдину ритмічну пульсацію.

Стосовно концертмейстерської творчості, досить важливою для вчителя музики є наявність виконавських і піаністичних здібностей, що відображають специфіку даної діяльності. *Виконавські здібності* виявляються в сильному прагненні до концертних виступів, здібності музиканта розкривати на естраді кращі риси своєї художньої натури, умінні заволодівати аудиторією і доносити до неї не тільки композиторський задум, але і своє бачення музичного образу [2, с. 39].

Піаністичні здібності – це поняття, яке включає в себе високий рівень майстерності фортепіанного мистецтва, що визначається обдарованістю музиканта і виявляється в його здатності передавати ідейне значення твору власним виконанням [25, с. 113].

Зазначимо, що повноцінне художнє розкриття образного змісту музичного твору є центральною проблемою виконавського мистецтва (Б. Асаф'єв, В. Виноградов, О. Готсдінер, Л. Баренбойм, І. Мостова та ін.).

Музичний твір, на відміну від таких видів мистецтва як живопис, скульптура, література, не є за своєю природою самостійно функціонуючим результатом художньої творчості. Він у повній мірі залежить від музиканта-виконавця, який повністю підпорядковує його власному прочитанню, розумінню, художньому смаку [45, с. 188-198].

У зв'язку з цим завданням виконавця стає створення нової якості або нового стану художнього образу музичного твору – виконавської інтерпретації, що охоплює процес побудови власної художньо-виконавської концепції, особливий комплекс виконавських дій щодо її реалізації, а також здійснене трактування результату виконавської діяльності.



Відмінності у виконавському прочитанні твору є результатом прояву власної творчої індивідуальності музиканта, рівня його виконавської майстерності. Ставлення виконавця до навколишнього світу, його темперамент, особливості мислення відображаються в динамічності створюваного ним музичного образу, його емоційної насиченості, а також на доборі засобів виразності і прийомів інтерпретації.

Це стосується як концертуючого соліста, так і вчителя музики школи. Проте важливим є той факт, що виконання вчителем музики тих чи інших творів, перш за все, звернене до дитячої слухацької аудиторії. Музичне сприйняття дитини характеризується дифузністю, цілісністю, тому мистецтво інтерпретації музики для дітей вимагає від виконавця особливого показу музичного матеріалу. Інтерпретація творів учителем повинна бути доступною музичному сприйняттю школярів, її художні образи підкреслено загостреними, ємкими.

Розглядаючи музично-психологічний компонент концертмейстерської компетентності, потрібно відзначити, що музичні здібності, безумовно, є основою її формування. Проте включення їх у сферу практичної реалізації можливе тільки за наявності професійально значущих особистісних якостей, що мають педагогічну спрямованість: любов до дітей і прагнення формувати їх духовний світогляд засобами музичного мистецтва; інтерес до музично-педагогічної діяльності і потреба постійно поповнювати багаж своїх професійних знань; готовність розвивати свій творчий потенціал і долати труднощі в повсякденній роботі; пізнавальна активність і самостійність, мобілізація енергії, прояв наполегливості, цілеспрямованість і завзятість у виконанні складних завдань.

Безумовно, всі вищеназвані якості вчителя музики мають професійну значущість. Реалізуючись у певних ситуаціях, у поведінці фахівця, вони є змістовими характеристиками само-



свідомості, спрямованості особи педагога, а за умови розвитку і закріплення в якості потреби стають невід'ємними рисами його характеру. Проте враховування і прогнозування впливу власних якостей на успішність діяльності та виявлення компетентності можливе лише за умови знання ступеня вираженості цих якостей в собі.

Отже *концертмейстерська компетентність* – це інтегративна здатність особистості педагога-музиканта, яка забезпечує готовність і успішність здійснення ним виконавсько-педагогічної діяльності на високому якісному рівні. Концертмейстерська компетентність базується на емоційно-ціннісному ставленні педагога-музиканта до майбутньої діяльності; на системі культурологічних, музично-естетичних, музично-психологічних, музично-педагогічних, музично-теоретичних, музично-виконавських знань; на системі узагальнених музичних умінь і професійно значущих концертмейстерських умінь; особливостях музичного сприйняття, виконавських і піаністичних здібностях; на професійно значущих особистісних якостях, що формуються в процесі підготовки у вищому навчальному закладі, – музикальності, що інтерпретує здібності, рефлексію, артистизм, музично-педагогічну інтуїцію, музично-професійне мислення, етично-вольові якості.

«Професійно-педагогічну компетентність» педагога-музиканта трактуємо як інтегральну професійно-особистісну характеристику педагога, яка складається з теоретичної і практичної готовності педагога до виконання професійних функцій, а також суб'єктних властивостей особистості, які забезпечують ефективність педагогічної діяльності.

Структура процесу формування концертмейстерської компетентності студентів-музикантів, містить наступні компоненти: мотиваційно-пошуковий, інформативно-когнітивний та операційно-діяльнісний.



Таблиця 1

Структура концертмейстерської компетентності	
Компоненти	Показники
Мотиваційно-пошуковий	Інтерес до музично-педагогічної діяльності; ставлення до концертмейстерської діяльності; прагнення до вдосконалення концертмейстерського виконавства; ціннісне ставлення до виконавсько-педагогічної діяльності; орієнтація на спільну творчу роботу з учнями; націленість майбутнього вчителя на самоосвіту і свідомий саморозвиток.
Інформативно-когнітивний	Обізнаність з дисциплін музично-теоретичного циклу, з історії фортепіанного і концертмейстерського виконавства; наявність глибоких і свідомих музично-естетичних, музично-педагогічних, музично-теоретичних знань і уявлень; вільна орієнтація в питаннях мистецької педагогіки, обізнаність з сучасними тенденціями мистецької педагогіки і методики музичного виховання, обізнаність з історією музичного мистецтва.
Операційно-діяльнісний	Сформованість технічних та художньо-виконавських концертмейстерських умінь та навичок; уміння читати нотний текст з аркуша, транспонувати, редагувати, інтерпретувати, добирати музику на слух; уміння акомпанувати солістам-вокалістам, солістам-інструменталістам, вокальним, інструментальним та танцювальним колективам, хору; володіння художньо-виконавськими уміньми.

Виокремлення компонентів формування концертмейстерської компетентності розкриває логіку їх взаємозв'язку та взаємопроникнення, що відображає сутність отримання студентами фахової підготовки, яка ґрунтується на глибокому



усвідомленні наукових засад виконавської діяльності, провідної діяльності вчителя музики у школі. Виділені компоненти концертмейстерської компетентності складають *змістовий компонент* методики, який також включає впорядковані відповідно до них методи, прийоми, засоби педагогічного впливу на процес формування концертмейстерської компетентності студентів та форми навчання.

Концертмейстерська компетентність учителя музики базується на ціннісному ставленні майбутнього педагога до виконавської діяльності (мотиваційно-пошуковий компонент); системі культурологічних, музично-естетичних, музично-психологічних, музично-педагогічних і спеціальних музичних знань і компетенцій (інформативно-когнітивний компонент); системі узагальнених музичних умінь і професійно значущих концертмейстерських умінь та навичок; особливостях музичного сприйняття і художньо-виконавських здібностях; на професійно значущих особистісних якостях, що формуються в умовах вищого навчального закладу – музичності, артистизмі (ступінь володіння художньо-виконавськими уміннями, ступінь технічної сформованості концертмейстерських умінь – операційно-діяльнісний компонент).



ХАРАКТЕРИСТИКА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Вирішення завдань естетичного виховання учнів шкіл різного типу навчання засобами музичного мистецтва потребує ґрунтовної професійної підготовленості вчителя-музиканта — адже він є центральною особою у справі музичного виховання й освіти підростаючого покоління. У працях багатьох педагогів-музикантів висвітлюється проблема підготовки та професійної діяльності вчителя музики; напрями дослідження історичної генези спільної музично-виконавської діяльності, народних традицій інструментального та вокально-інструментального ансамблю та зародження викладання концертмейстерського класу в системі музичної освіти; сутності музично-виконавської діяльності, її відмінних ознак і особистісних якостей виконавців у контексті практичної підготовки в спеціальних навчальних закладах (викладання концертмейстерської майстерності) та професійної діяльності концертмейстера.

Практична діяльність учителя музики включає разом із дидактичними і суто виконавськими аспектами — хорове диригування, сольне виконання (гру і спів), ансамблеву гру; позаурочну діяльність, яка також є важливою частиною музично-просвітницької роботи спеціаліста школи, і передбачає, крім керівництва хоровим та фольклорним учнівськими колективами, ансамблеві форми музикування, концертмейстерську діяльність (акомпанування сольному та ансамблевому співу). Така діяльність висуває певний комплекс вимог до виконавців. Тому здатність до орієнтації в різних ситуаціях музично-виконавської взаємодії є необхідною умовою успішності професійної діяльності педагога-музиканта.

Вивчення музично-виконавської діяльності як провідного засобу формування професійних якостей майбутнього вчите-



ля музики в концертмейстерському класі дало можливість визначити Суттєві особливості музично-виконавської діяльності, якими є:

- просторова й часова співприсутність виконавців, що сприяє безпосередньому контакту між ними, який виявляється в комунікації, перцепції та інтеракції;
- наявність єдиної мети діяльності та спільної мотивації;
- рухомий рольовий статус партнерів-виконавців під час планування, контролю, корекції та координації спільних та індивідуальних дій;
- розподіл єдиного процесу музично-виконавської діяльності між учасниками, що зумовлений характером мети, засобами та умовами її досягнення, складом та рівнем кваліфікації виконавців;
- встановлення міжособистісних стосунків між виконавцями.

Важливою ознакою концертмейстерської майстерності є розподіл єдиного процесу музично-виконавської діяльності між учасниками, що зумовлений характером викладу фактури та семантичним навантаженням партій. При цьому, відповідність рівня класифікації виконавців є основним чинником успішності музично-виконавської діяльності.

На успішність інтеракції впливають музично-виконавські та особистісні якості партнерів (манера звуковидобування, розвинена техніка, артистизм, темперамент, інтро/екстраверсія, емпатійність), тому що розподіл процесу спільного виконання передбачає різні варіанти сполучення індивідуальних дій партнерів, спрямованих на досягнення кооперативного взаємозв'язку. Так, індивідуальні операції здійснюються партнерами водночасі (вступ, зняття звуку, цезури, паузи тощо), паралельно (виразність сполучення всіх фактурних елементів, тотожність виконавських прийомів, динаміки, темпоритмічна єдність, відповідність відтворення емоційно-образного складу



музичного твору) або комплементарно (рельєфно-фонові підхвати, передавання тематичного матеріалу, переймання та стикування музичного розгортання).

У процесі виконавської практики у студентів поступово формуються навички, що ґрунтуються на засадах предметно визначених функціонально-рольових взаємодій, і з часом набувають відносної самостійності. Чітко спланована робота музично-виконавського співробітництва передбачає: детермінованість його основних складових змісту музичної діяльності, залежність від виконавських та особистісних якостей виконавців, а також їх одночасне відчуття у часі й просторі.

Виконавська практика підказує, що технічно грамотне виконання передбачає: а) синхронізацію звучання всіх партій (єдність темпу й ритму партнерів); б) урівноваженість у силі звучання всіх партій (єдність динаміки); в) узгодженість штрихів усіх партій (єдність прийомів, фразування). Зазначимо, що узгодження темпу й ритму є важливою умовою ефективності не тільки музично-виконавської діяльності, а й багатьох інших її видів.

Діяльність педагога-музиканта вимагає знання широкого обсягу репертуару, а також творів з шкільної програми для слухання музики. Швидке і якісне засвоєння такого матеріалу може відбуватися завдяки сформованості наступних концертмейстерських умінь та навичок: *читання нот з аркуша, ескізне опрацювання репертуару, добирання на слух мелодій та акомпанементів, транспонування музичних творів, виконання твору під власний супровід.*

Опанування цими навичками дає змогу збільшити кількість опрацьованих творів. У набутті навичок *читання з аркуша* важливо пам'ятати що:

- не варто захоплюватися занадто складним репертуаром для читання з аркуша;
- твори для читання добирати з шкільної програми;



- перш ніж відтворювати нотний текст на інструменті, продивитися запропонований твір і з'ясувати тональність, розмір, темп, фактуру, випадкові знаки альтерації, відхилення, модуляції тощо;
- необхідною умовою успішного читання є зорове випередження, тобто коли зорове сприйняття та розумове осягнення нотного тексту йде на кілька тактів попереду відтворюваного в цей час на інструменті;
- найбільшого спрощення і скорочення в практиці читання набувають серединні фактурні прошарки як такі, що не несуть основного ладово-функціонального навантаження;
- мелодія не підлягає жодним змінам, оскільки вона є змістовною і емоційною основою музичного твору;
- партія баса вимагає максимально точного відтворення, тому що є ладогармонічною основою всієї фактури;
- важливим є вміння грати не дивлячись на клавіатуру, враховуючи те, що під час читання зір невідривно контролює текст;
- необхідно користуватися прийомами прискореного читання вертикальних і горизонтальних нотних структур, орієнтуючись на стереотипні графічні угруповання, інтервали, акорди та гами, арпеджіо, ритмоінтонаційні комплекси.

Під час *ескізного вивчення* творів важливим є утворення попереднього комплексного уявлення про певний твір, усвідомлення його образного змісту («Залітай, залітай» С. Людкевича, «Бажання» Ф. Шопена, «Стороною дощик іде» К. Домінчена, «Варіації на тему Россіні» Ф. Шопена, «Арія» Й.-С. Баха). Бажано проводити глибокий вербальний і виконавський аналіз твору, шукати елементи виразності, потрібні для його конкретного відтворення. «Без уміння розібратися у творі, без чітко усвідомленого завдання (про що і як сказати) навряд чи може бути досягнуто бажаного результату» (М. Фейгин).



Ескізне вивчення в умовах концертмейстерського класу має свої особливості. На першому етапі, коли створюється «робоча гіпотеза» виконання, необхідне формування уявлення не лише фортепіанної та вокальної партій, змісту літературного тексту, але й загального, синтетичного уявлення твору, його головного настрою. Асоціації, що виникають при цьому, будуть значно яскравішими, конкретнішими, ніж у вивченні суто інструментальної музики. Чіткіше усвідомити партію соліста допоможуть знання про звукоутворення та інтонування, вокального дихання та фразування, отримані студентом у вокальному класі.

У роботі над камерно-вокальними творами крім завдань, які вирішуються в ескізному вивченні сольних фортепіанних творів, охоплюють також завдання ансамблевого характеру (відчувати музичні наміри партнера, бути гнучким в акомпанементі). Важливо вміти грати твір з одночасним інтонуванням вокальної партії, що дозволить значно швидше вирішувати різноманітні концертмейстерські завдання («Якби я вмiла вишивать» Н. Андрiєвської, «Місяцю ясний» С. Гулака-Артемовського, «Ave Maria» Дж. Каччинні).

Під час ескізного вивчення твору особливий акцент маємо робити на значенні аналітичного підходу до матеріалу, намагаючись з'ясувати найбільш придатні до цього випадку методи роботи, які б значно підвищили «продуктивність» праці, зменшили б кількість потрібних для досягнення задовільного (позитивного) результату програвань. Спочатку потрібно поставити завдання зіграти з максимальною точністю, без зупинок і повторень пісню чи романс (підібрані заздалегідь відповідно рівня виконавського розвитку виконавця), у яких відсутні моменти виконавської складності, різноманітна динаміка тощо. Це можуть бути пісні з шкільного репертуару, окремі романси, українські народні пісні («На зеленому горбочку» Б. Фільц, українські народні пісні «Ой на горі жито»),



«Ой ходила дівчина бережком», «Ой за гаєм, гаєм», «Іванчику-білоданчику»). У процесі формування комплексних уявлень, здійснюється виконавський і теоретичний аналіз твору (з допомогою викладача). Вихідним пунктом у вивченні вокальних творів є літературний (поетичний) текст, і відображення його емоційно-психологічного змісту в музиці. Наступним етапом має бути програвання на інструменті чи інтонування мелодії голосом, уважне прослуховування її фразування, динаміки. Важливим при цьому є проспівування мелодії подумки під час акомпанування.

Виходячи з конкретної фактури твору, виконавцям потрібно складати тренувальні формули, наприклад, зібрати представлені у вигляді фігурацій гармонії, об'єднавши їх в акорд і простежити логіку гармонічного розвитку тканини музичного твору; вилучити з нотного тексту і програти окремо баси і гармонічні побудови, що стоять на сильній долі тактів і є опорними в метроритмічному русі, дотримуючись визначеного темпу. Щоб акцентувати увагу на прослуховуванні в ансамблі партії соліста, доцільно програти одночасно бас і мелодію («Подоланочка» Л. Ревуцького, «Рідна наша мова» О. Беца, «Арія» Й.-С. Баха, «Мелодія» Г. Генделя). Якість текстового програвання поступово має наближатися до кінцевого рівня, тобто інтерпретація має стати переконливою, яскравою. При цьому необхідно обмірковувати динамічний план виконуваного твору, насиченість різних побудов вертикального розвитку фактури, визначення епізодів, у яких відбуваються динамічні зміни в цілому, відповідно до кульмінаційного піднесення, згущення фактури, експресивності музики. У вивченні шкільного пісенного репертуару з молодшими школярами бажано враховувати особливості акомпанементу пісень, оскільки дуже насичений акомпанемент може призвести до форсування учнями голосу.

Бажаним є вироблення навичок досягнення вільного орієнтування на клавіатурі, а також уміння бачити (охоплювати)



всі ряди музичного тексту (вокальна партія, партитура, акомпанемент) і клавіатуру одночасно (вона залишається в полі периферійного зору, де потрібно займати найбільш зручну позицію за інструментом).

Почуття ансамблю є важливою професійно-педагогічною якістю вчителя музики і передбачає в процесі спільного виконання здатність оцінювати гру (або спів) партнерів на образно-емоційному, метроритмічному та динамічному рівнях і співставляти з нею власне виконання.

Розвитку відчуття ансамблю, вміння втілювати музичний образ в єдиному виконавському плані та співставляти динамічний і агогічний задум із партнером сприяють такі види роботи в концертмейстерському класі як спільне вивчення народних і шкільних пісень, романсів з ілюстратором та акомпанування інструменталістам, а також активна концертмейстерська практика.

Класифікація типів акомпанементів:

1. Акомпанемент «гармонічна підтримка». (М. Лисенко, «Дощик»; М. Глінка, сл. В. Забіли, «Гуде вітер вельми в полі»; М. Глінка, сл. В. Забіли, «Не щечечи, соловейку»; М. Лисенко, Пісня Петра з опери «Наталка Полтавка»).
2. Акомпанемент «чергування баса й акорду». (Польська народна пісня «Зозуля». обр. А. Сигединського; С. Гулак-Артемівський, романс Оксани з опери «Запорожець за Дунаєм»).
3. Акомпанемент «акордова пульсація». (С. Климовський, «Їхав козак за Дунай»; М. Лисенко, сл. І. Франка, «Безмежнеє поле»; Ф. Гендель, Арія Альміри з опери «Рінальдо»; Дж. Каччинні, «Ave Maria»).
4. Акомпанемент «гармонічні фігурації». (П. Чайковський, «Мій садочок»; невідомий автор, «Про Гриця» («Ой не ходи, Грицю»), обр. А. Совінського; українська народна пісня, «Дивлюсь я на небо», обр. В. Заремби; О. Білаш. «Журавка»).



5. Акомпанемент мішаного типу. (М. Лисенко. Уривки з дитячої опери «Коза-дереза» (Пісня Кози-Дерези, Пісня Лисички, Пісня Вовчика, Пісня Рака); М. Римський-Корсаков. Білка. Хор з опери «Казка про царя Султана»; Л. Лятошинський. «Місячні тіні»); К. Стеценко, сл. В. Самійленка. «Вечірня пісня».

Існує кілька етапів роботи концертмейстера над акомпанементом вокального твору: *попереднє зорове прочитання нотного тексту; музично-слухове уявлення; попередній аналіз твору, цілісне програвання з поєднанням вокальної і фортепіанної партій; ознайомлення з відомостями про композитора, його стиль і жанри; виявлення стилістичних особливостей твору; відпрацювання на інструменті уривків різної складності; опрацювання сольної і акомпануючої партій; аналіз вокальних труднощів; усвідомлення художнього образу; складання виконавського плану – правильне визначення темпу, виразних засобів, динаміки; опрацювання і відшліфовування твору; репетиційний процес в ансамблі з солістом; втілення музично-виконавського задуму в концертному виконанні.*

Важливою формою роботи в концертмейстерському класі є перекладення вокальних творів для інструментального виконання шляхом поєднання вокальної партії з акомпанементом. У своїй практичній діяльності вчитель музики стикається з потребою такого поєднання через обмеженість вокально-технічних можливостей дитячих голосів. Виконання цього завдання потребує використання значної кількості практичних навичок адаптації творів, а саме: *переміщення та спрощення акордових побудов і гармонічних фігурацій; стиснення гармонічних побудов і акордів у широкому розташуванні; розгортання акорда в гармонічну фігурацію; об'єднання вокальної партії з басовою лінією акомпанементу; сполучення акордової пульсації з басом або мелодією; розподіл середніх голосів між обома руками.*



Акомпанування солістам-інструменталістам має свою специфіку. Концертмейстеру потрібно чути найдрібніші деталі партії соліста, порівнюючи звучність фортепіано з можливостями солюючого інструмента. Так, акомпануючи скрипці, сила звуку фортепіано може бути більшою, ніж в акомпанементі таких інструментів як альт або віолончель. В акомпанементі солістам на духових інструментах концертмейстер мусить враховувати можливості соліста, брати до уваги моменти взяття дихання у фразуванні. Також необхідно контролювати лад духового інструменту, з урахуванням його розігрівання. Сила, яскравість звучання акомпанементу в ансамблі з трубою, флейтою, кларнетом може бути більшою, ніж при акомпанементі гобою, фаготу, валторні, тубі. Концертмейстеру необхідно знати особливості і відмінність рухливості людського голосу, струнних і духових музичних інструментів. Концертмейстеру також потрібно знати особливості нотації сольних партій для різних інструментів – позначення флажолетів, різних мелізмів, альтовий і теноровий ключі.

Успішність концертмейстерської діяльності вчителя музики знаходиться в тісному зв'язку глибини і системності *музично-теоретичних знань*, які охоплюють знання з історії і теорії музики, сольфеджіо, гармонії, поліфонії, аналізу музичних форм. Засвоєння таких понять, як стиль, жанр, форма, виконавська інтерпретація, осмислення гармонічної мови музичного твору, властивої йому логіки і організації з погляду історико-культурного процесу, закономірностей образного змісту у всьому комплексі формоутворюючих і виразних засобів, є тим теоретичним фундаментом, на основі якого стає можливим оволодіння основами теорії і методики концертмейстерської майстерності, формування професійно значущих концертмейстерських умінь педагога-музиканта.

Музично-естетичні знання вчителя є системою всіх видів, форм знань і ціннісних орієнтацій в галузі музичного мисте-



цтва: музично-слухові уявлення, поняття, думки, гіпотези, погляди, концепції, теорії. Всі вони є емоційно-інформативним віддзеркаленням у свідомості вчителя об'єктивних явищ, властивостей світу музики і мають етичну і педагогічну спрямованість.

Основою концертмейстерської майстерності є виконавське вміння акомпанувати солісту-партнеру. Уміння координувати свої виконавські дії з солістом вимагає від концертмейстера підвищеної уваги до особливостей вокальної інтонації, знання сольної партії, бачення всього твору: форми, партитури, що складається з трьох стрічок (це і відрізняє концертмейстера від піаніста-соліста). Важливими компонентами концертмейстерської майстерності є також вміння передбачати наміри соліста, музикально і в ансамблі виконувати динамічні і агогічні відтінки, впевнено тримати партнера в заданому темпі, створюючи для нього єдину ритмічну пульсацію.

Уміння читати нотний текст з аркуша є необхідною професійною якістю будь-якого музиканта і особливо вчителя музики, здебільшого поставленого в умови, які вимагають грати по нотах без тривалої попередньої підготовки. Прочитати твір з аркуша – означає швидко схопити і ескізно передати емоційно-образне значення музики, з умовним відтворенням нотного запису.

Успішність процесу і результат читання з аркуша музичних творів залежить від наявності цілого комплексу чинників: вміння швидко і точно пізнавати нотні знаки, сприймати елементи і певні комплекси нотного тексту, вміння швидко аналізувати, синтезувати нотний текст, вільно орієнтуватися на клавіатурі, вміння передбачати розгортання музичного тексту, уважності, швидкості опрацювання інформації, здібності до внутрішніх слухових уявлень, мотивів, інтервалів, ритмічного малюнка, штрихів, готовності до раптових змін.



У практичній діяльності вчителю музики досить часто доводиться читати з аркуша музичні твори високої складності. При цьому він неминуче стикається з проблемою спрощення нотного тексту, що також вимагає вироблення відповідного уміння (відтворення або пропуску підголосків і прикрас; спрощення і переміщення акордів; перетворення розкладених гармонічних фігурацій в основні гармонічні функції; зміна ритмічно ускладнених послідовностей на елементарну пульсацію).

Учитель музики вирішує суперечність між статичністю нотного тексту і динамікою звучання сьогочасного творення. Виконавські інтерпретаційні межі залежать від умінь оперувати трьома видами нотно-текстових координат: 1) непозначені (або неточно позначені) координати: звук, педалізація, мелізми, агогіка, знаки динамічного і ритмічного нюансування; 2) неточно позначені координати із збільшенням частки композиторських вказівок: темп, усні позначення, виявлення фактури; 3) відносно точно і точно позначені координати: артикуляція, акцентування, штрихи, формоутворююча динаміка, метроритмічний малюнок. Відповідно до цього виділяються вміння емоційної інтерпретації музичного тексту, уміння емоційно-інтелектуальної інтерпретації та уміння інтелектуального трактування музичного твору.

Наступним, не менш важливим професійним умінням, яким повинен володіти педагог-музикант, є *транспонування*. Наявність такого концертмейстерського уміння продиктована у деяких випадках потребою зміни оригінальної тональності вокального твору через її невідповідність теситурним можливостям виконавця. Транспонування – це перенесення музичного твору як цілісної структури з однієї тональної сфери в іншу, здійснюване на основі музично-слухових уявлень.

Зазначимо, що транспонування є діяльністю, яка вимагає від виконавця постійного музично-слухового самоконтролю,



активізації пам'яті, уваги. Як і при читанні нот з аркуша необхідно чути і бачити не окремі звуки, а гармонічні угруповання, відчувати звуковисотні, метроритмічні, структурні, художньо-образні особливості виконання твору в новій тональності. Внутрішнє прослуховування твору, що транспонується, чітко усвідомлення всіх модуляцій і відхилень, функціональних змін, структури акордів, їх розташування, інтервальних співставлень і взаємозв'язків обумовлюється знанням гармонії і умінням застосовувати ці знання в своїй діяльності. Іншою обов'язковою умовою успішного транспонування є володіння типовими аплікатурними «формулами» діатонічних і хроматичних гам, а також акордів.

У практичній діяльності вчителя музики інколи постає необхідність виконувати музичний твір не в оригінальній тональності, а, виходячи з теситурних міркувань, у зручній для співу. Завдання транспонування також потребує попередньої підготовки, а саме:

- зорового ознайомлення з текстом, з'ясування основної тональності твору та модуляцій в інші тональності, визначення напрямку руху мелодії й наявності стрибків, гамоподібних, арпеджованих побудов, досягнення метроритмічних особливостей твору, гармонічного аналізу супроводу, лінії баса тощо;
- проведення мовної заміни ключових знаків альтерації оригінальної тональності на знаки нової тональності з відповідними уточненнями, при транспонуванні на півтона вгору всі бемолі перетворюються на бекари, бекари – на діези, діези – на дубль-діези, а на півтона вниз, навпаки, діези – на бекари, бекари – на бемолі, бемолі – на дубль-бемолі (транспонування на тон, півтора і більше вимагає значної уваги й розвиненої слухової сфери виконавця).

Формування і розвиток *уміння добирати на слух* пісенний репертуар надає вчителю музики можливість оперативного ре-



агування на появу нових популярних мелодій, стимулює самостійність мислення, музично-інтелектуальну діяльність, вирішує проблему незручної теситури, що поєднується зі складною для транспонування фактурою, розвиває «внутрішній» слух і активізує музично-слуховий самоконтроль, значно розширює репертуарні межі музичного матеріалу, призначеного для використання в навчальній і позакласній діяльності педагога-музиканта.

Щодо добирання на слух, то мається на увазі процес відтворення на інструменті реального звучання музичного матеріалу, що зберігається в пам'яті або одержаного на основі нових музично-слухових уявлень.

Процес добирання на слух передбачає відтворення чітких внутрішньослухових уявлень, складання плану дій (визначення жанру, характеру твору, осмислення художньо-виразних особливостей гармонічного плану, звуковисотного малюнка мелодії, особливостей фактури викладу, способів її варіювання); активне вслуховування в звуковий результат, співставлення його з музичним уявленням, корегування дій.

Гармонізація мелодій на слух, на відміну від гармонізації як способу рішення задач з курсу гармонії, – практична навичка, що вимагає свободи побудови і комбінування на інструменті акордових структур і володіння основними фактурними і ритмічними формулами супроводу. Перераховані структурні ланки добирання на слух вимагають активної інтелектуальної діяльності музиканта, яка ґрунтується на наявному багажі знань і особливостей конкретного твору.

Формування *вміння виконання вокального твору під власний супровід* займає особливе місце в системі концертмейстерської підготовки майбутнього педагога-музиканта, оскільки цей вид виконання найяскравіше відображує специфіку роботи вчителя музики. Уміння поєднувати вокальні і акомпаніаторські функції в процесі виконання пісенного репертуару, здійснювати



слуховий контроль за правильним співвідношенням звучання свого голосу і акомпанементу (врівноваження сили звучання акомпанементу і голосу, зберігаючи художній рівень останнього), уміння розподіляти увагу між виконанням музичного твору і спілкуванням з аудиторією за допомогою виразної міміки, що підсилює емоційне сприйняття музики, є запорукою того, що на аудиторію подібне виконання справить яскраве враження, принесе слухачам задоволення, стане зразком досягнення, якого вони прагнуть.

Відмінності у виконавському прочитанні твору є результатом прояву власної творчої індивідуальності музиканта, рівня його виконавської майстерності. Ставлення виконавця до навколишнього світу, його темперамент, особливості мислення відображаються в динамічності створюваного ним музичного образу, його емоційної насиченості, а також на доборі засобів виразності і прийомів інтерпретації.

Отже, концертмейстерська діяльність характеризується особистісними якостями виконавців, що зумовлені складністю завдань їх музично-виконавської діяльності. Освоєння курсу «Концертмейстерський клас» сприяє виробленню у майбутніх педагогів-музикантів необхідних навичок для професійної діяльності; створює міцний фундамент для їх подальшого творчого розвитку; дозволяє менш підготовленим перейти на вищий рівень підготовленості до практичної діяльності; розширює загальний художній світогляд, збагачує виконавську майстерність, сприяє накопиченню творчого багажу для концертмейстерської роботи.



КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ – СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Процес формування професійних якостей майбутніх учителів музики потребує удосконалення концертмейстерської майстерності – саме у цій діяльності виявляються їх необхідні ансамблеві та виконавські якості.

У працях багатьох педагогів-музикантів висвітлюється проблема підготовки та професійної діяльності вчителя музики; напрями дослідження історичної генези спільної музично-виконавської діяльності, народних традицій інструментального та вокально-інструментального ансамблю та зародження викладання концертмейстерського класу в системі музичної освіти; сутність музично-виконавської діяльності, її відмінні ознаки особистісних якостей виконавців у контексті практичної підготовки в спеціальних навчальних закладах (викладання концертмейстерської майстерності) та професійної діяльності концертмейстера.

Практична діяльність учителя музики включає, поряд з дидактичними, суто виконавські аспекти – хорове диригування, сольне виконання (гра і спів), концертмейстерство; позаурочну діяльність, яка разом з урочною є важливою частиною музично-просвітницької роботи спеціаліста школи, і передбачає, крім керівництва хоровим та фольклорними учнівськими колективами, ансамблеві форми музикування з учнями та акомпанування їх сольному та ансамблевому співу. Концертмейстерство та гра в ансамблі висувають певний комплекс вимог до виконавців. Тому здатність до орієнтації у різних ситуаціях музично-виконавської взаємодії є важливою умовою успішності професійної діяльності вчителя музики, яка охоплює



адекватність агогічного, динамічного, метроритмічного чуття партнерів, ідентичність їх інтонаційно-синтаксичної, артикуляційної, віртуозно-технічної культури в кожному конкретно-мікроепізоді партитури, на кожному її часовому відрізьку та відповідність їх емоційних станів.

Відомо, що сама музика є специфічною формою духовного людського спілкування завдяки залученню людини до певного емоційного стану. Спілкування на уроці музики стає не тільки засобом передавання змісту навчального предмету, а й частиною цього змісту. Тому професійні якості вчителя музики і відносяться до сфери специфічного спілкування, коли його предметом є музичне мистецтво. Здатність до орієнтації у різних ситуаціях музично-виконавської взаємодії – інтегративна якість учителя музики, що передбачає, перш за все, розвине-не почуття ансамблю, наявність певного обсягу професійних знань та сформованість професіональних концертмейстерських навичок музикування (акомпанування).

Майстерність концертмейстра як ансамбліста ґрунтується на його здатності удосконалювати свою художню індивідуальну виконавську майстерність, власний виконавський стиль, технічні прийоми відповідно до індивідуальності, прийомів виконання партнера, чим і забезпечується злагодженість та гармонійність виконавства. Необхідною передумовою успішної концертмейстерської діяльності є, з одного боку, нахил до спільної ансамблевої діяльності, внутрішня готовність до ефективної взаємодії партнерів задля досягнення загальної мети, а з іншого – здатність до емоційного сприйняття музичного твору як значущої художньої цінності та майстерності виконавства.

У практичній роботі над формуванням і розвитком концертмейстерських навичок трапляються випадки, коли студенти, маючи ґрунтовну музично-теоретичну підготовку, володіючи інструментом, не в змозі розпорядитися своїм інтелектуальним



потенціалом для ефективного відтворення музично-образного змісту під час музично-виконавської взаємодії. Це підтверджує потребу розкриття специфічних властивостей особистості та її здібностей, необхідних для успішної спільної музично-виконавської діяльності, що складають структуру виконавської майстерності.

Більшість методичної літератури присвячена розгляду окремих навичок концертмейстера, які сприяють успішному виконанню певних завдань музично-виконавської діяльності вчителя. Так, навички поєднання музично-виконавських дій розглядалися в методичному посібнику М. Лисенка (одночасний спів з грою) та дисертаційному дослідженні В. Пустовіт (сполучення гри, співу та диригування). Навички вільної гри з нот стали предметом наукового інтересу К. Кучакевич (специфіка навичок гри по нотах на відміну від гри напам'ять). Навички читання з аркуша знайшли своє відображення в працях Т. Воскресенської (слухові, зорові та рухові навички в їх координаційно-виконавській узгодженості), М. Крючкова (навички спрощення нотного тексту), М. Смірнова (читання великими звуковими комплексами, тобто цілісне сприйняття нотного тексту). Т. Вороніна наголошує на важливості навичок слухового сприйняття партій як чинників усвідомлення партнерами співвідношення окремих партій як частин цілого твору. Проблему навичок вокального акомпанементу висвітлено в роботах О. Люблінського, В. Подольської, М. Смірнова.

Т. Курасова розглядає ансамблеві навички у відповідності до розвитку поліфонічного слуху партнерів. Л. Зеніна і Н. Бажанов досліджують навички слухового контролю в поєднанні з розвитком здатності до сумарних музично-ритмічних уявлень.

У дослідженні А. Готліба детально розглядаються навички синхронізації ансамблевого виконання (ауфтакт, вступ, зняття звуку, темпоритмічна узгодженість), рівноваженості звучання



партій (розмірність у сполученні кількох голосів, розподіл акордової фактури, передавання солюючої функції від одного партнера до іншого), узгодження прийомів звуковидобування. При цьому провідною навичкою ансамблевого виконавця автор вважає «ансамблеве фокусування слуху», що полягає в слуханні себе, партнера та ансамблю в цілому на тлі пильної уваги в процесі спільного музикування.

Концертмейстерська майстерність – професійно важлива якість учителя музики, що є складним особовим утворенням, комплексом властивостей особистості та професійних здібностей, спрямованих на реалізацію процесу спілкування засобами музичного мистецтва і забезпечення успішності музично-педагогічної діяльності. Підхід до визначення поняття «почуття ансамблю» в концертмейстерській діяльності передбачає здатність в процесі музично-виконавської взаємодії оцінювати гру партнерів з образно-емоційного, метроритмічного, динамічного, артикуляційного рівнів та співставляти з нею свою гру. Підкреслимо, що почуття ансамблю, – це своєрідне відчуття, яке органічно поєднує здатність сприймати не тільки музичні наміри, а й, що не менш важливо, чисто психологічні імпульси. У зв'язку з теоретичною розробкою окремих питань означеної проблеми назріла необхідність визначення структури почуття ансамблю як професійно важливої якості концертмейстера. Ця структура містить у собі професійно важливі властивості особистості (виконавська увага, музична пам'ять), спеціальні музичні (музично-ритмічне чуття, здатність до музично-слухових уявлень) та професійно-педагогічні (емпатійність, артистизм, комунікативність) здібності.

У наукових дослідженнях увага розглядається як необхідна та обов'язкова умова здійснення будь-якої діяльності, визначається суттєва роль уваги в музично-виконавському та музично-педагогічному процесах. Психологічною основою спілкування в музичному колективі, за Г. Єржемським, є



взаємна увага партнерів. Руйнування стану уваги до результатів дій свого партнера по творчому процесу негайно ліквідує всю систему взаємодії, позбавляючи її ефективності та предметної спрямованості. Увага виявляється в концентрації свідомості партнерів на вирішенні завдань, що виникають в процесі спільного виконання музичного твору. Активність та усталеність зосередження є обов'язковою умовою здійснення музично-виконавських дій. Оскільки спільна концертмейстерська діяльність здійснюється в руслі свідомих намірів виконавців та вимагає від них вольових зусиль, то йдеться про довільну увагу. Довільна увага музиканта як психічний процес має складну структуру та характеризується такими властивостями як усталеність та концентрація, обсяг, розподіл та переключення. Музично-виконавська діяльність, зокрема концертмейстерська, передбачає, з одного боку, зосередженість свідомості кожного партнера на зоровому сприйнятті та якісному відтворенні своєї партії, а з іншого – прислухання до гри партнера та оцінку не тільки звучання його партії, а й загального музичного руху. Лише за умови вміння сполучення цих видів довільної уваги можна розраховувати на позитивний результат творчої взаємодії партнерів. Незаперечним є той факт, що на успішність спільного виконання має певний вплив і мимовільна увага. Вона нав'язується виконавцям зовнішніми, у відношенні до цілей їх діяльності, подіями – так званими перешкодами, що відволікають партнерів від виконавського процесу. У цьому зв'язку важливою якістю концертмейстера є перешкодостійкість, тобто здатність не звертати увагу на сторонні зорові й слухові подразники.

Серед музичних здібностей, як основних чинників у структурі відчуття ансамблю провідна роль належить музично-ритмічному чуттю, що трактується як здатність активно (рухово) переживати музику, відчувати емоційну виразність музичного ритму і точно відтворювати його. Це відчуття ле-



жить в основі всіх тих проявів музичності, що пов'язані зі сприйманням та відтворенням часового розвитку музичного руху. Оскільки метроритмічна узгодженість виконавства в ансамблі посідає особливе місце серед інших чинників успішності спільної музично-виконавської діяльності і є основною об'єднуючою ділянкою взаємодії музикантів під час гри, розвиток музично-ритмічного чуття стає одним з найважливіших завдань у формуванні концертмейстерських навичок. Зазначимо, що формування почуття ритму є одним із чи не найскладніших завдань музичної педагогіки. Деякі музиканти вважають, що досягнути вагомих результатів у цій справі майже неможливо. Але багато педагогів, які теж визнають об'єктивні труднощі, що виникають в процесі виховання відчуття ритму, вважають, що ансамблеве виконавство є найбільш дійовим методом удосконалення цього відчуття.

Концертмейстерське музикування потребує розвиненої здатності партнерів до внутрішніх музично-слухових уявлень, які у взаємозв'язку з руховими уявленнями складають готовність до виконавської взаємодії та сприяють кращому осягненню багаторівневої ансамблевої партитури. Якісне відтворення музичного змісту неможливе без адекватних уявлень про особливості мелодії, гармонії, ритму, темпових співвідношень та образно-емоційного осмислення музичного твору.

Важливим структурним компонентом відчуття ансамблю вчителя музики є комунікативні здібності. Як відомо, комунікативні здібності багато в чому визначають професійну придатність особистості до учительської праці – адже вони характеризують потенційні можливості співпраці з іншими людьми, спрямованість особистості в першу чергу на співучасть у діяльності з ними, своєрідну діалогічність.

У процесі творчої роботи концертмейстера особливою значення набуває встановлення та підтримка взаємних



психічних контактів між виконавцями. Оскільки музично-виконавська діяльність передбачає не тільки професійне, а й духовне взаєморозуміння, психологічну сумісність музикантів, серед інших професійних здібностей чільне місце посідає їх емпатійна обдарованість. Часто ансамблеві та індивідуальні хиби в грі спричиняються не виконавськими, а психологічними чинниками – відсутністю відчуття сприйняття художніх намірів виконавців, необхідної реакції, творчої інтуїції. Проблема відповідності емоційних реакцій виконавців до зміни сценічної ситуації ставить особливі вимоги до формально-динамічного боку емоційної реактивності музиканта. Інтерпретація також залежить від таких мінливих чинників, як його емоційний тонус, налаштування на виконання тих чи інших музичних творів, стан виконавського апарату, середовища.

Одним із важливих доказів наявності емпатійного співпереживання виконавців є той факт, що іноді помилка одного з виконавців (технічна невправність, фальшивий звук, неточне розуміння агогіки) спричиняє помилку й іншого, тобто маємо тут безперечний приклад емоційного «заряду» під час спільного музикування. Це відбувається внаслідок естрадного хвилювання.

Зазначимо, що проблема сценічного хвилювання має великий вплив на виконавське мистецтво, проте в педагогічній професії цей феномен є не менш значущим, ніж у концертмейстерській практиці. Адже попередній «емоційний заряд» і є складним комплексом емоцій, це – невпевненість, тривога, неспокій. Цей «заряд» може бути конструктивним (помірне хвилювання) і сприяти фокусуванню уваги, гостроті сприйняття, концентрації мислення на найближчих завданнях, точності рухів тощо, але може бути й надмірно сильним, що призводить до порушення нормального перебігу нервових процесів і учиняє деструктивний вплив на сукупну по-



ведінку та функції організму. Проте цей негативний штрих ні в якому разі не заперечує необхідності високої емпатійної обдарованості виконавців. Адже досягнення емоційного стану, проникнення-відчування у переживання іншої людини є необхідною умовою повноцінного відтворення емоційно-образного змісту музичного твору. Концертмейстерська діяльність як процес співпраці, що вимагає емоційно насиченого спілкування, опосередковує прояви колективістської ідентифікації, котра побудована на заглибленні, перенесенні індивідом себе в обставини іншої людини (виконавця) і дозволяє моделювати смислове поле ансамбліста. Здатність до ідентифікації призводить до засвоєння індивідом особистісних смислів партнера, забезпечує процес взаєморозуміння й викликає сприяльну поведінку. У діяльності вчителя музики успішне вирішення цих психологічних завдань є важливим моментом його концертмейстерської майстерності.

У розкритті питання стосовно музично-виконавської діяльності, доцільними є праці вчених про дійову емпатію (співучасть), яка характеризується ними не тільки як переживання за іншого, а й як сприяння. Адже зоромовленнева обмеженість під час спільної музично-виконавської діяльності посилює психофізіологічну єдність партнерів: уподібнення ритму дихання, серцево-судинних процесів, що є наслідком сприйняття музичного ритму виконуваного твору. На цьому ґрунтується тренінгова частина методики формування в студентів ансамблевої компетентності. Таким чином, ансамблеве виконання передбачає наявність наступних різновидів емпатії в процесі гри: емоційної емпатії, побудованої на механізмах проекції й наслідування моторних та афективних реакцій партнерів (сприяє відтворенню емоційно-образного змісту музичного твору); когнітивної емпатії, що базується на інтелектуальних процесах – порівнянні, аналогії тощо (сприяє досягненню архітектонічної будови музичного твору та адекватному асоціативному



забезпеченню трактування змісту); предикативної емпатії, яка проявляється як здатність виконавця передбачати афективні реакції партнерів у конкретних ситуаціях (сприяє процесам антиципації та високому ступеню «реактивності» на мінливі характеристики виконавського процесу, зумовлені деструктивним впливом надмірного естрадного хвилювання).

Друга підструктура комунікативних здібностей (експресивна здібність) передбачає здатність до художнього втілення авторського задуму, або артистизм. Педагоги-музиканти виокремлюють вимоги щодо ситуації концертного виступу, які зумовлюють питому вагу здатності партнерів управляти своєю мімікою і пантомімікою, яка є чинником успішності здійснення невербальної комунікації за умов обмеженості інформаційного поля внаслідок виключення мовленнєвого каналу комунікації. Погляд, рухи голови й рук, дихальні рухи сприяють узгодженню моментів вступу та зняття звуку, розмірності агогічних відхилень, динамічного плану та їх корекції в процесі гри.

Таким чином, комунікативність – професійна здібність, яка передбачає здатність адекватно впливати на виконавців, захоплювати їх емоційністю і бажанням до співпраці; педагогічний такт, толерантність.

Наголосимо на тому, що комунікативні здібності майбутнього вчителя музики є компонентом структури почуття ансамблю та важливою умовою його ансамблевої компетентності, тому що сприяють конструктивному спілкуванню в процесі спільного музикування.

Формування концертмейстерських навичок передбачає, крім розвиненого відчуття ансамблю, наявність у майбутніх фахівців певного обсягу музично-теоретичних і педагогічних знань з теорії та історії музики, знань про відомих музикантів-педагогів з питань формування концертмейстерських умінь та навичок, структури концертмейстерської ді-



яльності та урахування її організаційних особливостей з вимогами до виконавця.

Концертмейстерська діяльність має певні особливості стосовно роботи з *виконавцями-інструменталістами*. У процесі виконавської практики у студентів поступово формуються навички, що ґрунтуються на засадах предметно визначених функціонально-рольових взаємодій, і з часом набувають відносної самостійності. Діяльність педагога-музиканта вимагає знання широкого обсягу репертуару, а також творів з шкільної програми для слухання музики. Швидке і якісне засвоєння такого матеріалу може відбуватися завдяки сформованості наступних концертмейстерських умінь та навичок: читання нот з аркуша, ескізного опрацювання репертуару, добирання на слух мелодій та акомпанементів, транспонування музичних творів, виконання твору під власний супровід; необхідно знати особливості і відмінність рухливості людського голосу, струнних і духових музичних інструментів.

Акомпанування солістам-інструменталістам має свою специфіку. Концертмейстеру потрібно чути найдрібніші деталі партії соліста, порівнюючи звучність фортепіано з можливостями солюючого інструмента. Так, акомпануючи скрипці, сила звуку фортепіано може бути більшою, ніж в акомпанементі таких інструментів як альт або віолончель. В акомпанементі солістам на духових інструментах концертмейстер мусить враховувати можливості соліста, брати до уваги моменти взяття дихання у фразуванні. Також необхідно контролювати лад духового інструмента, з урахуванням його розігрівання. Сила, яскравість звучання акомпанементу в ансамблі з трубою, флейтою, кларнетом може бути більшою, ніж при акомпанементі гобою, фаготу, валторні, тубі. В інструментальному акомпанементі особливо важлива витончена слухова орієнтація піаніста, оскільки рухливість струнних і дерев'яних духових інструментів значно перевищує рухливість людського голосу.



Концертмейстеру також потрібно знати особливості нотації сольних партій для різних інструментів – позначення флажолетів, різних мелізмів, альтовий і теноровий ключі. Для попереднього ознайомлення з повною фактурою інструментального твору і фортепіанним акомпанементом найбільш відповідним є початкове програвання партії солюючого інструмента з супроводом спрощеної фактури гармонічної основи фортепіанного акомпанементу. Для цього потрібно окремо програти партію акомпанементу і виділити її гармонічну основу шляхом зведення всіх звуків гармонічного фону до ряду акордів у їх простому викладі. При цьому випускаються не тільки всі негармонічні і колоруючі звуки гармонічного фону, але й будь-які компоненти фортепіанної партії, як, наприклад, підголоски або інші поліфонічні утворення.

В інструментальних творах точне відтворення сольної партії солюючого інструмента на роялі переважно неможливе, особливо у віртуозних п'єсах. У таких випадках рояль повинен слугувати лише допоміжним засобом у попередньому перегляді твору, для того, щоб подумки створити чітке уявлення про інтонаційний зміст партії солюючого інструмента. У самостійній роботі піаніст має проаналізувати принципи побудови пасажів, визначити опорні звуки в їх співвідношенні з гармонічною основою і таким чином добре ознайомитися з твором, щоб мати нагоду під час гри з солістом стежити за його партією. «Якби виникло запитання про вибір спеціалізації або сольного виконання, або акомпанементу, мені здається, марнославство змусило б мене віддати перевагу сольній грі. Я визнаю, що немає нічого більш цікавого, ніщо краще не допомагає ввійти в товариство, ніж професія гарного акомпаніатора. Але яка несправедливість! Найменше слави дістається їм. У більшості акомпаніаторів розглядають як простий фундамент споруди, що хоча і служить йому підтримкою, однак невартий згадування. З іншо-



го боку, ті, хто відзначається в грі сольних творів, удостоюється й уваги й оплесків аудиторії» [«Мистецтво гри на клавесині» Ф. Куперен, 1717 р., с. 7].

Вищенаведена характеристика мислителя в якості «ідеальної моделі», яку повинен втілити піаніст-ансамбліст у своїй концертмейстерській роботі, визначає основне призначення концертмейстера – фундамент будови. Тобто, створення такої художньої та технологічної основи для соліста, на якій стає максимально можливим його творчий прояв.

Концертмейстеру, також, необхідно поєднувати у собі якості, як досвідченого педагога-психолога, так і професійні уміння та сценічну витримку концертного піаніста і, окрім цього, постійно слухаючи себе якби осторонь, знаходити єдино можливий у кожному конкретному випадку варіант гри-узгодження із солуючим інструментом. Йдеться про базову навичку «психології уваги» фахівця до аспектів професійної роботи, що визначається ансамблевістю як навичкою та ансамблевістю як самовідчуттям музиканта в педагогічних уміннях, звернених на самого себе. Тому відчуття ансамблю є важливою професійно-педагогічною якістю вчителя музики і передбачає здатність в процесі спільного виконання оцінювати гру партнерів на образно-емоційному, метроритмічному та динамічному рівнях і співставляти з нею власне виконання.

Існує кілька етапів роботи концертмейстера над акомпанементом інструментального твору: попереднє зорове прочитання нотного тексту; музично-слухове уявлення; попередній аналіз твору, цілісне програвання з поєднанням інструментальної і фортепіанної партій; ознайомлення з відомостями про композитора, його стиль і жанри; виявлення стилістичних особливостей твору; відпрацювання на інструменті уривків різної складності; опрацювання сольної і акомпануючої партій; аналіз виконавських труднощів; усвідомлення худож-



нього образу; складання виконавського плану – правильне визначення темпу, виразних засобів, динаміки; опрацювання і відшліфовування твору; репетиційний процес в ансамблі з солістом; втілення музично-виконавського задуму в концертному виконанні.

Основою концертмейстерської майстерності є *виконавське вміння акомпанувати солісту-партнеру*. Уміння координувати свої виконавські дії з солістом вимагає від концертмейстера підвищеної уваги до особливостей знання сольної партії, бачення всього твору: форми, партитури, що складається з кількох стрічок (це і відрізняє концертмейстера від піаніста-соліста). Важливими компонентами концертмейстерської майстерності є також вміння передбачати наміри соліста, музикально і в ансамблі виконувати динамічні і агогічні відтінки, впевнено тримати партнера в заданому темпі, створюючи для нього єдину ритмічну пульсацію.

Уміння читати нотний текст з аркуша є необхідною професійною якістю будь-якого музиканта і особливо вчителя музики, здебільшого поставленого в умови, які вимагають грати по нотах без тривалої попередньої підготовки. Наступним, не менш важливим професійним умінням, яким повинен володіти педагог-музикант, є *транспонування*. Наявність такого концертмейстерського уміння продиктована у деяких випадках потребою зміни оригінальної тональності твору через її невідповідність теситурним можливостям солюючого інструмента.

Формування і розвиток *уміння добирати на слух акомпанемента* надає вчителю музики можливість оперативного реагування на появу нових популярних мелодій, стимулює самостійність мислення, музично-інтелектуальну діяльність.

Концертмейстерська діяльність з *солістами-вокалістами* базується на відповідних принципах і доборі відповідних методів роботи. Підготовка студента-вокаліста до спільної про-



фесійної діяльності з концертмейстером спирається на весь багаж педагогічних явищ, накопичених загальною педагогікою і мистецькою педагогікою. Спільна професійна діяльність вокаліста і концертмейстера, ґрунтується на загальнодидактичних засадах і принципах теорії діяльності, структурі діяльності особистості, на основних соціально-психологічних ознаках колективу. Фундаментом для дослідження механізму взаємодії співака і концертмейстера та виявлення найбільш оптимальних методів реалізації спільної професійної діяльності між ними є вивчення проблеми взаємодії особистостей у контексті їх спільної професійної діяльності, а також опосередкування міжособистісних стосунків змістом цієї діяльності.

Результатом діяльності вокаліста і концертмейстера є спільна художня інтерпретація музичного твору. Мистецтво художньої інтерпретації реалізується у процесі виконавської творчості, яка поєднує в собі власне творчість і його результат.

Виконавська творчість розглядається як процес і результат спільної професійної діяльності двох творчих особистостей – співака і концертмейстера, у ході якої реалізується вища мета взаємодії співака і концертмейстера – співтворчість.

Сутність співтворчості розуміється як взаємодія двох творчих особистостей, кожна з яких у процесі спільної професійної діяльності реалізує власну творчу активність, розкриває індивідуальні особливості обдарування, а також прагне до злиття, взаємопроникнення творчих задумів іншого партнера з метою досягнення ансамблю на високому рівні професійної майстерності, вироблення індивідуального виконавського стилю дуету «вокаліст – концертмейстер», створення єдиної художньої інтерпретації музичного твору.

Формування співтворчості між співаком і концертмейстером відбувається на всіх етапах їхньої взаємодії. Основи їх закладаються у процесі навчання і виконавської діяльності студента-вокаліста.



Взаємодія студента-вокаліста і концертмейстера у його професійній підготовці відбувається у двох напрямках:

- 1) концертмейстер-педагог – вокаліст-студент;
- 2) концертмейстер і вокаліст – рівноправні партнери, співвиконавці.

Такий розгляд дає можливість вивчити в усіх аспектах взаємодію студента-вокаліста і концертмейстера, виявити її характерні риси і специфічні особливості, виділити ті компоненти, що є особливо важливими для постановки цілей і завдань.

У процесі навчання і виконавства необхідно, з одного боку, спрямовувати розвиток особистості студента-вокаліста на реалізацію лідерської ролі, його функції соліста, з іншого боку – формувати усвідомлене прагнення студента-вокаліста до партнерства, співвиконавства, співтворчості.

Навчання студента-вокаліста, орієнтоване на досягнення вищих рівнів професіоналізму і співтворчості з партнером, має спиратися на формування професійно-значущих якостей особистості співака.

Формування професійних якостей співака здійснюється в ході творчої діяльності студента-вокаліста, що має два аспекти:

- 1) процес набуття знань, умінь і навичок;
- 2) навчальну співвиконавську діяльність.

Визначаючи цілі і завдання навчання студента-вокаліста, вважаємо за важливе підкреслити, що процес навчання необхідно здійснювати за такими напрямками:

- 1) формування творчої індивідуальності студента-вокаліста;
- 2) підготовка студента-вокаліста до спільної діяльності з концертмейстером, партнерства, співтворчості.

Спираючись на аналіз літератури, присвяченій проблемі професійних якостей, а також на власний виконавський і педагогічний досвід, наголосимо на тому, що у реалізації завдань підготовки студента-вокаліста до спільної діяльності з кон-



цертмейстером, значну роль відіграють індивідуальні особливості студента.

Становлення особистості майбутнього виконавця, його всебічний розвиток може відбуватися внаслідок реалізації комплексного підходу до формування професійних якостей студента-вокаліста, який полягає в послідовному і взаємозалежному розвитку всіх елементів структури професійних якостей.

Комплексний підхід сприяє успішному засвоєнню студентом-вокалістом виконавських прийомів і навичок, створює умови реалізації основних принципів навчання студента-вокаліста: індивідуалізації й установки на співвиконавство, партнерство, співтворчість.

Процес навчання студента-вокаліста, спрямований на послідовний розвиток усього комплексу професійних якостей, дає можливість досягти високого рівня професійної майстерності, сформувати яскраві особистісні характеристики, здійснити успішну виконавську діяльність, реалізувати головну мету взаємодії співака і концертмейстера – досягнення співтворчості між ними.

Виходячи з розуміння сутності механізму взаємодії студента-вокаліста і концертмейстера, необхідності формування системи професійно-значущих якостей студента-вокаліста для реалізації цілей і завдань навчання і виконавства, очевидним є те, що формування індивідуальності студента-вокаліста і досягнення співтворчості з концертмейстером як вищого рівня спільної діяльності відбувається більш успішно, якщо в ході навчання дотримуватися сукупності таких умов:

- індивідуальний підхід до формування особистості студента-вокаліста;
- творча активність студента-вокаліста, спрямована на партнера;
- емпатійний характер стосунків між студентом-вокалістом і концертмейстером.



Сучасні дослідження з особистісно орієнтованого виховання і навчання підтверджують використання сукупності взаємоузгоджених принципів функціонування особистісно орієнтованих технологій:

- принцип цілеспрямованого створення емоційно збагачених навчально-виховних ситуацій, що характеризуються емоційним піднесенням, високим рівнем творчої активності, захопленості спільною діяльністю, сприяють формуванню у студентів-вокалістів ансамблевих якостей і досягненню співтворчості з концертмейстером як вищої форми спільної професійної діяльності;

- принцип особистісно-розвивального навчання, що виявляється у створенні специфічних стосунків між концертмейстером і студентом-вокалістом, які інтерпретуються як взаємини співробітництва, партнерства, співвиконавства, співтворчості;

- принцип використання співпереживання і прийняття як психологічного механізму у формуванні особистості студента-вокаліста, що виражається в готовності прийняти точку зору партнера, зрозуміти його емоційний стан і спроможності адекватно реагувати на нього;

- принцип систематичного й усвідомленого аналізу студентом-вокалістом власних досягнень і недоліків, етапів професійного розвитку та якості досягнення ансамблю з партнером – концертмейстером.

Взаємини концертмейстера і студента-вокаліста у навчальному процесі в системі «концертмейстер-педагог – вокаліст-учень» вимагають дотримання основних дидактичних принципів щодо навчання студента-вокаліста.

Принцип систематичного і послідовного навчання допускає регулярне відвідування уроків вокалу; послідовність і систематичність формування музичних знань, виконання вокально-технічних умінь і навичок, розвитку музичних здібностей і естетичного смаку; накопичення виконавського



фонду вокально-технічних прийомів на шляху від простого до складного, від легкого до важкого; систематичні домашні заняття.

Принцип свідомого засвоєння знань означає вміння усвідомлено керувати всім арсеналом вокально-технічних прийомів, психічними процесами, підкоряти їх розкриттю художнього змісту музичного твору.

Принцип ґрунтовного засвоєння знань припускає усвідомлення зауважень, запропонованих концертмейстером, вироблення вмінь і навичок та впровадження їх студентом-вокалістом на новому музичному матеріалі самостійно.

Принцип доступності навчання пропонує добирати й застосовувати особливу, зрозумілу конкретному студентові об'язну лексику, індивідуальну для кожного вокаліста асоціативну сферу, здатну з'єднати його внутрішні слухові, м'язові, інтелектуальні переживання з виконанням музичного твору, розв'язанням художніх, виконавських завдань.

Принцип наочності навчання означає застосування різних способів показу можливих виконавських варіантів інтерпретації музичного твору. Наприклад, концертмейстер програє твір, наспівуючи вокальний рядок або граючи його. Студент, слухаючи звучання твору, звільнене від його індивідуальних, суб'єктивних технічних незручностей, сприймає природність і простоту виконання.

Принцип індивідуального підходу реалізується в урахуванні вікових, психічних, характерологічних властивостей особистості студента, у розвитку комплексу його музичних здібностей, тембру голосу, у виробленні і застосуванні індивідуальних специфічних прийомів і способів впливу.

Принцип активності припускає необхідність активної діяльності студента-вокаліста на всіх етапах його професійного розвитку, творчої активності, спрямованої на розкриття власної індивідуальності й досягнення співтворчості з концертмейстером.



Педагогічний аспект взаємодії концертмейстера зі студентом-вокалістом полягає в постановці навчальних завдань та їхній реалізації у спільній професійній діяльності. Роботу зі студентом-вокалістом розглядаємо за двома напрямками:

1). Контроль за виконанням студентом основних вокально-технічних прийомів (високе резонування, спів на диханні, координація головних і грудних резонаторів, однорідне звучання голосу на всьому діапазоні), за точним відтворенням тексту.

2). Глибоке вивчення музичного твору, націлене на пізнання його змісту, стилю, форми, виражених у ньому почуттів, образів, явищ дійсності і формування особистісного ставлення до них.

У роботі концертмейстера зі студентом-вокалістом оптимальним варіантом буде взаємозв'язок цих напрямів, унаслідок якого різнобічно розвивається студент і збагачується педагогічний та виконавський досвід концертмейстера.

Для формування професійної бази студента-вокаліста в аспекті реалізації індивідуального підходу до нього використовуються наступні методи впливу на студента:

- *словесні методи*: пояснення вокально-технічних прийомів співу; аналіз емоційно-образної сфери твору; використання художньо-образних асоціацій для пояснення характеру звучання голосу, тембральних забарвлень;

- *наочні методи* охоплюють демонстрацію концертмейстером звучання музичного твору на фортепіано; показ педагогом руху музичної фрази; показ роботи м'язового дихального й артикуляційного апарату;

- *методи самостійної роботи* студента-вокаліста під контролем педагога і концертмейстера – прослуховування і перегляд аудіо- і відеозаписів видатних співаків; відвідування оперних спектаклів і концертів вокальної музики; виконавська діяльність студента-вокаліста (участь у шефських концертах і спек-



таклях оперної студії); запис (аудіо, відео) власного виконання музичного твору, його прослуховування й аналіз; проведення студентом-вокалістом уроків з педагогічної практики; вивчення студентом-вокалістом літератури з вокалу, вокальної педагогіки і діяльності видатних співаків.

У процесі реалізації індивідуального підходу до студента-вокаліста виникає проблема «натаскування». Зайвим буде показ виконавської інтонації. Педагогічне втручання в цьому випадку заважає, тому що відвертає студента-вокаліста від його природи. Багаторазовий показ виконавської інтонації, за Є. Ліbermanом – це «натаскування», прямий шлях до пригнічування індивідуальності учня. Це підтверджується спостереженнями та практичним досвідом.

Дуже важливим у розв'язанні проблеми є те, що саме розвивати у студента-вокаліста та якими способами. Тут потрібно врахувати, що для талановитого студента важливіше підсилувати його індивідуальне начало, те, що зумовлено природними здібностями, поряд з розвитком інших якостей. У студента із середніми даними маємо розвивати всі здібності, ретельно стежити за найменшими проявами індивідуального начала і зосереджувати увагу саме на цьому, що й стимулюватиме його подальший розвиток.

Початкова робота над прочитанням нотного тексту довірена концертмейстерам. Концертмейстери часто розучують музичні твори «на слух». Зрозуміло, що такі прийоми роботи призводять до того, що вокаліст знімає з себе відповідальність за освоєння нотного тексту, розраховуючи на концертмейстера, що гальмує розвиток у нього навичок самостійної роботи. Важливим моментом у роботі концертмейстера зі студентом-вокалістом є втілення й підтримка ініціативи студента, навіть якщо ця ініціатива не є цілком переконливою. Жива інтерпретація неминуче вносить у текст окремі зміни. Дуже нелегко зуміти відмовитися від свого бачення.



Тим більше, що інтерпретація студента може бути непродуманною чи просто неприйнятною. Про необхідність підтримки ініціативи студента свідчить те, коли ініціатива не суперечить жанру твору і стилю автора; вона відповідає образності певного твору.

Отже, метод «натаскування» виявляється малоефективним, тому що веде до пригнічування індивідуальності майбутнього виконавця, появи штамів у інтерпретації музичного твору. З метою уникнення таких ефектів пропонується використання методу розвитку самостійності і творчої активності вихованця, створений Л. Ауером. Цей метод ураховує психологічні особливості опанування структурою дій при виробленні складних навичок. Його сутність полягає в тому, що спочатку педагог пояснює студенту-вокалісту завдання, але не відкриває шляхів його вирішення. Якщо студент не справляється з цим завданням, то він детально пояснює шлях до його вирішення, але не конкретні способи. Якщо студент не досягає ефекту, то педагог більш доступно пояснює й конкретні способи вирішення. Якщо й це не допомагає, то показує усе і поступово намагається «підняти» студента-вокаліста від показу до самостійного відшукання розв'язання.

Для розкриття індивідуальності студента-вокаліста, досягнення творчого єднання з ним, концертмейстер повинен використовувати близьку, зрозумілу йому словесну образно-асоціативну сферу. А метод показу інтерпретувати, наприклад, таким чином: зіграти вступ до твору таким туше, яке відповідає стилеві, художньому образу музичного твору, і це допоможе вокалісту знайти у власному арсеналі виразних засобів найбільш природні інтонації, адекватні характеру твору.

Деякі психологи пропонують метод повторення нового зауваження в різній формі до семи разів для максимального входження у практичний досвід: уперше зауваження не завжди засвоюється; вдруге засвоюється, але не творчо; на третій раз



засвоюється і будить творчу думку; на четвертий – дає можливість його переносу на інші випадки; на п'ятий – засвоюється як фундаментальний принцип, відбувається поглиблення цього зауваження; на сьомий раз цілком входить до структури індивідуального досвіду, стає своїм.

З психологічної точки зору існує небезпека створити зауваженнями негативну емоційно-психологічну атмосферу в роботі зі студентом. Психологічно важливим для нього є позитивне зауваження, а не негативне. Тому до критичного етапу в педагогічному процесі нами пропонується переходити через заохочення студента. Тут доречно згадати висловлювання С. Рахманінова, що є потрібним для виховання гарного музиканта: «Три речі. Перше – хвалити, друге – хвалити, третє – ще раз хвалити».

Усі перелічені вище способи не виключають один одного і тому ми пропонуємо використовувати їх у роботі зі студентом-вокалістом. Комплексне застосування означених способів відповідно до індивідуальності кожного виконавця є найбільш ефективним для професійного розвитку студента-вокаліста.

Узагальнюючи професійний досвід роботи педагога, концертмейстера зі студентом-вокалістом, пропонуються такі методи педагогічної взаємодії з ним:

- *метод індивідуального підходу* до кожного студента (розвиток творчої індивідуальності);
- *метод розвитку самостійності і творчої активності* студента;
- *метод підтримки ініціативи студента*;
- *метод заохочення*;
- *метод повторення зауваження у збагаченій, позитивній формі*;
- *метод використання зрозумілої студентам образно-асоціативної лексики*;



- *метод показу*, спрямований на пробудження у студента творчої фантазії, уяви.

Отже, базуючись на виокремлених принципах особистісно орієнтованого навчання, основних загальнопедагогічних принципах і методах навчання студента-вокаліста увага має спрямовуватись на реалізацію індивідуального підходу до формування особистості студента-вокаліста.

Дослідження теоретичних засад реалізації спільної діяльності студента, педагога і концертмейстера в ході професійної підготовки вчителя музики (співу) дозволяє сформулювати наступне: специфікою взаємодії концертмейстера і студента-вокаліста є здійснення за принципом «концертмейстер і студент-вокаліст – рівноправні партнери, співвиконавці». Тобто студент-вокаліст вносить свої пропозиції, побажання, критичні зауваження в роботі над музичним твором, пропонує своє бачення виконавського трактування, висловлюється з приводу якості ансамблю, пропонує власні прийоми виконання музичного твору, що, на думку студента, сприяє досягненню ансамблю. Така установка на партнерство дає можливість студенту-вокалісту активно, усвідомлено й відповідально брати участь у навчальному процесі, що позитивно впливає на розвиток у нього здатності до спільної діяльності з концертмейстером і підвищує якість ансамблю.

Окрім того, позиція активного і рівноправного учасника професійної взаємодії з концертмейстером формує у студента-вокаліста в ході уроку розуміння індивідуальних особливостей партнера-концертмейстера і почуття відповідальності перед партнером у створенні ансамблю.

Концертмейстер, у свою чергу, має можливість вивчати весь спектр індивідуальних особливостей особистості студента-вокаліста, коректувати прийоми роботи зі студентом безпосередньо в ході занять і планувати перспективу їхньої профе-



сійної взаємодії. Таке взаємне залучення студента-вокаліста і концертмейстера у творчий процес на занятті створює атмосферу професійної і людської довіри, співпраці, взаємної захопленості спільною творчою діяльністю, сприяє досягненню психологічної сумісності між ними.

Одже, удосконалення концертмейстерської майстерності як складової професійної підготовки вчителя-музиканта має формуватися за такими напрямками як розвиток навичок слухового контролю, виконавського ансамблю, вербалізації музичного змісту, невербальної комунікації та перешкодостійкості. Набуття майбутніми фахівцями професійних концертмейстерських навичок у підготовці до викладацької діяльності детерміновані ступенем розвитку здібностей особистості, що є основою відчуття ансамблю, наявності певного обсягу музично-теоретичних та психолого-педагогічних знань.



ТЕРМІНИ І ПОНЯТТЯ

А КАПЕ́ЛЛА (італ. a capélla – спів без супроводу). Спочатку цей термін визначав певний стиль хорової музики, в якому основна увага зверталася не стільки на чітку передачу тексту, скільки на співучість і гармонійність загального звучання. Згодом цей стиль став основним у творах культової музики. На початку XIX ст. затвердилося сучасне застосування цього терміну. У сольному виконанні спів а капелла є свідченням майстерності і музикальної зрілості вокаліста [6, с. 10].

АБЕ́ТКА МУЗИЧНА, алфавіт музичний – буквена система позначення звуків різної висоти, що виникла в Давній Греції не пізніше III ст. до н.е. На зорі Середньовіччя поряд з давньогрецькою буквеною нотацією застосовувалися літери латинської абетки. Після введення у практику лінійної системи запису нот А.м. втратила своє значення і використовується як додатковий засіб позначення окремих звуків, акордів і тональностей [54, с. 5].

АБРЕВІАТУРА (лат. abbreviatio – скорочую) – знак скорочення і спрощення в нотному записі вокального твору: позначення повторень куплета пісні або частини твору (романсу, арії та ін.), перенесення на октаву вниз або вгору мелодії або мелодії з акомпанементом, щоб уникнути великої кількості додаткових ліній до нотного стану (для високих голосів або переходу на фальцетне звучання голосу) [6, с. 9].

АБСОЛЮТНИЙ СЛУХ – здатність пізнавати та відтворювати висоту будь-якого звука без попереднього слухового настроювання [55, с. 7].

АВАНГАРДИЗМ (франц. avant-garde, буквально – передовий загін) – узагальнююча назва течій сучасного музичного



мистецтва, яким притаманний розрив з традиціями класичної музики, пошук нових форм та виражальних засобів. До А. в музиці належать: алеаторики, додекафонія, електронна, конкретна, пуантилістична, сонористична та ін. музика. Найвідоміші представники А.: Л. Беріо, С. Буссотті, П. Булез, Л. Ноно, П. Шеффер, К. Штокгаузен та ін. [54, с. 5].

АВАНГАРДНИЙ РОК – умовна назва музичних стилів та напрямів, які увібрали все, що набуло розвитку в сучасній рок-музиці під впливом синтезу власне року, джазу, фолку тощо. Терміном А. р. також позначаються нетрадиційні музичні форми сучасної молодіжної культури [38, с. 137].

АВАНГАРДНИЙ ДЖАЗ – умовна назва стилів та напрямів джазу, спрямованих на модернізацію музичної мови, оволодіння новими, нетрадиційними виражальними засобами та технічними прийомами. До А.д. належать: фрі джаз, «третя течія», електронний джаз, деякі експериментальні форми хард-бопу, кул-джазу, модального джазу тощо [54, с. 5].

АВЛІ́ТИКА – мистецтво гри на авлосі [54, с. 5].

АВЛО́ДІЯ – спів під акомпанемент авлоса (старогрецького духового інструмента) [6, с. 9].

А́ВЛОС (грец. aulos) – давньогрецький духовий музичний інструмент з подвійною тростиною, який мав від 4 до 15 бічних отворів. Діапазон – від *ре* малої октави до *мі* другої октави. Застосовувався в античній трагедії, військовій музиці [54, с. 6].

А́ВТОР (лат. au(c)tor – творець) людина, що створює літературний, музичний, науковий, художній або інший твір, А. музичного твору – композитор [54, с. 6].

А́ВТОРСЬКИЙ КОНЦЕРТ – прилюдне виконання концертної програми, складеної з творів одного композитора. В А.к.



самі автори часто виступають як виконавці – диригенти або солісти [54, с. 6].

АВТОФОНІЯ (грец. *autos* – сам і *phōnē* – авук) – у вокальній методиці – слухання співаком власного голосу [55, с. 7].

АГНУС ДЕІ (лат. *agnus dei* – агнець божий) католицький церковний гімн; заключний розділ меси. Музика А.д. має лірично-скорботний характер. Видатні зразки А.д. створили Й.-С. Бах, Л. Бетховен, Дж. Верді, Л. Керубіні, В.-А. Моцарт та ін. [54, с. 6].

АГОГІКА (грец. *agōgē* – рушіння) – незначні відхилення від темпу (уповільнення або прискорення), які мають місце при виконанні і підпорядковуються завданням створення художнього образу. Агогічні зміни бувають вказані автором, а також можуть виникати в залежності від художнього задуму виконавця [55, с. 8].

АДАЖІО (італ. *adagio* – повільно, спокійно) – 1. Повільний темп. 2. Частина твору (симфонії, концерту, сонати, квартету), що написана в повільному темпі і має характер глибокого роздуму. 3. Повільний ліричний танець в класичному балеті [55, с. 8].

АДАПТАЦІЯ СЛУХУ – здатність слуху підсвідомо пристосовуватись до сприйняття звуку різної сили. Якщо нижчий поріг А.с. практично не обмежений, то верхнім порогом є сила в межах 140-150 дБ. Її перевищення може викликати в слуховому апараті людини незворотні зміни, аж до повної або часткової глухоти [54, с. 7].

АЕРОФОНІ (грец. *aer* – повітря і *phōne* – звук) – музичні інструменти, в яких джерелом звука є стовп повітря, що знаходиться в каналі ствола інструмента. А. поділяються на флейтові, язичкові та мундштучні [55, с. 8].

АЗБУКА МУЗИЧНА – давньоруські теоретичні посібники, що входили до складу співацьких книг, починаючи з XV ст. Спочатку А.м. обмежувалася переліком знамен,



потім до цього переліку додавалося «тлумачення знамені», наводилися фіти, тобто мелодичні формули, що виконували роль вокалізів, допомагаючи розвивати музичну пам'ять, дихання, опановувати співацькі та виконавські навички. Найбільш повними зразками А.м. є «Извещения о согласнейших пометах» (XVII ст.) та «Ключ» до читання крюкового письма (XVII ст.). А.м. є важливим джерелом вивчення давньоруської музичної культури [54, с. 7].

АКАДЕМІЧНИЙ СТИЛЬ – в мистецтві стиль, що відповідає традиціям, стійким правилам та встановленим зразкам, які пройшли випробування часом [54, с. 7].

АКОЛА́ДА (франц. *accolade* – з'єднувати дужкою) – дужка (пряма або фігурна), яка з'єднує два або більше нотоносців у фортепіанних, органних п'есах, хорових та інструментальних партитурах (див. додаток А) [55, с. 8].

АКОМПА́НЕМЭ́НТ (франц. *accompagnement* – супровід) – музичний супровід основної партії (мелодії) вокального чи інструментального твору. Виконується на фортепіано, баяні, гітарі тощо, а також інструментальним або вокальним ансамблем, хором, оркестром. Акомпаніатор – виконавець А. Акомпанувати – виконувати А. [55, с. 8].

АКО́РД (італ. *accordo* узгодженість, злагода) – сукупність кількох (не менше трьох) різних за висотою звуків, що звучать одночасно. Найбільш поширеним є А. терцієвої побудови, складові звуки якого розташовані (або можуть бути розташованими) за терціями. А. терцієвої побудови, що складається з трьох звуків, називається тризвуком (1), з чотирьох – септакордом (2), з п'яти – нонакордом (3), з шести – ундецимакордом (4). Кожний звук акорду має свою назву: нижній – основний тон, або прима (позначається цифрою 1). Решта звуків розташовуються терціями вгору і називаються: терцієвий тон (терція) – (3), квінтовий тон (квінта) –



(5), септимовий тон (септима) – (7), ноновий тон (нона) – (9). Кожний звук А. можна перенести в іншу октаву, подвоїти, потроїти і т. д. При цьому А. зберігає свою назву, крім тих випадків, коли основний тон переходить в середній або верхній голос. А. терцієвої побудови є основним складником гармонії [54, с. 8].

АКУ́СТИКА (грец. *akustikys* – слуховий, слухається) – наука, що досліджує фізичні властивості звуків, відтворених людським голосом (інструментами, електронною апаратурою та ін.), а також особливості розповсюдження звуків в приміщеннях [6, с. 12].

АКУ́СТИКА МУЗИЧНА – розділ акустики, що вивчає природу музичних звуків та співзвуч, а також музичні системи та фізичні закономірності музики у зв'язку з її сприйманням та відтворенням. А.м. вивчає такі явища, як висота, сила, тембр і тривалість музичних звуків, консонанс і дисонанс, музичні системи, музичний слух, співацький голос, музичні інструменти, електронну музику тощо [54, с. 9].

АКЦЕ́НТ (лат. *accentus* – наголос) – виділення окремого звука або акорду за допомогою його динамічного або агогічного підсилення. Позначається знаками: *V*, *>*, *sf* (італ. *sforzando* – раптовий наголос) [54, с. 9].

АЛЬБОРА́ДА (ісп. *alborada* – світанок) – іспанські вокальні та інструментальні твори, в яких змальовано картину світанку, настання ранку, або ті, які виконують зранку на відкритому повітрі. Найбільш відомі: А. Альбеніса, Ж. Бізе, М. Равеля, Ф. Пуленка та ін. Як епізод, А. входить до «Іспанського капричіо» М. Римського-Корсакова [56, с. 11].

А́ЛЫТ (лат. *altus* – високий) – низький дитячий або жіночий голос. Діапазон від *a* до *e*². 2. Партія в хорі чи вокальному ансамблі з низьких дитячих або жіночих голосів (мецосопрано та контральто). 3. Смичковий інструмент з роди-



ни скрипок (італ. viola). Стрій струн – с, g, d1, a1 – на квінту нижче від строю скрипок. Діапазон від с до е³, нотується в альтовому та скрипковому ключах. Входить до складу симфонічного оркестру та камерних ансамблів, застосовується і як сольний інструмент. 4. Різновид духового інструмента. 5. Різновид деяких оркестрових інструментів (А.-кларнет, А.-тромбон, А.-домра, А.-балалайка, А.-саксофон і т. ін.) [54, с. 11].

АЛЬТЕРАЦІЯ (лат. altero – змінювати) – 1. Підвищення або пониження будь-якого ступеня ладу на півтони або тон за допомогою знаків альтерації без змінювання назви ступеня. Знаки А.: дієз (#) означає підвищення на півтона; бемоль (b) – пониження на півтона; дубль-дієз (x) – підвищення на тон; дубль-бемоль (bb) – пониження на тон. Скасування попереднього знака А. позначається знаком бекар (4). Випадкові знаки А. діють тільки в межах такту, де вони написані. Ключові знаки А. записують на початку нотного стану після ключів. Вони діють у всіх октавах до кінця твору або до наступної зміни знаків. 2. У вченні про гармонію – хроматична видозміна основних нестійких ступенів звукоряду, що загострює їх тяжіння до стійких звуків тонічного тризвуку. Акорди, які містять такі звуки, називаються альтерованими. 3. В мензуральній нотації – подвоєння другої з двох однакових тривалостей під час перетворення дводольного метра у тридольний [54, с. 11].

АЛЬТЕРОВАНІ АКОРДИ – акорди, що включають альтеровані ступені ладу [54, с. 11].

АЛЬТОВИЙ ГОБОЙ, гобой д'амур, англійський ріжок – різновид гобоя, що відрізняється від звичайного гобоя грушоподібним розтрубом та більшим розміром. Звучить на малу терцію нижче від звичайного гобоя. Діапазон – від g до d³ [54, с. 11].



АЛЬТОВИЙ КЛЮЧ – ключ з групи до (C): означає, що нота до першої октави (сі) розташована на третій лінійці нотного стану; вживається для запису партій альту та віолончелі (і родини скрипкових), а також тромбона [54, с. 1].

АМБУШЮР (франц. embouchure, від bouche – рот) – спосіб складання губ і язика підчас гри на мідних духових музичних інструментах [54, с. 11].

АМПЛІТУДА (лат. amplitudo – обсяг, величина) – величина відхилення вібратора від положення рівноваги. Від А. залежить сила звука. Чим більша А. коливань, тим гучніший звук [55, с. 12].

АНАЛІЗ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ – наукове дослідження музичних творів як художнього цілого з боку їх змісту, стилю, форми, музичної мови та її елементів. А.м.т. введено до навчальних планів спеціальних музичних закладів замість аналізу музичних форм [55, с. 12].

АНГЛІЙСЬКИЙ РІЖОК – духовий дерев'яний інструмент з родини гобоїв (альтовий гобой). Діапазон від с до в². Входить до складу симфонічного оркестру [55, с. 12].

АНДАНТЕ (італ. andante – повільно, помірно) – 1. Помірний темп, що відповідає помірному кроку. 2. Частина музичного твору, що написана в цьому темпі. 3. Умовна назва п'єси, що написана в помірному темпі і не має спеціальної назви [55, с. 12].

АНОТАЦІЯ (лат. annotatio – зауваження) – короткий виклад змісту музичного твору, який включає: повну назву твору, відомості про авторів музики і тексту, жанр, форму, фактуру, тональність, темп, метр, ритмічні особливості, динаміку, звуковедення, склад виконавського колективу, діапазон, теситуру тощо [55, с. 12].

АНСАМБЛЬ (франц. ensemble – разом) – 1. Група виконавців, що виступають спільно (дует, тріо, квартет, квінтет тощо). Існують найрізноманітніші склади А. – вокальні, інстру-



ментальні, вокально-інструментальні, струнні, фортепіанні, духові, об'єднані колективи хору, оркестру, балету і т. д. 2. Спільне злагоджене виконання музичного твору. 3. Музичний твір, написаний для кількох виконавців (дует, тріо, квартет, квінтет, секстет, септет, октет, нонет, децимет). А. називається завершений номер опери, ораторії, кантати, написаний для групи співаків із супроводом або без супроводу [55, с. 13].

АНТИФОН (грец. *anti* – проти і *phōne* – звук, голос) – спів по черзі соліста і хору або двох частин хору, які начебто відповідають одна одній [55, с. 13].

АНТРА́КТ (франц. *entre* – між і *acte* – дія) – 1. Перерва між актами вистави або відділами концерту. 2. Назва музичного вступу до дій театральної вистави (крім першої) [55, с. 13].

АНТУРА́Ж (франц. *entourage* – оточення) – оточення музиканта-виконавця під час спектаклю, вистави, концерту тощо (солісти, оркестр, хор, балет, концертмейстер, ансамбль тощо) [54, с. 14].

АПАСІОНА́ТО (італ. *appassionato* – пристрасний) – пристрасне, натхненне виконання. Позначає характер виконання твору або його частини [5, с. 14].

АПЛІКАТУ́РА (італ. *applied* – прикладання) – 1. Спосіб розташування та порядок чергування пальців під час гри на музичних інструментах. Добір А. є важливою частиною виконавської майстерності. Для позначення А. застосовуються арабські цифри. 2. Система позначення цього способу в нотах [55, с. 13].

АПЕРЦЕ́ПЦІЯ (лат. *ad* – до, *perceptio* – сприймання) залежність сприйняття музики від попереднього індивідуального досвіду людини, її знань, інтересів, потреб тощо. А. є вихідною умовою для формування змісту, характеру і навичок музичного сприймання, надає йому активного спрямування, цілісності та глибини [56, с. 11].



АРАБЕ́СКА (франц. arabesque – арабський) – витончена, прихлива інструментальна п'єса з візерунчастою фактурою та вигадливо орнаментованим мелодичним малюнком. Широко відомі А.А. Аренського, К. Дебюссі, Л. Лядова, Р. Шумана [54, с. 11].

АРАНЖУВА́ННЯ (франц. arranger упорядковувати) – 1. Переклад музичного твору для іншого складу виконавців. 2. Обробка мелодії для виконання на музичному інструменті або для голосу з супроводом. 3. Полегшений виклад музичного твору для виконання на тому самому інструменті. 4. В джазовій музиці – гармонічні, фактурні зміни, пов'язані з імпровізаційним стилем музикування, які виконавці вносять у твір під час гри. 5. В популярній музиці – створення інструментального супроводу до мелодії пісні для різного складу виконавців [54, с. 14].

АРИ́СТА (італ. arietta) – невелика арія [55, с. 13].

А́РИЯ (італ. aria – пісня; основне значення – повітря) – 1. Сольний вокальний номер з опери, кантати тощо, що відрізняється закінченою побудовою, виразною мелодією і є головним моментом у характеристиці дійової особи. До кращих зразків А. належать арія Філіпа з оп. «Дон Карлос» Дж. Верді, арія Ігоря з оп. «Князь Ігор» О. Бородіна та ін. 2. Концертна п'єса для співака-соліста в стилі оперної арії (напр., арія для сопрано Л. Бетховена). 3. Наспівна інструментальна п'єса [55, с. 14].

АРКИЧЕ́МБАЛО (італ. archicembalo) старовинний клавішний інструмент, різновид клавесина. А. мав три системи струн, що відповідали діатонічному, хроматичному або енгармонічному ладам; в октаві було 19 звуків. А. мав шість мануалів (клавіатур). Використовувався в XVI-XVII ст. для наслідування давньогрецької музики, а також для гри в тональностях з багатьма знаками альтерації [54, с. 15].



АРПЕДЖІО, арпеджо (італ. arpeggio, від arpeggiare – грати на арфі) – послідовне виконання звуків акорду за чергою у висхідному або низхідному (дуже рідко) русі. Позначається вертикальною хвилеподібною лінією перед кожним акордом [54, с. 15].

АРТИКУЛЯЦІЯ (лат. articulatio – розчленування) – 1. Спосіб виконання звуків під час співу або гри на музичному інструменті. А. розподіляється на три види – зв’язану (legato), роздільну (non legato) та коротку (staccato) з величезною кількістю відтінків А. у кожній зоні. В нотному запису передається словами (legato, non legato, legatissimo, tenuto, portato, staccatissimo, pizzicato, legato secco та ін.), відповідними графічними знаками – лігами, крапками, рисками, клинцями та ін. 2. Чітка, виразна вимова звуків (голосних і приголосних) у співі [55, с. 14].

АРТИСТ (франц. artiste – митець) – особа, яка професійно займається мистецтвом. Музикант – виконавець (співак, інструменталіст, диригент), що виступає на оперній сцені або концертній естраді. В широкому розумінні А. – будь-який діяч мистецтв, а також і композитор [55, с. 15].

АТАКА (франц. attaque – напад) – 1. У співі – перехід голосового апарату від дихального стану до звукоутворення; початок звуку. Існують три основні типи А.: м’яка, коли голосові складки зникаються одночасно з надходженням повітря з легенів; тверда, коли складки зникаються, а повітря сильним поштовхом «проривається» з легенів, та придихова, коли повітря з легенів проходить між складок і вони, зникаючись, переривають його потік. Від типу А. залежить співацька техніка та створення художнього образу. 2. У грі на фортепіано – раптове напруження м’язів рук та кисті (м’язова підготовка), необхідне для раптового акцентованого вступу. 3. В нотопису – вказівка виконав-



цеві на безпосередній перехід від однієї частини твору до іншої, яка зазвичай відрізняється від попередньої характером та темпом [54, с. 17].

АТОНАЛЬНА МУЗИКА (грец. а – початкова частина слова зі значенням заперечення і тональність) – музика, створена поза ладовими та гармонічними зв'язками. Принцип А.м. полягає у рівноправності усіх тонів, відсутності тяжіння між ними та ладового центру, що їх об'єднує. А.м. не визнає контрасту консонансу і дисонансу та необхідності їх розв'язування, вимагає відмови від функціональної гармонії, виключає можливість модуляцій. А.м. на початку ХХ ст. була впроваджена в творчості Л. Берга, А. Веберна, Л. Шенберга, Й. Хауера і є основою різноманітності виражальних засобів музичного авангардизму [54, с. 17].

АУФТАКТ (нім. auftakt – перед тактом, затакт) – попередній диригентський жест, замах перед вступом, вдихом, зміною динаміки, агогічними нюансами, початком і зняттям звуку тощо [54, с. 17].

АФРИКАНСЬКА МУЗИКА – термін, що використовується по відношенню до музичної культури негроїдних народностей, котрі заселяли західну, центральну і південну частину Африки, для яких характерна загальність музичної мови, інструментарію, закономірностей ладової системи, ритміки тощо. А.м. жанрово різноманітна і тісно пов'язана з культовими обрядами та трудовими процесами. Серед найбільш поширених жанрів А.м – трудові, героїчні, колискові та ліричні пісні. Типовий лад – пентатоніка. Ритміка відрізняється складністю, застосуванням високорозвітвлених форм поліритмії та поліметрії. При провідній ролі ритму в А.м. яскраво проявляється і мелодичний початок, який багатий на півтонові й чвертьтонові співвідношення, досить своє-



рідна африканська манера співу, багатий інструментарій А.м., основу якого складає група ударних інструментів (десятки лише головних типів барабанів і сотні їх різновидів) тощо [38, с. 137].

АФРО-АМЕРИКАНСЬКА МУЗИКА – термін, що використовується по відношенню до негритянського музичного фольклору США. А.-а.м. – народна музика американських негрів, що виникла як наслідок сполучення елементів африканської та європейської музичної культури, формуючись упродовж XVI-XIX ст. В А.-а.м. існують жанрові підрозділи: вокальна музика (трудові пісні, балади, спірічуелі, блюзи...), інструментальна музика, джаз [38, с. 137].

БАГАТÉЛЬ (франц. bagatelle – дрібничка) – невелика, технічно нескладна та граціозна за характером музична п'єса (найчастіше для фортепіано). Цей жанр музичної мініатюри запровадив Л. Бетховен, до нього часто звертались Б. Барток, А. Веберн, А. Дворжак, Ф. Ліст, А. Лядов, Ф. Пуленк, Я. Сібеліус та інші композитори, шукаючи в ньому додаткові резерви афористичності [54, с. 19].

БАЗА – ансамбль або його частина, що виконує функцію музичного супроводу солістів [38, с. 138].

БАЛАДА (італ. ballade – танцювати) – у середні віки пісня народного походження, що супроводжувала танець. Пізніше – драматичний за характером літературний лірико-епічний твір, часто з елементами фантастики, зміст якого навіяний подіями минулого та давніми легендами. В епоху романтизму поняття Б. поширилося на вокальну («Лісовий цар» Ф. Шуберта) та інструментальну музику (балади для фортепіано Й. Брамса, Е. Гріга, Ф. Шопена та ін.) [54, с. 19].

БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ – сучасна назва танців, призначених для масового і сольного виконання на вечорах від-



починку, дансингах. Широкої популярності Б.т. набув у Франції з XVI-XVII ст. (гальярда, куранта, бранль, буре, гавот, алеманда, чакона, жига, сарабанда, менует, ригодон, мюзет, контрданс, екосез, лендлер, лансьє, галоп, канкан, полька, мазурка, полонез, вальс, бостон, фокстрот, танго, румба, самба, квікстеп, ча-ча-ча, твіст, ліпсі, вару-вару, ріліо тощо). Починаючи з 1968 р., в Україні регулярно проводяться конкурси на краще виконання Б.т. [38, с. 138].

БАНДУРА – український народний щипковий інструмент, корпус якого має овальну форму, гриф з кілками для 10-14 басових струн та великої кількості (до 50) приструнків. В Україні поширена сучасна вдосконалена конструкція Б. із системою важелів для перестроювання інструмента в будь-якій необхідній тональності. Б. набула надзвичайної популярності в Україні, де застосовується як сольний, ансамблевий, оркестровий та акомпануючий інструмент. Є основою капели бандуристів. Над удосконаленням конструкції Б. плідно працювали В. Герасименко, І. Скляр, В. Кабачок, М. Лисенко, Б. Так, В. Тузиченко, Г. Хоткевич та ін. За межами України поширена т.з. «харківська» Б., що має діатонічний звукоряд і своєрідне звучання [54, с. 21].

БАНДУРИСТ (кобзар) – український співак і музикант, який виконує свої твори у супроводі бандури (струнний щипковий інструмент). У минулому бандуристи складали і співали свої думи про подвиги героїв, про важку долю простих людей, про боротьбу українського народу проти пригноблювачів [6, с. 18].

БАРЕЛ-ХАУЗ (англ. barrel-house шинок, корчма) – виконавська манера негритянських ресторанних піаністів, що походить від блюзу і ґрунтується на протиставленні синкопованої мелодії гострому рівномірно-ритмічному аком-



панементу. Пізніше манера Б.-х. трансформувалася в буги-вуги [54, с. 23].

БАРИТОН (грец. *barýtonos* – грубозвучний, грубоголосий) –

1. Чоловічий голос, середній між басом і тенором. Існують Б. ліричні, лірико-драматичні та драматичні, що відрізняються силою звучання і тембром. Діапазон: А – as^1 ; ноти записують у басовому ключі. 2. Мідний духовий інструмент зі звуком насиченого, мужнього, благородно-наспівного тембру. Діапазон: Е – b^1 (c^2) застосовується в основному в духових оркестрах. Ноти записують в скрипковому ключі [55, с. 18].

БАРИТОНОВИЙ КЛЮЧ – 1. Ключ з групи *фа* (F). Означає,

що нота *Фа* малої октави знаходиться на третій лінійці нотного стану. 2. Ключ з групи *до* (C). Означає, що нота *до* першої октави знаходиться на п'ятій лінійці нотного стану [54, с. 23].

БАРИОЛАЖ (франц. *bariolage* – барвисто розмальовувати) –

під час гри на смичкових інструментах швидке чергування двох суміжних струн – відкритої (верхньої) та вкорочуваної (на якій виконують мелодію) [55, с. 18].

БАРКАРОЛА (віл італ. *barca* – човен) – пісня човняра, над-

звичайно поширена у Венеції наспівна вокальна або інструментальна п'єса. Розмір 6/8. Характерний ритмічний малюнок у супроводі створює відчуття коливання на воді. Б. широко застосовували в своїх операх Ф. Герольд, Ф. Обер, Дж. Россіні, Ж. Оффенбах, Д. Паїзієло та ін., як жанр вокальної музики – М. Глінка, С. Людкевич, Ф. Мендельсон-Бартольд, Ф. Шуберт, як інструментальні п'єси – Б. Барток, С. Рахманінов, Г. Форте, П. Чайковський, Ф. Шопен та ін. [54, с. 23].

БАРОКО (італ. *barocco* – примхливий) – 1. Стиль європей-

ського мистецтва (переважно малярства й архітектури) XVI-XVIII ст. Твори музичного Б. характеризуються



утвердженням генерал-баса, мажорно-мінорної системи, розвитком хроматизму, появою форм партити, сюїти, фуґи та зближенням з естетикою просторових мистецтв, і їх монументальністю. 2. Форма арт-року, мелодичну основу якої складає музика Ренесансу [38, с. 137].

БАРО́КО-РОК (barocco, італ. – примхливий, химерний) – різновид арт-року, в своїй мелодиці або аранжуванні використовує елементи музики періоду Ренесансу. У моді цього стилю то з’являються, то зникають звички залучати до складу групи виконавців на інструментах, притаманних Середньовіччю: на лютні, лютневій гітарі або на органі, які звучать у характері церковних богослужінь [6, с. 19].

БАС (італ. basso – низький) – 1. Низький чоловічий голос, діапазон від F до f¹, нотується в басовому ключі. Розрізняють Б. кантанте (високий, співучий) і Б. профундо (дуже низький). В оперній практиці зустрічається поняття характерний Б. (basso buffo). В деяких хорах особливу групу складають Б.-октавісти з діапазоном А¹ – с¹. 2. Духовий музичний інструмент: Б.-туба – прямокутної форми; Б.-гелікон – круглої форми; в симфонічному оркестрі застосовується Б.-туба, в духовому Б.-гелікон in B та in Es. 3. Найнижчий звук акорду, т.з. басова основа. 4. Нижній голос в багатоголосному творі [55, с. 18].

БАС-КЛАРНЕТ – дерев’яний духовий музичний інструмент, різновид кларнета. Має великі динамічні можливості. Діапазон від В¹ до f², звучить на октаву нижче кларнета. Ноти записують у скрипковому ключі. В симфонічному оркестрі його почали застосовувати з ХІХ ст. [54, с. 19].

БА́СО ОСТІНА́ТО (італ. basso ostinato – упертий, постійний бас) – 1. Мелодичний рисунок, що безперервно повторюється в басовому голосі музичного твору. Особливо часто



зустрічається в творах XVII-XVIII ст., у старовинних танцювальних формах пасакальї і чакони, у супроводі арій. 2. Твір поліфонічного складу, у якому бас безперервно повторює одну тему [55, с. 19].

БАСОВИЙ КЛЮЧ – ключ з групи *фа*; один з основних ключів сучасного нотного запису. Означає, що нота *фа* малої октави (f) знаходиться на четвертій лінійці нотного стану [55, с. 19].

БАСО-ПРОФУНДОВИЙ КЛЮЧ – ключ з групи *фа* означає, що нота *фа* малої октави знаходиться на п'ятій лінійці нотного стану [55, с. 19].

БЕКТРАУНД – джазовий термін, що означає супровід ведучого мелодичного голосу, або партії соліста. Розрізняються типи Б.: акордовий, мелодичний, рифовий, басовий, ритмічний та мішаний. [38, с. 138].

БИЛИНИ – давньоруські епічні пісні про героїчні подвиги богатирів та знаменні події в життя народу. Билинні наспіви дуже подібні до плавної, співучої народної мови. Основа їх музичної побудови – короткі поспівки, що повторюються багато разів. Б. виконували спокійно й наспівно один або кілька співців у супроводі гуслів або інших інструментів. Більшість Б. належить до Київського циклу, розповідаючи про богатирів, могутність народу, його сподівання на незалежність та єдність Батьківщини. Б справили величезний вплив на професійну музику, сприяючи розвитку в ній героїко-епічних мотивів. Сюжети та мелодії Б. використовували А. Аренський, Р. Глієр, О. Гречанинов, М. Лисенко, М. Мусоргський, П. Ніщинський, М. Римський-Корсаков, Б. Лятошинський, Є. Юцевич та ін. [54, с. 27].

БЛИЗЬКІ ТОНАЛЬНОСТІ – тональності першого ступеня спорідненості [55, с. 21].

БЛОК-АКОРДИ (англ. block-chords) – джазова техніка гри на фортепіано, побудована на виконанні акордів



обом руками у тісному розташуванні, інакше – техніка «пов'язаних рук». При цьому ліва рука виконує також мелодичну функцію, оскільки мелодія подвоюється в басі в октаву, рідше – в дециму. Рух акордів паралельний. Крім джазу, Б.-а. застосовуються в естрадній і танцювальній музиці [54, с. 28].

БЛЮ НОУТС (blue notes, англ. – сині ноти) – блюзові ноти, «блюноти» – звуки ковзаючої температії в джазі стилю блюз: легкі – менше, ніж на півтона, – відхилення від температії (у соліста і інструменталіста), головним чином, пониження 3 і 7 ступенів мажору [6, с. 23].

БЛЮЗ (blues, англ., від blue devils – меланхолія, нудьга) – повільна лірична пісня американських негрів. Б. виник в південних районах США наприкінці ХІХ ст. Імовірно, блюзовий стиль сходить до трудових і релігійних пісень часів рабства. У пізньому, т.з. міському або класичному Б. можна знайти риси, властиві музиці африканських народів: синкоповані ритми, поліритмія, ковзаючі пониження деяких ступенів ладу, імпровізаційність виконання. Першим професійним музикантом, який написав Б., був У. Хенді. Широко відомі його пісні «Мемфіс блюз» (1912) і «Сен-Луї блюз» (1914). Блюз суттєво вплинув на формування джазу і джазової музики. За час свого існування блюз висунув низку видатних виконавців, таких, як Поль Робсон, Бессі Сміт, Ма Рейні і ін. На початок ХХ ст. склалася типова форма блюзової пісні з текстом з трихрядкових строф, по 4 такти на кожен рядок (рідше 8 тактів і 32 такти); гармонія 1 рядка – тоніка, 2 – субдомінанта і тоніка, 3 – домінанта і тоніка; для мелодій притаманне використання т.з. блюзового ладу з мікрохроматично зниженими 3, 7 і (у меншій мірі) 5 ступенями (у мажорній тональності) – «блюзовими нотами» (blue notes), що додають



мелодіям блюзів і імпровізаціям властиву лише їм чарівність звучання. Розмір блюза 4/4, темп довільний, частіше – повільний. Спочатку пісні виконувалися у супроводі губної гармоніки, банджо або гітари, часто також пральної дошки, пізніше – фортепіано і інструментальних ансамблів. Перші публікації Б. з'явилися на початку 1910 рр. Близько 1920 р. були здійснені перші записи блюзових наспівів «сільської» традиції з району дельти Міссісіпі. Приблизно тоді ж з'явилися записи «класичних» Б. з репертуару кабаре і мюзик-холів у виконанні Мемі (Mamie), Клари і Бессі Сміт, Сарі Мартін (Sara Martin), Ма Рейні (Ma'Rainej). Серед мігрантів, що влаштувалися в 1920 рр. у Чикаго, одержала розвиток нова, агресивніша і грубіша «міська» блюзова традиція. Наприкінці 1940 рр. з неї виріс стиль, відомий як ритм-енд-блюз (основні представники – Мадді Уотерс і Хаулін Вулф). Б. зробив значний вплив на рок-н-рол, соул-мюзік та ін. жанри; серед найпопулярніших виконавців – Бі-Бі-Кінг, Ськрімін Джей Хокинс, Бадді Гай, Джуніор Уеллс [6, с. 23].

БЛЮЗ-РОК (англ. blues rock) – напрям у рок-музиці, що виник в Англії й одержав назву «британський блюз». Підґрунтям, на якому сформувався Б.-р., були американський рок та британський ритм-енд-блюз [54, с. 29].

БОЛЕРО (ісп. – bolero) – іспанський народній танець під гітару і тамбурин (або барабан), який супроводжується співом, звуками кастаньєт або ритмічними клацаннями пальців. Темп руху помірний, переважають складні тріольні ритми. Існують різні варіанти Б. (у Андалузії, Кастилії, Леоні). У ХІХ ст. Б. стає складовою сценічних творів (опери, балету), надихає композиторів на творення пісень і романсів («На бій биків дивитися пішли» Л. Деліба, «Одягнулася туманами Сієрра-Невада»



Даргомижського), інструментальних творів (Шопен, Равель та ін.) [6, с. 25].

БОП – джазовий стиль, що склався до початку 1940 рр. Відомий також під назвами «бібоп», «бібап», «рібоп» (англ. bebop, bor, bebop, а також – скет; перший стиль т.з. сучасного джазу, що склався на початок 1940 рр. У протилежність свінгу, як правило, виконується малими ансамблями (комбо). Родоначальники Б. – Ч. Паркер, Дж. Гиллеспі. Характеризується підвищенням ролі солістів-імпрровізаторів (Б. – нетанцювальний стиль), а також використанням голосу як музичного інструмента [6, с. 25].

БОСАНОВА (португ. bossa nova – нове захоплення) – стильовий напрям у сучасному джазі, що виник на поч. 60 рр. ХХ ст. під впливом кул-джазу на бразильську народну музику, зокрема самбу, і набув популярності в Європі [54, с. 30].

БРАВУРНІСТЬ (франц. bravoure – хоробрість, сміливість) – переможно-бадьорий характер музики [54, с. 30].

БУГІ-ВУГІ (англ. boogie-woogie) – фортепіанна інтерпретація блюза, що зародилася на початку ХХ ст.: лівою рукою піаніст в швидкому темпі повторює одну і ту ж блюзову послідовність, найчастіше ламаними октавами, а правою імпрровізує у вільному ритмі. Вокальна творчість і виконання, переплавлене негритянськими музикантами в інструментальну форму, зробила великий вплив на виникнення і розвиток джаза [6, с. 26].

БУКВЕНЕ ПОЗНАЧЕННЯ ЗВУКІВ – умовне позначення буквами (літерами) звуків, яке вживалось ще у стародавній Греції. З Х ст. у Б.п.з. застосовується латинський алфавіт: А (ля), В (сі-бемоль), Н (сі), С (до), D (ре), Е (мі), F (фа), G (соль). Залежно від місця в звукоряді ступені позначаються таким чином: у субконтроктаві – А², Н²; у контроктаві – С1, D1, Е1, F1, G1, А1, Н1; у великій окта-



ві – C, D, E, F, G, A, H; у малій октаві – c, d, e, f, g, a, h; у першій октаві – c¹, d¹, e¹, f¹, g¹, a¹, h¹; у другій октаві – c², d², e², f², g², a², h²; у третій октаві – c³, d³, e³, f³, g³, a³, h³; у четвертій октаві – c⁴, d⁴, e⁴, f⁴, g⁴, a⁴, h⁴; у п'ятій октаві: c⁵. Підвищення ступеня на півтон позначається додаванням до буквенного позначення складу *is* (напр., *fis* – фа-дієз), а пониження – додаванням складу *es* (напр., *des* – ре-бемоль) крім, *b* (сі-бемоль), *as* (ля-бемоль) і *es* (мі-бемоль); подвійне підвищення – додаванням складу *isis*, подвійне пониження – додаванням складу *eses*, крім мі-дубль-бемоль (*eses*), ля-дубль-бемоль (*asas*), сі-дубль-бемоль (*bes*). Часто Б.п.з. використовується для позначення тональності, при цьому буква означає тоніку тональності, а лад позначається словами *dur* (мажор) і *moll* (мінор); напр., C-dur; h-moll [55, с. 22].

БУЛЬБА (білорус. – картопля) – білоруська народна дівоча пісня-танець. Музичний розмір – 2/4, характер жвавий, веселий [54, с. 32].

БУР'Е (франц. *bourge* – стрибати, підстрибувати) – старовинний французький народний танець. Розмір – 2/2 (4/4) із тактом на одну чверть. Виконують у швидкому темпі. Зустрічається в старовинних сюїтах XVII ст. [54, с. 33].

БУРЛЕСКА (лат. *burlesca* кумедна, смішна) – 1. Музична п'єса насмішкуватого, грубувато-комічного, химерного характеру, схожа на капричіо або гумореску. Б. зустрічається в музиці Й.-С. Баха, Ф. Куперена, М. Регера, Р. Штрауса, Р. Шумана та ін. 2. Пародійно-гротескова опера, подібна до водевілю. Виникла в Італії, у XVII ст. поширилася в Ірландії та Франції [54, с. 33].

ВАЛЬС (франц. *valse*, нім. *walzer*, від *walzen* – кружляти) – парний бальний танець, який виник на основі народних танців Австрії, Німеччини та Чехії. Одним із попередників В. був австрійський танець лендлер. В. набув загаль-



ного поширення та європейської популярності завдяки творчості композиторів – авторів віденських концертних В.-Й. Ланнера, батька та особливо сина Штраусів, Е. Вальдтейфеля. Музичний розмір В. – 3/4. Ритмічну основу В. композитори використовували для створення масштабних художніх творів («Вальс-фантазія» М. Глінки, «Пушкінські вальси» С. Прокоф'єва, «Сумний вальс» Я. Сибеліуса, численні вальси Ф. Шопена тощо). В. поширений також у музичному театрі (опера, оперета), драматичних спектаклях, кінофільмах, пісенній та романсовій творчості («Київський вальс» П. Майбороди та ін.) [54, с. 35].

ВАЛЬС-МАЗУРКА – бальний танець, який виник у Франції в середині ХІХ ст. Темп мазурки. Музичний розмір – 3/4 або 3/8 [54, с. 35].

ВАЛЬЦІ (нім. walze – валок, циліндр) – додатковий пристрій механізму органа для включення та виключення регістрів, зміни динаміки звучання – від *ppp* до *fff* [54, с. 35].

ВАРІАЦІЇ (лат. *variatio* – зміна, різновид) – 1. Музичний твір, де основна тема зазнає різноманітних змін (мелодичних, ладових, ритмічних, гармонічних). У так званих «суворих» В. зберігаються загальні риси мелодій і гармонічного плану теми, а у «вільних» (характерних) – спостерігаються значні відхилення від тематичної основи та поява самостійних контрастних музичних образів, поєднаних загальною художньою ідеєю. Подвійні В. створюються на дві теми, викладені послідовно. В. зустрічаються і як самостійні твори («Танці смерті» Ф. Ліста, «Дон Кіхот» Р. Штрауса, «Варіації на тему Й. Гайдна» Й. Брамса, «Варіації на тему «Солов'я» О. Аляб'єва М. Глінки та ін.), і як частини циклічних форм («Арагонська хота» М. Глінки, «Свята» К. Дебюссі, «Шехерезада» М. Римського-Корсакова та ін.). Варіаційний принцип розвитку в поєднанні з іншими



(розробкою, зіставленням тощо) зустрічається у всіх видах музичних форм та побудов. 2. Видозмінювання музичної теми, мелодії або її супроводу. 3. У класичному балеті – невеликий сольний, технічно складний (віртуозний) танець у швидкому темпі [54, с. 35].

ВАРІАЦІЯ – 1. Видозмінення музичної теми, мелодії або її супроводу. 2. Сольний класичний танець у балеті [55, с. 24].

ВИД АКОРДУ розташування акорду, визначене залежно від того, які з його звуків знаходяться в басах. Тризвуки мають три види: основний (позначається 5/3), секстакорд (6), квартсекстакорд (6/4). Септакорди мають чотири види: основний (7), квінтсекстакорд (6/5), терцквартакорд (4/3), секундакорд (2) [56, с. 39].

ВИКОНАВЕЦЬ – співак або музикант-інструменталіст, який виконує музичний твір або партію в опері, оркестрі, хорі тощо [54, с. 39].

ВІБРАЦІЯ (лат. vibratio – коливання) – 1. Коливання джерела звука (вібратора – струни, голосових складок, стовпа повітря тощо) і пов'язаного з ним резонатора. В. характеризується амплітудою (розмахом), періодом (часом, потрібним для повного коливання), частотою (кількість коливань за секунду), формою [54, с. 40].

ВІДПОВІДЬ – в імітаційних поліфонічних формах (інвенції, канони та ін.) – імітація теми; у фузі – супутник, імітаційне проведення теми в домінантовій або субдомінантовій тональності. В. поділяється на реальну В., що точно повторює інтервали теми, і тональну В., що повторює їх неточно [54, с. 40].

ВІДХИЛЕННЯ – короткочасний перехід з головної тональності у побічну (без закріплення в ній) та наступне повернення в головну [54, с. 40].

ВІЛЬНИЙ СТИЛЬ – стиль поліфонічної музики, що відрізняється від суворого стилю значним урізноманітненням



побудови мелодії, пануванням мажорного та мінорного ладів, широким використанням інструментальних форм. Вершиною В.с. є творчість Й.-С. Баха та Г.-Ф. Генделя. В широкому розумінні до В.с. належить музика, що не відповідає вимогам суворого стилю [54, с. 41].

ВІРТУАЛЬНИЙ (лат. *virtualis* – сильний, хлібний) – уявний цілісний об’єкт, який не можна сприймати як реальний, а лише як такий, що за певних умов може виникнути і бути придатним до втілення. В музичному мистецтві до В. процедур практично належить процес композиторської творчості, а також уявні пошуки виконавцем шляхів і засобів втілення художнього образу. Останнім часом термін В. поширюється на інші сфери, пов’язані з людською діяльністю, що не порушує цілісної системи зв’язків [54, с. 42].

ВІРТУОЗ (італ. *virtuoso* – буквально: мужній, доблесний) – артист-виконавець, який досконало володіє виконавською технікою свого мистецтва [54, с. 28].

ВІРТУОЗНА МУЗИКА – технічно складна музика, що дозволяє виконавцю показати майстерність володіння голосом або інструментом [54, с. 42].

ВНУТРІШНІЙ СЛУХ – див.: Музичний слух [6, с. 27].

ВОКАЛЬНА МУЗИКА – музика для голосу (солістів або хору) з інструментальним супроводом або без нього [55, с. 29].

ВОЛЬТА (італ. *volta* – повернення, поворот) – 1. Прийом скорочення нотного запису за допомогою знака, що означає повторення певного розділу музичного твору, але зі зміною закінчення. 2. Старовинний італійський парний танець. Темп швидкий, розмір тридольний. В XVI-XVII ст. був поширений у країнах Європи, особливо в придворному побуті Англії і Франції [54, с. 45].

ВПРАВА – 1. Музичний твір, призначений для навчальних занять з техніки співу або гри на музичному інструмен-



ті (див. Вокаліз, Диктант музичний, Екзерсис, Етюд).
2. Багаторазове повторення В. (1) в процесі навчання [54, с. 45].

ВСТУП – 1. Інструментальна п'єса, яка виконується на початку вистави (опери, балету, оперети, драми, комедії тощо) – (див. Увертюра, Інтродукція, Антракт, Прелюдія). 2. Назва першої частини сьюті. 3. Необов'язковий початковий розділ у циклічному творі гомофонної форми (сонаті, кантаті, ораторії, симфонії тощо), що готує підґрунтя для основних розділів. 4. Частина музичного твору, що передує подальшому розвитку композиції та інколи накреслює основну ідею та образи твору [54, с. 46].

ВУНДЕРКІНД (нім. Wunderkind – чудо-дитина) дитина з надзвичайними музичними здібностями – така, як В.-А. Моцарт, Ф. Ліст, Ф. Крейслер, Я. Хейфец, І. Менухін, В. Ферреро, Р. Лоретті та ін. Для виявлення обдарованих дітей проводяться спеціальні конкурси (напр., конкурс ім. Володимира Горовиця в Україні) [54, с. 46].

ГАЛАНТНИЙ СТИЛЬ (франц. *galante* – вишуканий) – стиль європейської музики XVIII ст., художніми якостями якого були ясність, доступність, вишуканість. Прикрашена мелізмами мелодія супроводжувалася скупю і прозорою гармонією. До представників Г.с. належать Ф. Куперен, Ф. Рамо, Д. Скарлатті, Г. Телеман. Творчість Дж. Перголезі, Б. Галуппі, Ф.-Е. Баха та ін. збагатила Г.с. новими рисами – природністю, правдивістю, виразністю і наспівністю мелодії та сприяла формуванню віденської класичної школи. Г.с. також називають передкласичним, або ранньокласичним стилем [55, с. 31].

ГАМА – частина звукоряду в межах октави, в якому ступені ладу йдуть послідовно один за одним у висхідному або низхідному порядку. Існують Г. діатонічні (з 7 звуків), хроматичні (з 12 звуків), пентатонічні (з 5 звуків). Г. ви-



користовують як вправи для технічного вдосконалення музикантів-виконавців [55, с. 32].

ГАРМОНІЗАЦІЯ – створення супроводу до мелодії (багатоголосого або акордового). Навчання Г. входить до навчального курсу гармонії [55, с. 32].

ГАРМОНІУМ – фісгармонія більшого розміру, ширшого діапазону і потужного звучання. Г. подібно до органа має регістри, які змінюють барви звука [55, с. 32].

ГАРМОНІЧНА ФУНКЦІЯ – роль акорду в гармонічній системі мажору і мінору. Г.ф. є проявом ладової функції в акордах. Існує два види функціональних значень акордів: 1. Стійкість (функція тоніки – Т). 2. Нестійкість (домінанта – D, субдомінанта – S). За тонікою визначається центр ладу. Дія Г.ф. найбільше виявляється в каденції. До тонічної групи в мажорі належать тризвуки I і IV ступенів; в мінорі – I і III ступенів; до доміантової групи мажору – V і III; мінору – V і VII; до субдомінантової групи мажору – IV і II; мінору – IV, VI і II ступенів. Крім основних Г.ф. (Т, D, S), існують змінні функції, які залежать від ритмічного положення та послідовності акордів [55, с. 33].

ГАРМОНІЯ (грец. harmonia – співзвучність, розмірність частин цілого) – засіб виразності в музиці. 1. Закономірне поєднання тонів у одночасному звучанні. 2. Наука про акорди, їх зв'язки і послідовність, які приводять до утворення різних музичних побудов. 3. Назва окремих акордів або співзвуків як визначення їх виразності (приємна Г., оригінальна Г., сучасна Г. тощо) [55, с. 33].

ГАСТРОЛЬ (нім. gast – гість та rolle – роль) – виступ артиста або колективу в місті чи країні, де вони не працюють постійно [54, с. 50].

ГАУДЕАМУС (лат. gaudeamus – радіймо) середньовічна пісня, яка в опрацюванні К. Кіндлебена (1781 р.) стала попу-



лярним студентським гімном, що славить радість життя, молодість і науку [54, с. 50].

ГЕНЕРАЛЬНА ПАУЗА – одночасна пауза для всього складу оркестру або ансамблю, яка триває не менше такту. Звичайно Г.п. буває раптовою і позначається латинськими літерами G.P. [54, с. 51].

ГЕНЕРАЛЬНА РЕПЕТИЦІЯ остання репетиція перед прем'єрою спектаклю або концерту, коли максимально дотримуються умови прилюдного виступу [54, с. 51].

ГЕРМЕНЕВТИКА МУЗИЧНА (грец. hermeneutike – мистецтво тлумачення) – мистецтво і теорія тлумачення змісту музичного твору. Напрямок музикознавства, заснований у 1902 р. Г. Кречмаром [54, с. 52].

ГЕТЕРОФОНІЯ (грец. hēteros – інший і phōno – звук, голос) – спільне виконання одноголосої мелодії з відхиленням від унісону. Є однією з початкових форм багатоголосся. Г. утворюється в різних формах спільного співу або гри. Елементи гармонії (співзвуччя) виникають в Г. епізодично, в той час, як в багатоголоссі співзвуччя голосів є нормою [55, с. 34].

ГІМН (грец. hymnos від hymneo – славити, хвалити) – загальна назва різних за змістом урочистих пісень на честь богів, святих, героїв, святкових та історичних подій, військових перемог, громадянських актів (народження, одруження, поховання тощо), певних соціальних груп, спортивних федерацій та культурних організацій і т.ін. Специфічною групою виступають державні Г. що символізують і пропагують національні ідеї та ментальність країни, якій належать. Усі країни мають свої державні Г. Так, державним Г. Франції є «Марсельєза», України – «Ще не вмерла України ні слава, ні воля...» (музика М. Вербицького, слова П. Чубинського) тощо. До найбільш відомих недержавних Г. належать фінальний хор з



симфонії №9 Л. Бетховена, «Слався» з опери М. Глінки «Життя за царя», «Вічний революціонер» М. Лисенка, «Гімн великому місту» Р. Глієра, «Гімн свободі» Ф. Госсека, «Гімн Гарібальді» А. Олів'єрі, скорботний марш з сонати Ф. Шопена, військові марші С. Василенка, Р. Глієра, М. Іванова-Радкевича, С. Прокоф'єва, С. Творуна, С. Юцевича, «Запорізький марш» Є. Адамцевича та ін. [54, с. 52].

ГЛІСАНДО (італ. *glissando*, франц. *glisser* – ковзати) – виконавський прийом, що полягає в переході dsl одного звука на інший за допомогою плавного ковзання, без виділення окремих проміжних ступенів (див. також: Портаменто). У нотному записі позначається рискою або хвилястою лінією між початковим і кінцевим звуками [6, с. 31].

ГЛОРІЯ (лат. *gloria* – слава) – хвалебний спів католицької церкви, друга частина меси. Музика Г. – велична, урочисто-святкова. Митці різних епох – Д. Палестрина, О. Лассо. Й.-С. Бах, Й. Гайдн, В.-А. Моцарт, Л. Бетховен та ін. включали Г. до своїх мес [54, с. 54].

ГОЛОВНА ТЭМА – основна музична думка твору, яка широко та різнобічно змінюється в процесі розвитку. Характеризується індивідуальністю тематичного матеріалу, чіткою тональною та структурною визначеністю [54, с. 54].

ГОЛОВНА ТОНАЛЬНІСТЬ – 1. Тональність, у якій викладається і, як правило, закінчується музика будь-якої п'єси. Г.т. п'єси часто входить до її назви (напр., симфонія соль мінор, етюд *Es-dur*). 2. Тональність, від якої відбувається відхилення, тобто тимчасовий перехід в іншу (побічну) тональність [55, с. 36].

ГОЛОВНІ СТУПЕНІ – перший, четвертий і п'ятий ступені ладу (тобто тоніка, субдомінанта і домінанта). Побудовані на цих ступенях акорди мають важливе значення у мажороміній системі ладів [55, с. 36].



ГОЛОВНІ ТРИЗВУКИ – тризвуки, побудовані на I, IV, V ступенях мажору і мінору [54, с. 55].

ГОМОФОНІЯ (грец. *hómōs* – рівний і *phone* – звук, голос) – багатоголосий склад музики, в якому один з голосів (як правило, верхній) є головним, а інші лише супроводжують його, акомпанують йому [55, с. 37].

ГРАВІЧЕМБАЛО – старовинний клавішний інструмент, ідентичний клавесину [55, с. 37].

ГРУПЕТО (італ. *gruppetto* – маленька група) – мелодична прикраса з групи мелізмів, що об'єднує 4-5 звуків і зображується в нотації спеціальним знаком (∞), виставленим над однією або двома різними нотами, що створює передумови для різних варіантів розшифрування [54, с. 58].

ГУЧНІСТЬ – одна з основних властивостей звуку; величина слухових відчуттів, яка виникає у людини при сприйнятті звукових коливань, дає уявлення про силу звуку. Згідно дослідженням В. Морозова, слід розрізняти силу і гучність. Р. залежить від розмаху коливальних рухів (амплітуди), від частоти звуку (при одній і тій же силі звуки різної частоти сприймаються як неоднакові за гучністю, причому найгучнішими здаються звуки середнього регістру), від відстані до джерела звуку. У музичній практиці співставлення рівнів гучності позначається за допомогою динамічних відтінків [6, с. 35].

ДАЛІКІ ТОНАЛЬНОСТІ – тональності другого і третього ступенів спорідненості [54, с. 40].

ДЕБЮТ (франц. *debut* – початок) – перший прилюдний виступ артиста-співака, інструменталіста, танцюриста та ін. на сцені взагалі або в певному театрі чи концертному залі [54, с. 62].

ДЖАЗ (англ. *jazz*) – рід професійного музичного мистецтва. Виник на півдні США в кінці XIX – початку XX ст. у



результаті взаємодії і синтезу африканської й європейської музичних культур. Витоки Дж. у напівімпровізаційних формах народної творчості, трудових, релігійних, світських піснях негритянського населення, а також у танцювально-побутовій музиці білих поселенців США. Термін Дж. використовується з середини 1910 рр. (Новий Орлеан). Спершу так звалися – невеликі оркестри, а також виконувана ними музика. Дж. властиві неакадемічні засоби звукоутворення та інтонування, імпровізаційний характер викладення мелодії та її розробки, регулярна ритмічна пульсація та її конфліктність, дещо підвищена емоційність виконання тощо. Впродовж свого розвитку Дж. не був замкненим явищем: поряд з численними музичними різновидами в результаті взаємодії Дж. з популярними танцювальними ритмами і фольклором виникли рок-н-рол, боса-нова, соул тощо. Поява самобутніх джазових музикантів неамериканського походження сприяла становленню національних джазових шкіл. Інтонаційні, ритмічні звороти Дж. використовували і використовують багато композиторів академічної сфери – К. Дебюссі, М. Равель, П. Хіндеміт, Д. Мійо, Дж. Гершвін, Л. Бернстайн, І. Стравінський, Я. Верещагін, Л. і Ж. Колодуби та ін. [38, с. 141].

ДЖАЗ КОНЦЕРТНИЙ – термін, котрий вживається щодо джазової музики, котра призначена для публічного виконання в концертних залах. Для Дж.к. характерна емоційна стриманість, заглибленість музичного змісту, рафінованість виражальних засобів, ретельно розроблена форма (композиція, аранжування), високий рівень професійної майстерності й технічної віртуозності виконання, відмова від розважально-прикладних функцій і танцювальної ритміки, зорієнтованість програм на підготовленого слухача з розвинутим смаком і відповідною



культурою сприйняття. Відомі приклади концертних жанрів, які створені на основі негритянського фольклору (концертний спірічуел, концертний блюз), архаїчних форм євроамериканської музики (концертний регтайм), традиційного джазу (концертний диксиленд) тощо. Тенденція до концертності виявляється майже в усіх стилях і напрямках сучасного джазу [38, с. 142].

ДЖАЗ-КЛУБ – до недавнього часу громадська організація, котра об'єднує фахівців і любителів джазу з метою спільного вивчення і пропаганди цього жанру музичного мистецтва. Дж.-к. почали з'являтися на початку 1930 рр. у Гарлемі – районі Нью-Йорка (США). В Україні перший Дж.-к. був організований в 1962 р. у Києві, а починаючи з 1964 р. вони були створені у Дніпропетровську, Донецьку, Одесі, Львові та інших містах [38, с. 141].

ДЖАЗ-РОК – поєднання стильових напрямів джазу й року. Д.-р. породив новий напрям сучасної музики, котру вважають кульмінацією розвитку жанру, бо багатство його можливостей практично б езмежне. Родоначальниками Д.-р. вважаються американська група «Чикаго» й відомий джазовий трубач Майлс Девіс [38, с. 142].

ДЖАЙВ – 1. Те саме що й джаз. 2. Символічна назва блюзу, котрий надавав можливість обігрувати в тексті різного роду «заборонені» теми (напр., пов'язані з расизмом, сексом, наркоманією тощо). 3. Назва музики в період розквіту свінгу, яка виконувалася біг-бендами в манері гарлемського джампу, а також пов'язаних з цим стилем танців. 4. Жаргонний термін джазових музикантів і любителів джазу [38, с. 142].

ДЖАМП – різновид негритянського свінгу, котрий використовувався у 1920-30 рр. музикантами гарлемської школи джазу. Відрізняється дещо екзальтованою виконавською манерою (різка атака звука; велика кількість стрибків у мелодиці; динамічний напір; жорстка, рівномірна ритміка



з важкими акцентами на основних метричних долях). Дж. тісно пов'язаний з традиціями блюзу і негритянського хот-джазу [38, с. 142].

ДЖАНГЛ-СТИЛЬ – стильове джазове направлення, яке виникло в другій половині 1920 рр. Засновником і ведучим представником Д.-с. був Дюк Еллінгтон. Характерні риси Дж.-с.: екзотичні комбінації тембрів, засилля гостро дисонуючих звучань і кластерів, різноманітні сурдинні ефекти, граул-манера в грі на духових інструментах, глісандо тощо. Стилiзація екзотики тут часто поєднується з витонченими оркестровими колоритами, а традиції блюзу і хот-джазу – з експериментами в галузі гармонії, форми й інструментування. Інша назва Дж.-с. – «стиль джунглів» [38, с. 142].

ДІКСИЛЕНД – один з основних стильових різновидів традиційного джазу. Термін Д. почали використовувати білі музиканти, щоб підкреслити його відміну від негритянського джазу і уникнути використання самого терміну «джаз». Стиль Д. склався в 1910 рр. Спочатку діяльність білих музикантів обмежувалась «сліпим» копіюванням новоорлеанського стилю і була майже безплідною. Нове ж покоління музикантів Д. (початок 1920 рр.), засвоївши основні засоби виразності негритянського джазу, внесли свої особливості музикування, манеру та трактування музичних творів, що в значній мірі сприяло виникненню і розвитку нових, змішаних стильових форм джазової музики. Багато характерних ознак Д. збереглися у прибулому йому на зміну чиказькому стилі [38, с. 14].

ДИЛЕТАНТ (італ. dilettante – аматор, любитель) – людина, яка займається мистецтвом чи наукою тощо, не маючи необхідної професійної підготовки [54, с. 67].

ДИНАМІКА (грец. dynamikos – силовий) – одна зі сторін організації музики, тісно пов'язана з силою звучання, дією різних акустичних компонентів. Основні позначення Д.: *f* (*forte* –



форте) – голосно, сильно; р (piano – піано) – тихо, слабо; проміжні градації Д.: mf (mezzo-forte – меццо-форте) – помірно голосно; mp (mezzo – piano – меццо-піано) помірно тихо і т.д. Поступове зростання сили звучання кресцено (crescendo); поступове послаблення – димінуендо (diminuendo). Д. є важливим виражальним засобом, здатним впливати на сприймання музики, викликати у слухачів різноманітні асоціації. Використання Д. зумовлюється змістом і характером музики, особливостями її структури та стилю. Логіка співвідношення музичних звучань – одна з основних умов художнього виконання [54, с. 68].

ДИНАМІЧНІ ВІДТІНКИ – різні ступені гучності звучання. Д.в. є одним з найважливіших виразних засобів музики. Застосування динамічних відтінків (forte, piano, crescendo, diminuendo і ін.) визначається змістом і характером музики [6, с. 41].

ДИРЕКЦІОН (франц. direction, букв. – керівництво) – 1. Додатковий нотний стан, на якому над оркестровою партією виписані основні мелодичні голоси інших партій з зазначенням вступу кожного інструмента. 2. Скорочена (звичайно 3-4-голоса) партитура невеликих творів (маршів, вальсів, польок), призначених для виконання духовим оркестром. У Д. всі голоси записуються в реальному звучанні [55, с. 43].

ДИСГАРМОНІЯ (грец. dys – префікс, що означає порушення, розлад, поділ і harmonia – співзвучність) – неузгодженість, немилозвучність, відсутність співзвучності [54, с. 68].

ДИСК-ЖОКЕЙ – коментатор грамзаписів у дискотеках, а також у молодіжних музичних радіо- і телевізійних передачах. Термін Д.-ж. був уведений у 1937 р. [38, с. 143].

ДИСКО (франц. disco – discotheque) – напрям рок і поп-музики, який у першу чергу призначається для танців. Д. зародився у США в середині 1970 рр. Ритмічний малюнок



Д. побудований навколо однакового і частого такту ударних при домінуючій ролі клавішних інструментів та вокалу [38, с. 143].

ДИСОНАНС (лат. *dissonans* – різнозвучний, різноголосий) – звучання тонів, що «не зливаються». До Д. належать велика і мала секунди, їх обернення, збільшені і зменшені інтервали, а також всі акорди, що включають будь-який з зазначених інтервалів. Умовно Д. вважається і кварта відносно баса. З погляду акустики – Д. є більш складним відношенням чисел коливань (довжини струн), ніж консонанс. З боку сприйняття Д. є більш напруженим, нестійким співзвуччям, ніж консонанс. В системі мажору і мінору Д. і консонанс – протилежні поняття. До XVII ст. Д. був повністю підпорядкований консонансу (приготування і розв’язання), в XVII-XIX ст. обов’язковим було розв’язання, а з кінця XIX ст. Д. досить часто вживається самостійно – без приготування і розв’язання. Д. є сильним засобом музичної виразності [55, с. 44].

ДІАЛОГ (грец. *diálogos* – розмова двох осіб) – чергування музичних фраз, які начебто відповідають одна одній і виконуються двома голосами або інструментами. Д. може виконуватись і одним інструментом, але у різних регістрах [54, с. 44].

ДІАПАЗОН (грец. *dia rason (chordon)* – через усі (струни) – 1. Звуковий обсяг співацького голосу, музичного інструмента, мелодії, звукоряду, що визначається відстанню (інтервалом) між найнижчим і найвищим звуками. Д. голоси професійного співака – соліста або хориста – повинен бути не менше двох октав. Д. значною мірою – природна якість, проте при правильній методиці розвитку голосу природний Д. може бути збільшений. 2. Загальний музичний діапазон – обсяг звукоряду, який використовується в музичній практиці – від 16,35 Гц (до субконтроктави) до 7901,4 Гц (*сі* п’ятої октави). 3. Стара назва інтервалу



октави. 4. Англійська назва регістрів органа. 5. Модель, за якою виготовляють труби органа і роблять отвори в дерев'яних духових інструментах. 6. У Франції – мензура духових інструментів або органних труб, а також тон для настроювання інструментів [54, с. 70].

ДІАПАЗОН ДИНАМІЧНИЙ – максимальна різниця між найбільшою і найменшою силою звука (голосу або інструмента). Д.д. є однією з вимірюваних ознак майстерності виконавця і об'єктивних критеріїв виконавської досконалості [6, с. 70; 6, с. 40].

ДОДЕКАКО́РД (грец. dodeka – дванадцять і акорд) – акорд, який утворюють дванадцять звуків різної висоти [54, с. 72].

ДОДЕКАФОНІЯ (dodekaphone – дванадцятизвуччя) – один із видів композиторської техніки ХХ ст., для якого характерна побудова всього твору на дванадцятизвуківій серії. Естетичний сенс Д. полягає в досягненні єдності та логічності зв'язку звуків за відсутності тональних відносин. Існує два типи Д. 1) Серійна Д: а) техніка дванадцятитоновій серії; б) техніка неповновисотної (десятизвуківій, шестизвуківій, чотиризвуківій тощо) серії в умовах дванадцятиступеневої звукової системи; 2) Несерійна Д. – техніка дванадцятизвуківій рядів (повних і неповних), не пов'язаних повторенням однакового серійного порядку інтервалів. У сучасній Д. найбільш поширеними є методи А. Шенберга та Й. Хауера. Метод А. Шенберга полягає в побудові голосів і співзвуків з визначеної певним чином послідовності всіх 12 звуків хроматичної гами. Порядок звуків не змінюється, жоден звук не повторюється, доки серія не вичерпана. Серія може проводитися горизонтально, утворюючи мелодичні мотиви; вертикально, утворюючи акорди, а також різними комбінаціями цих рухів. Метод Й. Хауера полягає у використанні тропів –



дванадцятитонових комплексів, що складаються з двох шестизвуч, які можуть виступати і як звукоряди, і як акорди. На відміну від серії, в кожному шестизвуччі Д. припускається змінювання порядку звуків. Техніку Д. використовували А. Веберн (1913 р.), Й. Хауер (1918 р.), А. Шенберг (1921 р.), А. Берг, частково Б. Барток, С. Прокоф'єв, А. Онеггер, П. Хіндеміт, Д. Шостакович, сучасні композитори, зокрема й українські Л. Грабовський, В. Клин, М. Скорик, В. Сільвестров, Є. Станкович та ін. [54, с. 72].

ДОЛЯ – одиниця музичного метру, ритму та розміру, частина тривалості такту, де рівномірно чергуються сильні (акцентовані) і слабкі (неакцентовані) Д. У простих тактах є одна сильна Д., в складних – дві та більше, але найсильнішою є перша Д. [54, с. 74].

ДОПОМІЖНА НОТА – 1. Неакордовий звук, розташований на слабкій долі такту між двома однаковими акордовими і який відстоїть від них на секунду вище або нижче. Елемент мелодичної фігурації. 2. Звук у мелізмах, розташований на секунду нижче або вище від головного звука [55, с. 48].

ДРАЙВ (англ. drive – наполегливість, велика енергія) енергійне виконання музикантом або оркестром джазового твору з використанням специфічної метроритміки, фразування та звуковидобування, здатних викликати збудження слухачів, захопити їх [54, с. 76].

ДУЕТ (італ. duetto, лат. duo – два) – 1. Ансамбль з двох співаків або інструменталістів. 2. Твір, написаний для двох виконавців [54, с. 77].

ДУЕТИНО (італ. duettino) – невелика п'єса для двох виконавців, як правило, з інструментальним супроводом, короткий дует [54, с. 78].

ЕВЕРГІНС – пісні та окремі номери музичних вистав, мюзиклів, оперет тощо, які впродовж багатьох років корис-



туються великою популярністю. Е. широко використовуються джазменами як теми для імпровізацій і складають основу їх репертуару [38, с. 43].

ЕВФОНІЯ (грец. *euphonia* – благозвучність) – інструментування, звукова організація художньої мови (переважно віршованою), заснована на повторюваності звуків; те ж, що і фоніка. У вузькому значенні під Е. іноді розуміють і акустичного благозвучність артикуляції мови. Велика кількість стилістичних прийомів відноситься до області Е., як те: ритм вірша, рима, анафора, епіфора, аллітерація, асонанс, дисонанс, всі види звукових повторів. Як фонетичне явище евфонія в однаковій мірі відноситься до вокалу, до поезії і до прози [6, с. 119].

ЕКЗЕРСИС (франц. *exercice*) – вправа для розвитку техніки (напр., вокаліз, етюд) [55, с. 52].

ЕКСПОЗИЦІЯ (лат. *expositio* – виклад) – перший розділ сонатної форми, в якому викладено основні теми; в простій фюзі початковий розділ, викладення теми послідовно в усіх голосах. Е. сонатного алегро складається з кількох партій. У головній партії викладається основна тема, у сполучній – проводиться модуляція до іншої тональності або підготовка нового тематичного матеріалу, в побічній викладається нова тема (або кілька тем), що контрастує з головною. В заключній партії закріплюється тональність побічної, часто поєднується матеріал головної та побічної партій або подається новий тематичний матеріал завершального характеру. В Е. сполучна і заключна партії можуть бути відсутніми [54, с. 81].

ЕКСПРЕСІОНІЗМ (лат. *expressio* – вираження) – напрям європейського мистецтва першої чверті ХХ ст., який зосереджувався на хворобливому стані душі, негативних аспектах дійсності, співчутанні приниженим і ображеним, жаху та відчаї. У музиці риси Е. властиві творчості Г. Ма-



лера, Р. Штрауса, А. Берга і А. Шенберга та їх послідовників, характеризуючись відмовою від мажору і мінору, максимальною дисонансністю, напівспівом – напівмовленням, загостренням контрастних настроїв, хворобливістю психіки і т. д. [54, с. 81].

ЕКСПРОМТ (лат. *expromtus* – готовий) – 1. Музичний твір, створений без попередньої підготовки, імпровізація. 2. Назва імпровізаційного за характером музичного твору (напр., Е. – у Ф. Ліста, О. Скрябіна, Ф. Шопена, Ф. Шуберта) [54, с. 81].

ЕЛІГІЯ (грец. *elegeia* – скорботний спів) – вокальний або інструментальний твір сумного, задумливого характеру. В Стародавньої Греції Е. – музично-поетичний ліричний жанр. Пізніше Е. набула широкого поширення в західноєвропейській і російській поезії XVIII-XIX ст. для виразу відчуттів розчарування, незадоволеності, спогадів про минуле. Як самостійний вокальний твір зустрічається в творчості Р. Перселла, Л. Бетховена, М. Глінки, А. Даргомижського, А. Бородіна, З. Танєєва, Ю. Шапоріна та ін. [6, с. 120].

ЕЛЕКТРОННА МУЗИКА – музика, що виникає внаслідок безпосереднього запису електрогенерованих звуків на магністрічку без використання музичних інструментів і мікрофонів. Композитор, озброєний електрогенератором з діапазоном від 50 до 15000 коливань за секунду, визначає необхідні параметри музичного матеріалу – висоту, тривалість, інтенсивність звука. Маючи нові акустичні якості, звуки Е.м. можуть утворювати незвичні для сприйняття звукові ефекти. За способом і метою вживання звукові джерела Е.м. доцільно поділити на: а) імітуючі та замінюючі звук традиційних інструментів – звукові імітатори, які стали вже звичними у джазі, рок і поп-музиці; б) самостійні електронні інструменти, які володіють багатьма незвичними звукобарвними можливостями; в) електронні джерела, що слугують для утворення звукових



формацій – генератори, модулятори, мультівібратори, електронні барабани тощо. Мета Е.м. полягає у створенні музики засобами електронних звуків, пошуках нових форм вираження, її технічному переоснащенні та реалізації за допомогою електроприладів [38, с. 143].

ЕМПРИТОН – електромюзичний інструмент, побудований О. Івановим, А. Римським-Корсаковим, В. Крейцером, В. Держжковичем в 1935 році. Має клавіатуру фортепіанного типу [55, с. 54].

ЕМОЦІЇ (лат. *emovere* – хвилювати, збуджувати) – реакції людини на дію подразників, у яких реалізуються ситуативні переживання. Завдяки Е. людина не лише сприймає зміст музичного твору, але й відчуває, переживає, уявляє та розуміє його. Сукупність Е. і почуттів утворює емоційну сферу людини, надзвичайно важливу для музиканта будь-якого спрямування: диригента, інструменталіста, співака тощо [54, с. 83].

ЕНГАРМОНІЗМ (грец. *enharmonios* – узгоджений, збіжний) – 1. Однакове за висотою звучання двох різних за назвами звуків (напр., фа-дієз і соль-бемоль) в рівномірно-темперованому звукоряді. В музичній практиці існує: 1) Е. інтервалів (напр., збільшена кварта і зменшена квінта; 2) Е. акордів (напр., зменшений септакорд у разі енгармонічної заміни перетворюється в одне із трьох обернень зменшених септакордів); 3) Е. тональностей, коли дві тональності (мажорні або мінорні) мають енгармонічно рівні тоніки і їх гами звучать однаково, хоча записуються по-різному (напр., Ре-бемоль мажор і До-дієз мажор). 2. У Давній Греції – звукова система, що включає інтервали тривалістю близько 1/4 тону [54, с. 3].

ЕПІЗОД (грец. *episodion* – вставка) – 1. В рондо – кожний розділ, який чергується з основним розділом – рефреном. 2. Нова музична думка у вигляді теми або цілого



розділу, безпосередньо не пов'язана з основним матеріалом [54, с. 84].

ЕРУДИЦІЯ (від лат. eruditio – освіченість) – глибокі знання у певній галузі музичної науки або мистецтва, які є важливою рисою особистості будь-якого митця [54, с. 84].

ЕСКІЗ (франц. esquisse – схема, конспект) – 1. Уривчасті записи тем, мелодій, ритмічних фігур гармонічного плану і зворотів тощо, які складають початковий етап роботи композитора над музичним твором. Сучасні автори для запису Е. все частіше звертаються до комп'ютера, який має практично необмежені можливості творення комбінацій музичних звуків. 2. Музичні твори, які наче змальовують картини природи, побуту і т.ін. (напр., «Закарпатські ескізи» В. Гомоляки) [54, с. 84].

ЕСТРАДА – 1. Підмостки для концертних виступів. 2. Вид сценічного мистецтва, що поєднує різні форми виконавства (вокальне та інструментальне виконання, художнє читання, танці, акробатику тощо). Естрадні вистави або концерти часто підготовляють за сценарієм, в якому номери поєднуються конферансом [55, с. 55].

ЕТЮД (франц. etude – вивчення) – 1. Інструктивна вправа для розвитку виконавської (здебільшого інструментальної) техніки (М. Клементі, Р. Крейцера, К. Черні та ін.). 2. Високохудожні концертні п'єси (Е. для фортепіано Б. Бартока, Й. Брамса, М. Лисенка, Ф. Ліста, Н. Паганіні, О. Скрибіна, Ф. Шопена та ін., «Е. – картини» С. Рахманінова, «Симфонічні Е.» Р. Шумана та ін.) [54, с. 85].

ЕХО (грец. echo – відлуння) – 1. Ефект відбиття звукових хвиль, що сприймається відокремлено від початкового імпульсу самого звука, якщо часова відстань між ними дорівнює 0,05 – 0,06 сек. Якщо відстань менша, відлуння сприймається не як Е., а як продовження звука, а якщо більша – як самостійний звук. 2. Художній прийом, що полягає в повто-



рюванні звука, співзвуччя або музичної фрази з меншою силою звучання (напр., «Ехо» О. Лассо) [54, с. 86].

ЖАНР (франц. genre) – поняття, що характеризує різновиди музичних творів, що історично склалися, визначувані їх походженням і призначенням, складом виконавців, особливостями змісту і форми. У музичній науці склалися різні системи класифікації музичних Ж. Так, існують Ж. народні і професійні, вокальні і інструментальні, камерні і симфонічні і т.д. Серед Ж., пов'язаних з вокальним мистецтвом, слід виділити вокальні (пісня, романс і т.д.), вокально-інструментальні (кантата, ораторія, меса і ін.), музично-сценічні (опера, оперета, водевіль, мюзикл, доля-опера). У вокальних жанрах велику роль виконує поетичний (або прозаїчний) текст [6, с. 43].

ЗАСПІВ – 1. Початок пісні, заспівування. 2. Початок хорової пісні або її куплета, виконуваного солістом. 3. Початок биліни, звичайно не пов'язане з її основним змістом, але необхідне для залучення уваги слухачів [6, с. 46].

ЗАТАКТ – неповний такт, з якого починається мелодія, музична фраза або твір. 3. передує повному такту [54, с. 89].

ЗАТРИМАННЯ – збереження окремого звука попереднього акорду в новому акорді, для якого цей звук є стороннім і розв'язується у найближчий акордовий тон (на секунду вгору або вниз). 3., як елемент фігурації, складається з трьох складників: а) приготування попереднього акорду; б) власне затримання; в) розв'язання – переходу в акордовий тон. Зустрічається також не підготовлене 3. (аподжіатура), яке має лише два складники – затримання та розв'язання [54, с. 89].

ЗВОРОТНИЙ МОРДЕНТ – мелізм, послідовне виконання трьох нот: головної (тієї, що написана), допоміжної (на секунду нижчої від головної) і головної [54, с. 90].

ЗВУКОРЯД – 1. Послідовність звуків як системи, що визначає їх висхідний або низхідний порядок. 2. Поступенева



послідовність звуків певного ладу. 3. Послідовність обертонів [54, с. 91].

ЗВУКОУТВОРЕННЯ – виникнення музичних звукових хвиль за допомогою різноманітних вібраторів – механічних, електронних та ін. [54, с. 91].

ЗДАТНІСТЬ – властивість індивіда, що визначає його можливості, нахили, спроможності щодо музично-виконавської діяльності та зумовлюється рівнем задатків, здібностей, умінь, навичок, темпераментом, емоційно-вольовою сферою тощо. 3. розвивається й поглиблюється в процесі навчально-практичної діяльності [54, с. 91].

ЗДІБНОСТІ – індивідуальні психофізіологічні властивості людини, необхідні для успішної музичної діяльності – набуття спеціальної музичної (диригентської, співацької, інструментальної, хорової та ін.) підготовки. Для викладацької роботи з музики необхідні відповідні музично-педагогічні 3.; крім суто музичних – комунікативність, перцептивність, емоційна стійкість, креативність, прогностичність, зосередженість тощо [54, с. 92].

ЗОНГ – 1. Злободенна сатирична пісня в сучасних англійських та німецьких операх і музичних виставах. 2. Назва пісні, що вживається у поп- і рок-музиці [38, с. 144].

ЗОНГ-ОПЕРА – пісенна опера: естрадна вокально-інструментальна сценічна вистава, яка поєднується сюжетною спільністю [38, с. 144].

ІМІТАЦІЯ (лат. imitatio – наслідування) – повне або часткове повторення в іншому голосі теми або мелодичного звороту, який щойно прозвучав. І. як прийом є одним з основних методів розвитку музики, особливо поліфонічної. Голос, який першим викладає мелодію, назветься пропостою, голос, що повторює її, – респостою. До І. належать інвенція, fuga, канон [54, с. 95].



ІМПРОВІЗАЦІЯ (лат. *improvisus* – непередбачений) – 1. Створення музики без попередньої підготовки, експромт. І. належить вагоме місце в народній музичній творчості, де інструменталісти та співаки розвивають наспіви під час виконання. І. була також поширена в концертній практиці XVIII ст. у вигляді сольних каденцій, фантазій, хоральних обробок тощо. 2. Обов’язковий компонент мистецтва джазу, коли музика створюється безпосередньо в процесі виконання. І. характерна для архаїчного джазу та новоорлеанського стилю, де домінувала спільна І. корнетиста, кларнетиста і тромбоніста. В чиказькому стилі І. була сольною, а згодом, у зв’язку з розвитком свінгу, відійшла на другий план. У традиційному джазі І. близька до варіаційної та спирається на мелодичний матеріал, а в сучасному джазі – на акордову структуру. Для фрі джазу характерною є довільна, часто колективна І. 3. Музичний твір, написаний у довільній формі. 4. І. педагогічна (в навчанні музики) – об’єктивний складник інавчально-виховного процесу, що виступає засобом інтуїтивного пошуку оперативного розв’язання суперечностей стереотипних та імпровізаційних елементів у безпосередньому спілкуванні вчителя і учнів [54, с. 96].

ІНТЕРЕС (лат. *interesse* – мати важливе значення) – емоційно забарвлена форма вияву потреби у музичній діяльності, що скеровує людину на досягнення мети навчальної та концертної роботи, сприяє стійкому зосередженню уваги на музичній творчості. З погляду музичної психології І. тісно пов’язаний з установкою [54, с. 98].

ІНТЕРЛЮДІЯ (лат. *inter* – між і *ludus* – гра) – невеликий музичний епізод, що зв’язує дві основні частини музичного твору або окремі варіації [54, с. 98].

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ (лат. *interpretatio* – тлумачення) – художньо-звукова реалізація музичного тексту в процесі виконання, що залежить від задуму автора та його



індивідуальних особливостей, принципів школи або на-пряму, до яких належить виконавець. Теорія музичної І. формується у другій половині ХІХ ст. як галузь музикознавства [54, с. 98].

ІНТОНА́ЦІЯ (лат. *intono* – гучно вимовляти) – в широкому розумінні – втілення художнього образу в музичних звуках. У вузькому розумінні: 1. Мелодичний зворот, найменша частина мелодії, яка має виражальне значення. 2. Чистота виконання, точне відтворення звуку або інтервалу за його висотним положенням; інтонувати – точно і чисто співати або грати на інструменті [55, с. 61].

ІО́НКА – електричний багатоголосий клавішний інструмент. Тембри формуються шляхом гармонічного синтезу та формантної зміни сигналу. Має педаль глісандо, яка плавно пересуває звукоряд І. на кварту. Загальний діапазон: фа¹ – мі⁴ [55, с. 61].

ІТЕРА́ЦІЯ (лат. *itero* – повторюю) – метод навчання шляхом багаторазового повторювання певних дій з метою їх засвоєння та автоматизування. Метод І. є одним з основних у навчанні співу, диригування, гри на музичних інструментах тощо, коли вироблення певного вміння або навичку відбувається шляхом поступового змінювання параметрів або ситуації здійснення необхідних дій [55, с. 100].

КАКОФОНІ́Я (грец. *kakos* – поганий та *phone* – звук) – безладне, хаотичне сполучення звуків, що справляє естетично неприйнятне враження. Відчуття К. може виникнути також внаслідок невідповідності музичного досвіду слухача структурі музики (напр., «Звукові грона» Г. Коуела та Д. Кейджа) [54, с. 103].

КАМЕРА́ТА (італ. *camera* – компанія, корпорація) – об'єднання поетів, музикантів, вчених, що виникло 1580 р. у Флоренції і прагнуло відродити античну трагедію, а в сфері музики



протиставляло хоровій поліфонії монодію із супроводом [54, с. 103].

КАМЕРНА МУЗИКА (лат. camera – кімната) – інструментальна, вокальна або вокально-інструментальна музика, створена для солістів або невеликого складу виконавців. До К. м. належать: старовинний мотет, мадригал, романс, дует, тріо, квартет, квінтет, вокальний та вокально-інструментальний цикл, соната, тріо-соната тощо [54, с. 62].

КАМЕРТОННЕ ПІАНІНО – електричний багатоголосий клавішний інструмент, у якому замість струн застосовано камертони. Звучання К.п. подібне до звуку челюсти, можливе включення вібрації. Загальний діапазон К.п. – $do - do^5$. [55, с. 104].

КАНОН (грец. κανον – правило, норма) – 1. Багатоголосий твір, у якому всі голоси виконують мелодію провідного, вступаючи за чергою: перший голос називається пропостою, інші, що імітують пропосту, – респостою. За кількістю мелодій розрізняють прості та складні (подвійні, потрійні) К. Окрім прямої імітації в К. трапляються обернення мелодії, її збільшення, зменшення, зворотний (ракохідний) рух та інші перетворення. Розрізняють закінчений та нескінчений К. 2. Вірменський народний щипковий інструмент, подібний до цитри. 3. В Давній Греції – монохорд, який піфагорійці використовували для демонстрації системи тонів та інтервалів. 4. Жанр візантійської церковної музики, відомий з VIII ст. і підпорядкований системі осьмогласія. 5. Одна з частин римської меси [55, с. 105].

КАНТАТА (лат. cantare – співати) – концертний твір для співаків-солістів, хору і оркестру, урочистого або лірико-епічного характеру. К. можуть бути тільки хоровими (без солістів), без інструментального супроводу, а також камерними з супроводом фортепіано замість оркестру. Вони можуть бути одночастинними або складатися з окремих



частин і номерів (сольних, хорових, ансамблевих, оркестрових). За структурою К. близька ораторії, від якої відрізняється меншими розмірами, одноплановістю змісту і відсутністю драматургічно розробленого сюжету. К. виникла в Італії на рубежі XVI-XVII ст. одночасно з оперою, спочатку як сольний витвір, потім – як хоровий (переважно – на біблійні сюжети). Справжніх висот К. досягла в творчості Й.-С. Баха, який склав більше 220 духовних і світських К. (на міфологічні і побутові сюжети – «Змагання Феба і Пана», «Селянська», «Кавова»). Кантати «світського» змісту писали багато композиторів XIX-XX ст. – Бетховен, Шуман, Берліоз, Брамс, Дебюссі і ін. Значний вплив на композиторів різних шкіл XX ст. надали сценічні кантати К. Орфа «Карміну Бурану», «Катуллі Карміну» і «Тріумф Афродіти» [54, с. 49].

КАНТИЛЕНА (лат. *cantilena* – спів) – 1. Співуче, зв'язне виконання мелодії, основний вид звуковедення, побудований на техніці *legato*. Співучість, кантиленність вокального виконання – результат правильної техніки голосоутворення і звуковедення, коли при переході від звуку до звуку характер вібрато не порушується. Досягається вирівнюванням голосних і умінням швидко і чітко вимовляти приголосні. 2. Наспівна мелодія, вокальна або інструментальна. Кантиленні вокальні мелодії композиторів різних часів і народів несуть в собі як елементи національної специфіки, так і існуючі інтонації певної епохи. Подібний стиль твору дозволяє співаку якнайповніше розкрити виразні можливості свого голосу, майстерність володіння ним [6, с. 50].

КАНТРИ – традиційна американська пісенно-інструментальна музика білого населення сільських районів південно-східних і західних штатів (США). К. має глибокі фольклорні витоки і репрезентує численні місцеві школи, сти-



лі й напрямки. К. склалася на початку ХХ ст. у результаті складного процесу змішування архаїчних форм музичного фольклору різних європейських народів. Спочатку К. існувала в сільських районах як музика фермерів, лісорубів та ін. під загальною назвою «фолк-мюзик» (або просто – фолк). Після Першої світової війни К. отримала широке розповсюдження завдяки розвитку грампласту. У 1920 рр. стала зватися «хілбілі» на честь популярного виконавця, скрипаля і співака Білі Хілла (1899-1940 рр.). До 1940 р. К. комерціалізувалася і разом із ковбойськими піснями Заходу – вестернами – набула популярності в міському середовищі під назвою «кантрі-енд-вестерн». К. сьогодні майже повністю належить до сфери комерційної розважальної музики і часто-густо популяризується у формах театралізованих естрадних програм – «К.-шоу» [38, с. 144]

КАНТРИ-РОК – напрям рок-музики, що виник у другій половині 1960 рр. у США. Це синтез року і музики кантрі. Головні фігури К.-р. – виконавці рок-балад, музиканти, які самі складають і виконують свої пісні. Але тематика їхніх композицій не була такою гострою, як у представників фолк-року [38, с. 145].

КАНЦОНА (італ. *canzona*, – пісня) – форма пісенно-віршованої творчості провансальських трубадурів. Набула широке поширення в Італії XIII-XVII ст. Пізніше К. стали називати інструментальну п'єсу з пісенною мелодією [6, с. 51].

КВАДРАТ – функціонально-гармонічна структура (восьми, дванадцяти, шіснадцятитактова ...), що лежить в основі теми, на яку виконується імпровізація. К. багаторазово повторюється без суттєвих змін протягом усієї п'єси [38, с. 145].

КВІНТОВЕ КОЛО – система розміщення тональностей за ступенем спорідненості у вигляді схеми, де мажорні та



мінорні дієзні тональності розташовані за чистими квінтами вгору, а бемольні – за чистими квінтами вниз. К.к. – це схематичне позначення 12 пар енгармонічно рівних дієзних та бемольних тональностей, розташованих так, що кількість дієзів зростає під час руху за годинниковою стрілкою, а кількість бемолів – проти неї (G + Asas, D + Eses, A + Bb, E + Fes, H + Ces, Fis + Ges, Cis + Des, Gis + As, Dis + Es, Ais + B, Eis + F, His + Deses + C). Таким чином, К.к. має по дві енгармонічно рівних тональності (одну дієзну і одну бемольну), тоніками яких є кожний з дванадцяти звуків хроматичного звукоряду [55, с. 112].

КІЛЬФЛЮГЕЛЬ (нім. *klfflugel*) – див. Клавесин.

КЛАВЕСИН (франц. *clavecin*) – старовинний струнний клавішно-щипковий інструмент з кількома клавіатурами – мануалами і регістрами. Звук сильний, але динамічно одноманітний, оскільки видобувався зачепленням струн гусячим пір'ям, шкіряними плектрами або металевими шипами, прикріпленими до клавішних важелів. У різних країнах К. і його різновиди називалися: в Англії – верджинел, в Італії – чембало, в Німеччині – кильфлюгель, у Франції – спінет. У XVIII ст. К. витіснило фортепіано. Зараз К. входить до складу ансамблів старовинної музики [54, с. 115].

КЛАВІАТУРА (нім. *klaviatur*, від лат. *clavis* – ключ) – система важелів для видобування звука на фортепіано, органі, акордеоні, клавесині, клавікорді, баяні та інших клавішних інструментах. Найбільш поширені два типи К. – кнопкова (баян) та пластинчаста (фортепіано) [54, с. 116].

КЛАВІКОРД (лат. *clavis* ключ і грец. *chorde* – струна) – старовинний струнний ударний клавішний музичний інструмент, один із попередників фортепіано. Звук у К. видобувався за допомогою металевих пластинок (тангентів) [55, с. 116].



КЛАВІР (нім. klavier) 1. Загальна назва групи клавiшних струнних музичних iнструментiв (клавiкорд, клавесин, фортепіано тощо). 2. Перекладення партитури вокально-симфонiчного твору (опера, ораторія, кантата), а також балету, симфонії, концерту тощо для фортепіано на 2, 4, 8 рук. 3. Мануальна клавiатура [54, с. 116].

КЛАВЦИТЄРІУМ – клавесин з вертикальним корпусом [55, с. 70].

КЛАВІША, КЛАВІШ (лат. clavis – ключ) – важіль музичного iнструмента, який становить частину механiзму для видобування звуку. Сукупність клавiшiв складає клавiатуру [55, с. 70].

КЛАВІШНИЙ МЕХАНІЗМ – механiчна система, що слугує для вмикання та вимикання джерела звуку. Складається з кiлькох пов'язаних частин – клавiатури, механiки, педалiв тощо. У фортепіано К.м. є рушiєм молоточкiв, демпферiв, в органі – клапанiв i т.д. [54, с. 116].

КЛАВІШНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ – музичні iнструменти, що звучать i змiнюють висоту звуку внаслiдок натискання на клавiшi. Це – пневматичні (орган), ударні (фортепіано, клавiкорд та iн.), язичковi (баян, фiсгармонія та iн.), електричнi (iонiка) та електронні (синтезатори) iнструменти [54, с. 116].

КЛАСІКА МУЗИЧНА (лат. classicus – зразковий) – музичні твори, які відповідають найвищим художнім вимогам, поєднуючи глибину, змiстовність, iдейність з досконалістю форми, а також витримали «перевірку часом» та увiйшли до скарбниці свiтового музичного мистецтва [55, с. 71].

КЛАСИЦИЗМ (лат. classicus – зразковий) – стиль у мистецтві XVII – початку XIX ст. який утверджував думку про те, що суть буття є глибоко розумною й гармонійною, забезпечуючи єдність та порядок у свiті. В музиці К. пов'язаний з творчістю К. Глюка, Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. Бет-



ховена, М. Березовського, Д. Бортнянського, Е. Мегюля, Л. Керубіні, В. Пашкевича та ін. [54, с. 117].

КЛАСИЧНИЙ ДЖАЗ (англ. classic jazz) – період в історії традиційного джазу, коли на ґрунті архаїчного джазу набули розвитку такі його форми, як новоорлеанський стиль негритянського та креольського напрямів; новоорлеансько-чиказький стиль, який виник після переїзду в 1917 р. новоорлеанських джазменів до Чикаго; новоорлеанський та чиказький різновиди диксиленду; різновиди фортепіанного джазу (баррел-хауз, буги-вуги та ін.), а також стильові відгалуження джазу з міст Півдня та Середнього Заходу США [54, с. 117].

КЛЕП-ХЕНДЗ – вказівка на необхідність підкреслити акомпанемент (частіше другу і четверту долі) плесканням виконавцями в долоні [38, с. 145].

КЛЮЧ (нім. schlüssel, франц. clef, англ. key) – 1. Знак, який вказує висоту та назву звука і виставляється на нотному стані. Існує три різновиди ключів: К. «соль», що визначає положення ноти соль¹ (старофранцузький, скрипковий); К. «до», що показує місце ноти до¹ (сопрановий, мецосопрановий, альтовий, теноровий, баритоновий); К. «фа» – місце ноти фа (баритоновий, басовий, басо-профундовий). У сучасному нотописі застосовують, як правило, скрипковий, альтовий, теноровий і басовий ключі. 2. Спеціальний інструмент для настроювання арфи, бандури, фортепіано тощо [54, с. 118].

КЛЮЧОВІ ЗНАКИ – знаки альтерації, які виставлені біля ключа і вказують на тональність твору або його частин [55, с. 71].

КОДА (італ. coda, лат. cauda – хвіст) – заключний розділ музичного твору, закінчення; значне доповнення до всієї форми в цілому [55, с. 71].

КОМПОЗИТОР (лат. compositor – укладач, автор) – людина, яка створює музику, автор музичних творів. Професійна



діяльність К. передбачає наявність музично-творчих здібностей та відповідної підготовки, а в останні часи – спеціальної електронної техніки [54, с. 122].

КОМПОЗИЦІЯ (лат. compositio – складання, розміщення) –

1. Процес музичної творчості. 2. Закінчений музичний твір. 3. Побудова музичного твору, розташування і співвідношення його частин. 4. Наука про гармонію, поліфонію, музичну форму та інструментовку. 5. Навчальний курс, який вивчають у вищих спеціальних музичних навчальних закладах (академіях, інститутах, консерваторіях) [55, с. 122].

КОНКУРСИ МУЗИЧНІ (лат. concurs – зустріч, зібрання) –

змагання музикантів за задалегідь оголошеними правилами. Започатковані ще в Давній Греції. Сучасні К.м. стали важливим засобом виявлення талановитих виконавців – співаків, інструменталістів, диригентів і т.д., значним фактором культурно-мистецького життя. В Україні відбуваються К.м., присвячені пам'яті видатних музикантів В. Горовиця, С. Крушельницької, С. Турчака та ін., а також численні К. естрадних виконавців [54, с. 123].

КОНСОНАНС (франц. consonance – співзвуччя, злагодженість) –

благозвучне, узгоджене поєднання звуків в одночасності. До К. відносяться чисті прими, октави, квінти, кварта (крім чистої кварта відносно баса), а також великий та малий тризвуки їх обернення. З погляду акустики К. є менш складним відношенням чисел коливань (довжини струн), ніж дисонанс. У системі мажору і мінору К. і дисонанс – протилежні поняття [54, с. 74].

КОНЦЕРТ (італ. concerto, лат. concerto – змагаюсь) – 1. При-

людне виконання музичних творів. 2. Жанр великого, віртуозного за характером, музичного твору для соліста з оркестром у формі тричастинного сонатного циклу. 3. Поліфонічний вокальний або вокально-інструментальний



твір, що ґрунтується на зіставленні двох або кількох партій (співацьких голосів, органа, інструментального ансамблю) [54, с. 125].

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР (нім. *koncertmeister*) – 1. Перший скрипаль – соліст симфонічного або оперного оркестру, який у разі потреби може виконати функції диригента. 2. Музикант, який очолює одну з груп симфонічного або оперного оркестру (К. перших скрипок, К. тромбонів, К. віолончелей тощо). 3. Піаніст, який співпрацює з індивідуальними або ансамблевими виконавцями (співаками, інструменталістами, артистами балету та ін.) в процесі розучування і виконання партій та концертних творів [54, с. 126].

КОНЦЕРТНІ ЗАЛИ – приміщення для прилюдного виконання музичних творів, які відповідають певним акустичним та архітектурним вимогам. До найкращих К.з. відносяться «Альберт-хол» (Лондон), «Карнегі-хол» (Нью-Йорк), Колонний зал будинку спілок (Москва), Концертний зал ім. П. Чайковського (Москва), Великий зал Жовтневого палацу культури (Київ) та ін. К.з. – «Україна» (Київ), Кремлівський Палац з'їздів (Москва), Палаці культури – «Ювілейний» (С.-Петербург), та ін., обладнані за останніми досягненнями акустичної техніки. Камерні зали (до 500 місць) призначаються для виступів солістів, камерних ансамблів, хорів та оркестрів. Великі зали – для виступів великих симфонічних оркестрів, великих хорів, ансамблів пісні і танцю тощо [54, с. 76].

КОНЦЕРТУВАННЯ – виступи в концертах, концертна діяльність [54, с. 127].

КОНЦЕРТШТЮК (нім. *koncertstück* – концертна п'єса) – 1. Одночастинний концерт для соліста і оркестру. 2. Сольний твір великої форми для концертного виконання. До К. належать, напр., соната для ф-но Р. Шумана «Концерт без оркестру» (оп. 14), «Блискуче рондо» К. Вебера і т.д. [55, с. 76].



КОНЧЕРТО ГРОССО (італ. concerto grosso – великий концерт) – віртуозний твір з кількох частин, де звучання оркестру протистоїть звучанню групи солістів (tutti – всі та concertino – мала концертна група). Ці групи впродовж виконання всього твору наче змагаються. Найбільшого розвитку жанр К.г. набув у творчості А. Кореллі, А. Вівальді, Й.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, а в музиці ХХ ст. Г. Камінського, Е. Кшенека, М. Рegera, Е. Тамберга, А. Шнітке та ін. [54, с. 127].

КООРДИНАЦІЯ (лат. coordinatio – узгоджувати) – встановлення взаємозв'язків між окремими діями органів та систем слуху і голосу, непаралельними рухами рук диригента або інструменталіста, між компонентами свідомості, художніми образами, поняттями музичної теорії та ін. [54, с. 127].

КОРЕПЕТИТОР (лат. со – спільно, repeto – повторюю) – піаніст, помічник диригента, який вивчає з виконавцями (вокалістами і танцюристами) їх сольні партії [54, с. 128].

КОРИФЕЙ (грец. koryphaios – голова) – 1. У давньогрецькому театрі – проводир хору в трагедії, який був посередником між хором та акторами, вступаючи з ними в діалог. 2. Провідний артист кордебалету. 3. В переносному розумінні – видатний діяч мистецтва, який має багаторічний досвід, найвищу майстерність та великі заслуги в певній науковій або мистецькій галузі [54, с. 127].

КОРNET (франц. cornet) – духовий музичний інструмент, що займає проміжне становище між дерев'яними та мідними духовими інструментами. З дерев'яними інструментами К. поєднує матеріал та система ігрових отворів, з мідними – амбюшурний спосіб звуковидобування. К. має хроматичний звукоряд [54, с. 127].

КОРУС (англ. chorus) – складник форми джазової музики. К. дорівнює темі та базується за її гармонічною схемою. К.



може бути аранжованим для групи музичних інструментів або нагадувати імпровізацію [54, с. 128].

КРИСТАДІН – електричний багатоголосий клавішний інструмент. Загальний діапазон: До – до³. Тембри звуків нагадують дерев'яні духові інструменти, можливе включення вібрато [54, с. 77].

КУЛЬМІНАЦІЯ (лат. culmen – вершина) – пік музичного розвитку та емоційного напруження музичного твору або його завершеної частини. Уявлення про К. ґрунтується на закономірностях європейського музичного мислення і є важливим елементом музичної драматургії [54, с. 131].

КУЛЬТОВА МУЗИКА – 1. Музика, пов'язана з релігійним богослужінням, переважно хорова. 2. Наприкінці ХХ ст. К.м. називають будь-яку естрадну музику, що набула широкої популярності та розголосу [54, с. 131].

КУЛЬТУРА (лат. cultura – освіта, розвиток, догляд) – сукупність духовних, матеріальних і практичних здобутків людства, у яких віддзеркалюється рівень розвитку суспільства. Музична К. охоплює досягнення у сфері музичної творчості, виконавства та освіти, а також рівень обізнаності та вихованості людини в галузі музичного мистецтва [54, с. 131].

КУПЛЕТ (франц. couplet) – розділ пісні, що складається з одного проведення всієї мелодії і однієї строфи поетичного тексту. При виконанні наступних строф мелодія звичайно повторюється в точності або з незначними варіаціями. В результаті утворюється куплетна форма, характерна для більшості пісень різних народів, а також багатьох професійних творів пісенного жанру. Часто К. починається заспівом і закінчується приспівом [6, с. 54].

КУПЛЕТИ – злободенні сатиричні або комічні пісеньки для виконання на естраді, в опереті або водевілі [55, с. 78].



КУШЮРА (франц. *coupure* – відрізати) – скорочення фрагмента тексту музичного (або драматичного) твору, як правило, найменш цінного в розвитку художнього образу або сценічної дії. К. може вказуватися автором твору, але також виконуватися виконавцем на свій розсуд [6, с. 54].

ЛАД (лат. *modus*, грец. *harmonia*, англ., француз. *mode*, італ. *modo*, нім. *Tonge schlecht*, слов'янське – злагода, лад, мир, порядок) – 1. Естетично приємна узгодженість звуків висотної системи, основа для виникнення і закріплення в свідомості людини системних відносин між звуками, які ґрунтуються на тому, що в процесі музичного інтонування відбувається упорядкування звукового матеріалу в стрункі, узгоджені форми. 2. Доцільно впорядкована інтонаційна система висотних зв'язків музичних звуків, їх закономірна послідовність, а також структура взаємних зв'язків ступенів звукоряду. В понятті Л. відбиваються історичні та національні особливості розвитку музичного мистецтва, об'єктивні закономірності музичної акустики та сприймання музики. Специфіка та складність поняття Л. зумовлені тим, що воно охоплює різні явища та процеси: співвідношення стійкості та нестійкості ступенів; модальність давньої музики європейських народів; мелодико-звукорядну систему диференційованих співвідношень тонів; звукоряди з одним центральним тоном, змінні системи без тяжіння до централізованої системи без стійкого звукоряду; додекафонічні комплекси; серійну, сонорну, електронну музику. Класифікація існуючих музичних Л. надзвичайно складна, її визначальними факторами є генетична стадія розвитку ладового мислення, інтервальна складність звукової структури, етнічні, історичні, культурні, стильові особливості й традиції музичного мистецтва. До найбільш важливих



типів ладових систем належать: екмеліка, ангіметоніка, діатоніка, хроматика, мікрохроматика (шруті), особливі Л. (слендро, пелог, пентатоніка та інші). Послідовність ступенів Л. утворює його гаму: діатонічні Л., давньогрецькі Л., натуральні Л., ангіметонний звукоряд, пентатоніка, симетричні Л., мішані Л., змінні Л., тональність, серія, Л. Мессіана, дванадцятитонові гама, хроматична гама, мажор, мінор, мугам, пелог, слендро, шруті та інші.

3. Вузькі поперечини на грифі або шийці частини струнних інструментів (домри, балалайки, бандури, мандоліни та ін.), до яких виконавці притискають струни під час гри, змінюючи висоту звуків [54, с. 134].

ЛАРГО (італ. *largo* – широко) – найповільніший з-поміж темпів, що застосовуються в творах величного, урочистого або скорботного характеру. В XVIII ст. Л. вважали дуже повільним темпом, удвічі повільнішим від адажіо, хоча практично вони вирізнялись не стільки темпом, скільки характером звучання [54, с. 136].

ЛАТЕНТНИЙ ПЕРІОД (лат. *latens* – прихований) – час, необхідний для виявлення певного процесу, наприклад, початкових проявів оволодіння навичками фонації або гри на музичних інструментах [54, с. 136].

ЛАУРЕАТ (лат. *laureatus* – увінчаний лавровим вінком) – 1. У Стародавньому Римі – людина, нагороджена лавровим вінком за видатні досягнення. 2. Вчений, артист, композитор, письменник, винахідник тощо, удостоєний високої нагороди. В Україні найвищою нагородою є Національна премія ім. Тараса Шевченка, лауреатів якої щорічно визначають напередодні дня народження безсмертного Кобзаря [54, с. 136].

ЛЕГАТО (італ. *legato* – зв'язано, злито) – виконання, коли перехід від одного звука до іншого відбувається зв'язно. без перерви. Л. – один із основних видів артикуляції й



штрихів. Графічно позначається дугоподібною рисою – лігою, яка з'єднує необхідні ноти [54, с. 136].

ЛЕГКА МУЗИКА – музика, нескладна за змістом, переважно проста за формою, доступна для сприйняття найширшими колами слухачів. До Л.м. найчастіше відносять естрадну пісню, танцювальну музику, попури, фантазії, марші, оперету, поп-музику, більшість напрямів джазу і рок-музики [38, с. 146].

ЛІДЕР – ведучий голос в ансамблі або оркестрі. У традиційному джазі – труба; у біг-бенді – перший альт-саксофон у групі саксофонів, перша труба і перший тромбон у групі мідних духових інструментів; у складі комбо – музикант, який виконує основну мелодичну функцію [38, с. 147].

ЛІНЕАРИЗМ (лат. *linearis* – лінійний) – принцип композиції, що спирається на розуміння музики як руху звуковисотної лінії, уявляючи мелодію візуально, графічно. Передумови Л. містить старовинна поліфонія. Л. отримав поширення в творчості А. Шенберга, П. Хіндемита, Д. Мійо, І. Стравінського та ін. на ґрунті політональності, поліметрії, серіальності тощо [54, с. 139].

ЛІНЕАРНІСТЬ – послідовність звуків, що утворюють мелодичну лінію. Поняття Л. близьке до поняття інтонації, застосовується переважно у поліфонічній музиці, а також у монодії та гетерофонії, виявляючись у безперервному розгортанні мелодичних дій [54, с. 139].

ЛІРИКА (грец. *lyrikos* – ліричний) – музика, зосереджена на розкритті внутрішнього емоційно-суб'єктивного світу людини. Основні жанри Л. – романс, пісня, інструментальна мініатюра тощо [54, с. 140].

ЛЮФТПАУЗА (*lufttrause*, нім. – повітряна пауза) – невелика пауза (перерва в звучанні), за допомогою якої при виконанні музичного твору виділяється початок нового розділу, епізоду. У нотах Л. не позначається і вводиться



виконавцем за власним розсудом (іноді позначається за допомогою коми – ідентична цезурі) [6, с. 55].

МАЖОРО-МІНОР – об’єднаний лад, що сполучає однойменні лади (мажор і мінор однієї тональності). В М.-м. обидві терції ладу використовуються, як рівноправні, по черзі [55, с. 86].

МАНУАЛ (лат. *manualis* – ручний) – клавіатура для рук у багатоклавіатурних музичних інструментах (органі, фісгармонії, електрооргані тощо), на відміну від клавіатури для ніг – педалі. На органі є 7 М., клавесині – до 3, фісгармонії – не більше 2 і т.д. М. розташовані терасою, одна над другою, відрізняючись за кількістю клавіш, висотою і тембром регістрів, силою і тембровим забарвленням звучання, що забезпечує великий звуковисотний діапазон (у органа – до 8 октав) [54, с. 147].

МЕЛІЗМИ (*melisma*, грец. *melos* – пісня, мелодія) – 1. Мелодійні уривки (колоратура, рулади, пасажі та інші вокальні прикраси) і цілі мелодії, виконувані на один склад тексту (звідси вираз «мелізматичний спів»). 2. Мелодичні прикраси у вокальній і інструментальній музиці. До М. відносяться форшлаг, мордент, групето, трель. Мелодійні фігури, невеликі мотиви певної стійкої форми позначаються скорочено особливими знаками, або виписуються дрібними нотами. Іноді до М. відносять також багаторазове швидке чергування сусідніх звуків діатонічної або хроматичної гами – трель (позначається лат. буквами *tr*, що проставляються над нотою [6, с. 58].

МЕЛОДЕКЛАМАЦІЯ (грец. *melos*, – мелодія і *deklamation*, лат. – декламація) – художнє читання віршів або прози на фоні музичного супроводу (здебільшого на фортепіано). М. виникла вже в античному театрі. У XIX ст. вона використовувалася в опері (сцена «У вовчій долині» з опери К.-М. Вебера «Чарівний стрілець», сцена «У в’язниці» з



опери Л. Бетховена «Фіделіо»). У ХХ ст. М. набула рис, що наближає її до речитативу, – т.з. зв'язана мелодрама, в якій за допомогою особливих знаків фіксується ритм і висота звуків голосу. У творчості А. Шенберга і А. Берга цей вид М. набуває форми *Sprechgesang* (німий) – мовно-го співу («Місячний П'єро» А. Шенберга [54, с. 58].

МЕЛО́ДИКА (грец. *melodikós* – мелодійний, пісенний) – 1. Сукупність мелодичних виражальних засобів, які властиві музичному напрямку, творчості композитора, музичному творові. 2. Наука про мелодію [55, с. 87].

МЕЛОДИЧНА ГРУПА – гурт музикантів, що виконують в ансамблі або оркестрі мелодичну функцію. До М.г. належать в основному виконавці на струнних і духових інструментах. У традиційному джазі – труба, кларнет, тромбон; у біг-бенді – група труб, тромбонів, саксофонів (кларнет, флейта, скрипки тощо). У сучасному джазі в ролі мелодичних інструментів використовуються також інструменти ритмічної групи (фортепіано, гітара, контрабас, ударні інструменти) [38, с. 147].

МЕЛО́ДІЯ (грец. *melodia* – спів, пісня) – 1. Одноголосе вираження образно-поетичного змісту музичної думки. М. – «найсуттєвіша сторона музики» (С. Прокоф'єв), а «справа інших компонентів – гармонії, інструментування, контрапункту – доповнювати, домальовувати мелодичну думку» (М. Глінка). М. може побутувати в одноголосі, в поєднанні з іншими голосами (поліфонія) або з супроводом (гомофонія). Через М. виявляються можливості ладу, ритму, метру, музичної форми, інших елементів музики. М. – найважливіший виражальний засіб народної та академічної музики. 2. Послідовна низка звуків, об'єднаних певними співвідношеннями висоти, тривалості, сили на ґрунті ладу, метру – на відміну від гармонії, що об'єднує звуки в одночасі.



3. Головний голос гомофонного викладу, що вирізняється наспівністю, зв'язністю і осмисленістю. 4. Смилова та образна єдність, концентрація музичної виразності та музичної думки. Тип М. яскраво характеризує стиль, жанр музичного твору, його національний колорит [54, с. 151].

МЕЛОДРАМА – музично-драматичний твір, в якому монологи і діалоги дійових осіб виконуються на фоні інструментальної музики, або чергуються з музичними епізодами. Елементи М. застосовуються в опері, опереті. У II половині XIX ст. була поширена концертна М. [6, с. 59].

МЕЛОМАН – пристрасний любитель музичного мистецтва [38, с. 147].

МЕМОРІАЛЬНИЙ ЖАНР (лат. *memorialis* – пам'ятний) – жанр музичних творів (з текстом або без нього), присвячених пам'яті видатних подій або осіб: «Реквієм» Дж. Верді – пам'яті А. Мандзоні, «Жалібний марш» М. Лисенка – пам'яті Т. Шевченка, «Реквієм» Д. Кабалевського, присвячений «тим, хто загинув у боротьбі з фашизмом», «Військовий реквієм» Й. Брамса, скорботна кантата «Плач муз на смерть лорда Байрона» Дж. Россіні, поема-кантата «Хустина» Л. Ревуцького, епітафія «На смерть К. Шимановського» Т. Шеліговського, елегія «Пам'яті Й. Брамса» Ч. Перрі, Л. Керубіні, «Це не голосіння» пам'яті Вольтера, «Уцілілий з Варшави» А. Шенберга, «Ламенто» Г. Гаврилець, марш Е. Гріга «Пам'яті Р. Нурдрока», симфонія «Пам'яті Лідице» Б. Мартину, симфонічна сюїта «Пам'яті Лесі Українки» А. Штогаренка, триптих «Пам'яті Бертольда Брехта» П. Дессау. «Некролог» А. Пярта, камерні твори: «Пам'яті наших загиблих дітей» М. Гнесіна, «Пам'яті великого художника» С. Рахманінова, романс «Пам'яті війни» В. Клина, тріо «Музика рудого лісу» Є. Станковича, «Прелюд пам'яті Т. Шевченка» Я. Степового,



симфонічна поема «Дар Веделю» Ю. Іщенка, симфонія-епітафія пам'яті Є. Коновальця «День скорботи і пам'яті» В. Губи, «Чорнобильська поема» О. Левицького, «Український реквієм» Ю. Шамо, кантата «Голод» Л. Матвійчук, кантата «Чорнобильські дзвони» В. Філіпенка, поема «Пам'яті жертв Чорнобиля» В. Юсупова, «Поема скорботи» Є. Станковича та ін. [54, с. 152].

МЕНЕДЖЕР – комерційний директор, який керує справами окремого виконавця, групи музикантів. До обов'язків М. входить укладення договорів на виступи, організацію гастролей, реклами тощо [38, с. 147].

МЕНЕСТРÉЛЬ (франц. *menestrel* – перебуваючий на службі) – середньовічний поет, музикант і співак, що знаходився на службі при дворі феодала або знатного лицаря. М. були слугами труверів або трубадурів і виконували їх твори, але іноді самі складали вірші і музику, оспівуючи подвиги своїх покровителів. З кінця XIV ст. М. стали називати професійних музикантів, що складали музику для танців [6, с. 59].

МЕСА (італ. *messa*, від лат. *mitto* – відпускаю, посылаю) – центральний твір добового богослужбового циклу, що є католицьким аналогом православної літургії. М. призначена для виконання хором, солістами з інструментальним супроводом (або без нього) і складається з кількох основних (*Missa ordinarium*) співів: *Kyrie eleison* (Господи, помилуй), *Gloria* (Слава), *Credo* (Вірую), *Sanktus* (Свят Господь Бог), *Benedictus* (Благословен), *Agnus Dei* (Агнець Божий), *Ite, missa est* (Ідіть, меса закінчилась). У XVI ст. з *Credo* почали виокремлювати *Et incarnatus* (І воплотився), *Crucifixus* (І був розп'ятий), *Et resurrexit* (І воскреснув), а з *Agnus Dei* – *Dona nobis pacem* (Даруй нам мир). Інші співи (*Missa proprium* – *Introitus*, *Craduale*, *Alleluja*, *Tractus*, *Offertorium*, *Communio* – включали



до М. залежно від того, яким був день церковного богослужіння. До XIV ст. М. була одноголосою, пізніше з'явилися багатоголосі опрацювання. Видатні зразки М. створили Д. Палестрина, О. Лассо, Ж. Дебре, К. Монтеверді, Й.-С. Бах, Й. Гайдн, В.-А. Моцарт, Л. Бетховен, Л. Керубіні, Ф. Шуберт, Ф. Ліст, А. Брукнер, С. Франк, К.-М. Вебер, І. Стравінський, Л. Яначек, А. Казелла, Ф. Пуленк та ін. [54, с. 153].

МЕТОДИКА МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ – сукупність методів і прийомів навчання музики – сольного, ансамблевого і хорового співу, індивідуальної, ансамблевої та оркестрової гри, теорії та історії музики тощо, спрямованих на розвиток музичних здібностей учнів. Процесуальним рушієм і основою М.м.н. є чітке визначення музичних здібностей учнів та співвіднесення з ними характеру і завдань навчального процесу, що передбачає необхідність детальної діагностики педагогом як рівня актуальних здібностей, так і «зони ближнього розвитку» учня (Л. Виготський) [54, с. 154].

МЕТОДОЛОГІЯ (грец. *metodos* – спосіб пізнання і *logos* – наука) – 1. Сукупність основних дослідницьких методів певної галузі науки. 2. Вчення про методи пізнання та перетворення дійсності – філософська М., що визначає найзагальніші положення та підходи до науковою пізнання в будь-якій сфері діяльності [54, с. 154].

МЕХАНІКА ФОРТЕПІАНО – пристрій, що забезпечує видобування звуків за допомогою ударів молоточками по струнах; складна система важелів, які керують молоточками та глушниками. Винайдена близько 1709 р. Б. Кристофорі, змінена та удосконалена в 1731 р. Г. Зільберманом та І. Штейном, у 1821 р. С. Ерар створив М.ф. з подвійною репетицією, конструктивна ідея якої залишається актуальною й досі [54, с. 155].



МЕХАНІЧНЕ ФОРТЕПІАНО – фортепіано з додатковим пристроєм для відтворення музики без участі виконавця.

Вперше М.ф. виготовив у 1846 році А. Дебен [56, с. 155].

МІНІПІАНО – 1. Піаніно особливо малого розміру для невеликих приміщень, яке конструктивно не відрізняється від звичайного фортепіано. 2. Семиоктавне електричне піаніно невеликого розміру, яке випускала фірма «Хардмен енд Пек» (США) [54, с. 158].

МОДАЛЬНИЙ ДЖАЗ – експериментальне спрямування сучасного джазу, що пов'язане з переходом від традиційного типу тональної організації та формоутворення до нового модального «ладового» принципу. Згідно з цим головною організуючою основою музичного викладу є т.зв. модуси – особливі (ненормативні) ладово-звукорядні структури. Модальність надає можливість пов'язати значну кількість мелодичних і гармонічних елементів в одне ціле і водночас «розчленувати» ціле на окремі частини та розділи, органічно пов'язані між собою. Особливою увагою в М.д. користується розроблена піаністом Дж. Расселом (1953 р.) система з дев'яти хроматичних варіантів лідійського ладу, яка широко використовувалася і використовується в практиці блюзової імпровізації. Модальна техніка має в своєму арсеналі різні типи фактур: поліфонічну, гомофонну, хоральну, респонсорну та ін. До неї звертаються представники багатьох сучасних джазових стилів (найчастіше – музиканти фрі-джазу) [38, с. 147].

МОДЕРАТОР (лат. moderor – стримувати) – прилад для приглушення звука в піаніно та роялі [55, с. 93].

МОДЕРНІЗМ (франц. moderne – сучасний) – напрям у музиці, якому притаманний рішучий відхід від естетичних критеріїв і традицій класичного музичного мистецтва (пізній романтизм, імпресіонізм з деструкцією тональної гармонії, «нова» музика тощо) [54, с. 160].



МОДУЛЯЦІЯ (лат. *modulatio* – розміреність, мірність) – зміна основної тональності іншою. Розрізняють досконалу тональну модуляцію, що відбувається наприкінці музичного твору, його частини, періоду, речення, фрази, підготовлену завчасним введенням у попередню тональність елементів наступної тональності, а також недосконалу тональну М. – зміну основної тональності в середині періоду, фрази музичного твору (те саме, що відхилення). Раптова модуляція – непередбачена зміна однієї тональності іншою, яка здійснюється через домінантову функцію наступної тональності. Перехід з однієї тональності в іншу без будь-якої попередньої підготовки зветься співставленням тональностей. Ладова М. – перехід в однойменну тональність іншого ладового нахилання. Енгармонічна М. – перехід в нову тональність шляхом енгармонічної заміни звуків останнього акорду основної тональності, а також його вигляду [55, с. 93].

МОРДЕНТ – див. : Мелізми.

МОТИВ (лат. *motus* – рух) – 1. Найменша музична побудова, що включає частину музичної теми і зазвичай містить одну сильну метричну долю. 2. Частина теми, що може набувати самостійного значення за допомогою розробки. Розвиток М. здійснюється шляхом повторів, секвенцій, варіювання, обернення, зменшення, збільшення тощо. 3. Наспів, мелодія, що має виразний музичний зміст. 4. У психології та педагогіці – спонукальна причина дій і вчинків людини, що спирається на її потреби. У М. розкривається сенс дій та вчинків людини, спрямованих на досягнення мети, їх життєве значення. М. мають складний індивідуальний характер, постійно змінюючись під впливом різноманітних вікових, ситуативних, суб'єктивних факторів [54, с. 162].

МУЗИКА (грец. *musike*, буквально: мистецтво муз) – мистецтво, в якому дійсність зображується засобами



звукових художніх образів. М. спрямована, перш за все, на емоційну і чуттєву сферу людини. Основою цього процесу є сприймання, з яким найтісніше пов'язані такі феномени, як композиція, інтерпретація, виконання, слухання, оцінювання тощо [54, с. 163].

МУЗИКАЛЬНІСТЬ – музичний комплекс природних здібностей (музичного слуху, ладового і ритмічного почуттів, музичної пам'яті), що створюють сприятливі передумови для виховання музичного смаку, здатності до цілісного сприйняття музики, готують ґрунт для професійних занять музичним мистецтвом. Для виявлення М. розроблено спеціальні тести, що дають підстави для прогнозування напряму майбутньої професійної музичної діяльності дитини [54, с. 163].

МУЗИКА́НТ – 1. Фахівець, який професійно володіє музичною спеціальністю, – композитор, диригент, хормейстер, співак, інструменталіст тощо. 2. Людина, яка може грати на музичному інструменті, співати, брати участь у самодіяльному колективі, хорі, оркестрі тощо [54, с. 163].

МУЗИЧНА ІЛЮСТРА́ЦІЯ – 1. Музичний супровід німих кінофільмів. 2. Включення до лекції (уроку, бесіди) з мистецтва, літератури і т.п. музичних творів або уривків, що допомагають краще засвоїти зміст лекції (уроку, бесіди) [55, с. 95].

МУЗИЧНА ОСВІ́ТА – професійне навчання музичного мистецтва (композиції, творчості, виконавства тощо), а також комплекс знань, умінь і навичок, набутих у процесі та внаслідок систематичних занять. В Україні система М.о. складається зі спеціальних навчальних закладів – академій музики, інститутів, консерваторій, ліцеїв, коледжів, училищ, музичних шкіл та шкіл мистецтв, підпорядкованих державі (зокрема, Міністерству культури і мистецтв). Разом з тим, Законом України про освіту дозволено створення приватних музичних навчальних закладів [54, с. 165].



МУЗИЧНА ПАМ'ЯТЬ – здатність запам'ятовувати і впізнавати музику, виконувати її без допомоги нотного запису. Існує кілька видів М.п.: слухова, коли запам'ятовування музичного твору відбувається шляхом слухового закріплення усіх елементів музики; зорова, коли музичний нотний текст запам'ятовують, «фотографуючи» його зором; моторна, що спирається на автоматизацію рухів, фіксацію м'язових, вібраційних та інших відчуттів [54, с. 165].

МУЗИЧНА ПІДРОБКА – видання або виконання музичного твору під іменем композитора, який насправді його не створював. До М.п. з метою поширення власної музики вдавалися К. Глюк, Ф. Ліст, М. Казадеюс, Ф. Крейслер та інші композитори, які з часом визнавали своє авторство щодо М.п. [54, с. 165].

МУЗИЧНА ПСИХОЛОГІЯ – наука, що вивчає психологічні закономірності, механізми та умови музичної діяльності людини, їх вплив на сприймання музичного мовлення, формування, функціонування та еволюцію музичних засобів. М.п. тісно пов'язана з загальною психологією, психофізіологією, психолінгвістикою, акустикою, педагогікою та іншими науками. Охоплюючи всі види музичної діяльності – сприймання, створення, виконання, оцінювання, аналіз музичних явищ, М.п. поширюється на інші взаємопов'язані галузі. У становлення і розвиток вітчизняної М.п. вагомий внесок зробили Л. Бочкар'єв, М. Блінова, Н. Ветлугіна, Н. Вишнякова, М. Гарбузов, А. Готсдінер, Г. Кечхуашвілі, О. Костюк, В. Медушевський, В. Морозов, А. Муха, Є. Назайкінський, С. Науменко, В. Остроменський, Л. Переверзев, К. Платонов, Ю. Рагс, Г. Ригіна, О. Ростовський, О. Рудницька, Г. Тарасов, Б. Теплов, В. Яконюк та ін. [54, с. 65].

МУЗИЧНА САМОДІЯЛЬНІСТЬ – заняття широкого кола бажаючих займатися музикою у час, вільний від основної,



професійної роботи, форма виявлення творчої ініціативи в галузі музичного мистецтва [55, с. 96].

МУЗИЧНА ФОРМА – 1. Цілісна, організована система виражальних засобів музики (мелодія, ритм, гармонія, тембр і т.д.), що сприяє втіленню в творі емоційно-образного змісту. 2. Побудова й структура музичного твору, співвідношення його частин. Основними елементами М.ф. є мотив, фраза, речення, період. Різні способи зіставлення і розвитку елементів М.ф. зумовлюють появу різноманітних утворень – двочастинної, трьохчастинної, сонатної, варіаційної, куплетної, циклічної, вільної та ін. М.ф. Взаємовплив та єдність змісту і форми музичного твору – одночасно головною умовою та ознакою його художньої цінності [54 с. 166].

МУЗИЧНЕ ВИКОНАННЯ – творче відтворення голосом або на музичному інструменті твору, створеного композитором. Виконавська діяльність артиста не зводиться лише до озвучування нотного запису. Виходячи з нотного тексту, керуючись авторськими вказівками, вивчаючи епоху створення твору, його стилістичні особливості, виконавець проникає в ідейно-образний зміст музики в міру своїх знань і обдарування. При цьому вирішальне значення має художній кругозір, рівень творчої уяви виконавця і володіння виразними і технічними ресурсами співу або гри на інструменті (див. Агогіка, Динаміка, Артикуляція, Відтінки виконання). Виконавець надає твору композитора своє індивідуальне тлумачення, і в цьому особлива цінність М.в. [6, с. 62].

МУЗИЧНЕ ВИХОВАННЯ – галузь естетичного виховання, сфера залучення суспільства до музичної культури, цілеспрямований системний розвиток музичних здібностей і музичної культури особистості, виховання цілісного відчуття, переживання і розуміння образного змісту музичних творів, засвоєння суспільно-історичного досвіду музичної діяльності. Включаючи елементи музичної освіти



ти і навчання, М.в. здійснюють у загальноосвітніх і музичних школах, гімназіях, ліцеях і коледжах, дошкільних та позашкільних закладах шляхом залучення дітей і молоді до активних занять музикою, оволодіння основами теорії і музичної літератури, формування підвалин музичної культури як важливої і невід’ємної частини духовної культури. Теорію і методику різних напрямів М.в. розвивали такі діячі, як Е. Жак-Далькрос, З. Кодай, К. Орф, М. Сібато, Б. Асаф’єв, О. Апраксіна, Т. Беркман, Н. Ветлугіна, О. Гембицька, Н. Гродзенська, Д. Кабалевський, Т. Овчинникова, Н. Орлова, М. Румер, В. Шацька, а також українські музиканти-педагоги: Ф. Колесса, М. Леонтович, С. Людкевич, Л. Ревуцький, Я. Степовий, К. Стеценко, Б. Яворський, В. Верховинець, З. Жофчак, Г. Падалка, О. Раввинов, О. Ростовський, Л. Хлебникова та ін. [54, с. 166].

МУЗИЧНИЙ СЛУХ – здатність людини сприймати музику. М.с. характеризується широким діапазоном сприйняття висоти звуків – від 16 герц (до субконтроктави) до 20 тис. герц (приблизно мі-бемоль 7 октави). Найвиразніше сприймається висота звуків в зоні від 500 до 3000-4000 герц, де знаходяться всі форманти голосних мови і співацькі форманти. Розрізняють абсолютний слух (здатність розпізнавати і визначати висоту окремих звуків без попереднього настроювання) і відносний (здатність визначати звуковисотні інтервальні співставлення між звуками). Для музиканта важливо розвивати внутрішній слух – здатність представляти мелодійну послідовність без реального звучання. У думках М.с. розвивається в тісній залежності з голосом як природним інструментом вираження музичних вражень. У більшості людей мелодія, представлена внутрішнім слухом, знаходить вираження в співі; в цьому випадку говорять про активний слух. Проте зустрічаються особистості, які володіють розвиненим М.с., але не навчилися керувати своїм



голосовим апаратом і не можуть точно відтворити почуту мелодію; таке явище називається пасивним слухом. У музично обдарованих людей зв'язки між слухом і голосовим апаратом настільки міцні, що внутрішнє прослуховування мелодії обов'язково викликає рухову реакцію голосового апарату [55, с. 97].

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ОСВІТА – професійна підготовка педагогів музичних дисциплін, фахівців музичного виховання. М.-п.о. здійснюється в музично-педагогічних училищах, на спеціальних музично-педагогічних відділах педучилищ та музично-педагогічних факультетах університетів, підпорядкованих, головним чином, Міністерству освіти [55, с. 97].

НАСПІВ – мелодія, призначена для вокального (рідше інструментального) виконання; зазвичай цей термін застосовується до мелодій народних пісень [5, с. 66].

НЕАКОРДОВІ ЗВУКИ – звуки мелодії, які не належать акорду, що їх супроводжує. До Н.з. відносяться допоміжні, прохідні, затримання, камбіата та ін. Н.з. не вживаються одночасно з акордовими в одному регістрі, за винятком випадків, коли мелодія і акорди мають істотно відмінні тембри [55, с. 100].

НОВА ТОНАЛЬНІСТЬ – тональність, у яку здійснюється модуляція з старої (попередньої) тональності [54, с. 101].

НОТА (італ. nota – знак, замітка) – знак, який вживається для запису музичних звуків і вказує на їх тривалість. За тривалістю Н. бувають: подвійні цілі (бревіс), цілі, половинні, четвертні, восьмі, шістнадцяті тощо [55, с. 101].

ОБДАРОВАНІСТЬ МУЗИЧНА – індивідуальна своєрідність потенційних здібностей людини, що свідчать про можливість досягнення значних успіхів у певній галузі музичної діяльності. О.м. розвивається в процесі засвоєння духовних і мистецьких надбань людства та внаслідок поглиб-



лення досвіду творчої діяльності. Високий рівень О.м. вважається талантом [54, с. 179].

ОБЕРНЕННЯ АКОРДУ – такий різновид терцієвої побудови акорду, коли нижнім є не основний тон, а інший складовий звук. Існують такі О.а.: а) перше, де нижнім є терцієвий тон, – секстакорд, квінтсекстакорд; б) друге, де нижнім є квінтовий тон, – квартсекстакорд, терцквартакорд; в) третє, де нижнім є септимовий тон, – секундакорд [54, с. 179].

ОБЕРНЕННЯ ІНТЕРВАЛУ – перенесення нижнього звука інтервалу на октаву вгору або верхнього – на октаву вниз. При О.і. великий інтервал утворює малий, збільшений – зменшений, і навпаки: малий – великий, зменшений – збільшений. Чистий інтервал залишається чистим. Пріма при О.і. утворює октаву, секунда – септиму, терція – сексту, кварта – квінту, секста – терцію, септима – секунду, октава – приму [54, с. 179].

ОБЛІГАТО (італ. *obligato* – обов’язковий) – 1. Назва обов’язкової для виконання партії інструмента в музичному творі. 2. Партія сольного інструмента (скрипки, флейти, гобоя та ін.) в операх, кантатах, ораторіях XVII-XVIII ст., якою супроводжувалося виконання арій. 3. У старовинних поліфонічних творах – розділи з суворим дотриманням заздалегідь визначених правил побудови форми [54, с. 180].

ОБРАЗ МУЗИЧНИЙ – узагальнене віддзеркалення в музиці явищ дійсності і духовного світу людини. О.м. розкривається через виклад музичної теми, її розвиток, варіювання, доповнення тощо. У великих музичних творах О.м. виступає як складна художньо-емоційна система, що забезпечує втілення змісту твору [55, с. 180].

ОБРОБКА – видозмінювання музичного твору шляхом гармонізації, аранжування або транскрипції. Найчастіше здійснюють О. народних мелодій, хоча набувають поширення



також О. класичних творів (зокрема, в сучасній естрадній музиці) [54, с. 180].

ОДА (грец. *ode* – пісня) – лірична сольна або хорова пісня урочистого характеру в стародавній Греції. З XVII-XVIII ст. західно-європейській музиці О. стали називати споріднений кантаті хоровий або вокально-інструментальний твір, складений на честь якої-небудь святкової події, знатної особи. Пізніше цю назву стали використовувати для творів урочистого, гімничного характеру, різноманітних за формою і за складом виконавців. Так, фінал дев'ятої симфонії Л. Бетховена написаний для солістів, хору і оркестру на текст «Оди до Радості» Ф. Шіллера [6, с. 68].

ОКТАВНЕ ТРАНСПОНУВАННЯ – перенесення звуків на октаву вгору або вниз. Для позначення О.т. використовують спеціальний знак 8^{v} |, який пишуть над або під нотами, залежно від напрямку транспонування [54, с. 181].

ОРГАН (грец. *órganon* – знаряддя, інструмент) – духовий клавішний музичний інструмент, який дістав особливого поширення у Середньовіччі. Становить систему труб, із яких за допомогою повітря, що подається спеціальним механізмом, видобувають звуки різних тембрів і регістрів. У О. є кілька клавіатур, на яких органіст грає руками (мануал) і ногами (педалі) [55, с. 105].

ОРНАМЕНТИКА (лат. *ornamentum* – прикраса) – мелодичні звороти зі звуків невеликої тривалості, що прикрашають основний мелодичний малюнок, а також посилюють його експресивність, дають виконавцям додаткову можливість продемонструвати свою майстерність. До О. належать пасажі, мелізми, фігурації, фіоритури, колоратура, глоси та ін. У музичній практиці побутують два види О.: позначена в нотах обов'язкова О. (групето, мордент, форшлаг, трель і т.д.) та імпровізаційна О. (колоратура, рулади, трелі і т.д.), яку виконавець обирає на свій розсуд [54, с. 188].



ОСНОВНА́ ТОНА́ЛЬНІСТЬ – див. Головна тональність [55, с. 107].

ОСНОВНЕ́ ПОЛО́ЖЕННЯ – таке розташування акорду, при якому в басі знаходиться його основний тон [55, с. 107].

ОСНОВНИЙ ТОН – звук акорду, який при стислому розташуванні є найнижчим, інакше – прима акорду [55, с. 107].

ПАНК-РОК (англ. punk – шпана, непотріб) – напрям рок-музики, що зародився 1974 р. у США, а свого апогею досяг у 1976 р. в Англії. Вважається, що П.-р. – своєрідна форма протесту молоді проти комерціалізації офіційної рок- і поп-музики. Музика П.-р. спочатку складалася з одноманітних примітивних акордів, що виконувалися на гітарах у досить швидкому темпі; виконавської злагоженості й майстерності тут майже не простежувалось, а навмисно «сиплий» вокал передавав тексти пісень, котрі відзначалися песимізмом, недовірою, були повні брутальних образ і нецензурних виразів. У 1980 рр. мода на таку музику майже пройшла. І все ж П.-р. виконав свою місію – розчистив дорогу «новій хвилі» [36, с. 148].

ПАРТИТУРА (італ. partitura – поділ, розподіл) – система запису всіх голосів музичного твору, призначеного для виконання ансамблем або оркестром певного складу [55, с. 109].

ПАРТІЯ (лат. pars – частина, partio – роділяю) – 1. Ноти окремої вокальної партії музично-сценічного твору. 2. Роль співака в музично-сценічному творі (П. солістів називаються на ім'я героя опери – напр., партія Аїди, партія Бориса Годунова). 3. У інструментально-хоровому творі одна з його складових частин, призначена для виконання окремим голосом (групою однорідних голосів) або на окремому інструменті (групою інструментів), наприклад, партія сопрано в хоровому творі, партія 1 скрипки в струнному квітеті і т.д. [6, с. 74].



ПАСАЖ (франц. *passage* – прохід, перехід) – послідовність звуків у швидкому русі, що часто зустрічається у віртуозній вокальній і інструментальній музиці. Розрізняють пасажі гамоподібні, акордові (засновані на арпеджіо) і змішані [6, с. 74].

ПАСТОРАЛЬ (лат. *pastoralis* – пастуший) – вокальний (або інструментальний) твір, що оспівує картини природи і сільського життя. Сольні вокальні пасторалі у супроводі фортепіано створювали І. Гайдн, В.-А. Моцарт, Ф. Шуберт та ін. У XVII-XVIII ст. в Італії і Франції були популярні сценічні пасторалі (опери, пантоміми та ін.), дійовими особами яких були пастухи і пастушки, міфологічні герої. У подібному жанрі написана П. Чайковським інтермедія «Відвертість пастушки» в опері «Пікова дама» [6, с. 74].

ПАУЗА (грец. *pausis* – перерва) – 1. Тимчасова перерва у музиці. 2. Знак, що вказує тривалість перерви. П. бувають такі ж за тривалостями, як і ноти [55, с. 109].

ПЕДАЛЬ (лат. *pedalis* – ножний) – 1. У фортепіано – ножний важіль для піднімання механізму, що приглушує струни (права педаль) або ослаблює звук (ліва педаль). 2. У арфи – ножний важіль для перестроювання струн. 3. У органа – клавіатура з великих клавішів, на які органіст натискує ногою, видобуваючи найнижчі звуки. 4. Витримані акорди або окремі звуки, на фоні яких рухаються інші голоси багатоголосого твору під час зміни гармонії [55, с. 110].

ПЕРЕКЛАДЕННЯ – опрацювання музичного твору для виконання іншими голосами або інструментами; інакше – аранжування [54, с. 194].

ПЕРІОД (грец. *periodos* – проміжок часу) – найменша музична побудова, у якій викладено відносно закінчену музичну думку. П. складається з двох подібних за структурою речень (кожне з 4 або 8 тактів), які завершуються різними



каденціями (друге – повною). Інколи в формі П. будуються цілі музичні твори (романси, прелюдії, невеликі п'єси) [55, с. 111].

ПАНІНО (італ. *pianino*, букв. – тихий) – різновид фортепіано прямокутної форми з вертикальним розташуванням деки та клавіатурою на передній стінці. Винайдене Дж. Хокінсом та М. Мюллером у 1800-1801 рр. Звучність П. менш яскрава і сильна, ніж у рояля. Техніка гри на П. та роялі однакова [54, с. 196].

ПІСНЯ БЕЗ СЛІВ – невеликий інструментальний твір наспівного характеру, схожий на пісню (напр., «Пісні без слів» Ф. Мендельсона, П. Чайковського, А. Шенберга) [56, с. 198].

ПОЛПРИТМІЯ – одночасне поєднання двох або кількох ритмів з різною кількістю долей у такті чи неоднакових ритмічних фігур (наприклад, квартолей з тріолями). Головні метричні акценти при П. (на відміну від поліметрії) збігаються [38, с. 149].

ПОЛТЕМПОВІСТЬ (грец. *poly* – багато і *temp*) – одночасне поєднання голосів у різних темпах [54, с. 204].

ПОЛІХРОННІСТЬ (грец. *poly* – багато і *chronos* – час) – поєднання голосів з різними одиницями вимірювання часу [54, с. 206].

ПОП-МУЗИКА (англ. *pop music*, скорочено від *popular music* – популярна, загальнодоступна музика) – термін, що охоплює різноманітні види, жанри, форми та стилі масового музичного мистецтва. Поняття П.-м. має збиральне значення: у широкому розумінні як сукупність найбільш відомих, доступних для сприйняття і часто виконуваних творів (народних, класичних, естрадних та ін.); у більш вузькому значенні – стилі, жанри та форми масового музичування (пісенні форми, танцювальна, «легка» оркестрова музика, деякі розважальні напрями рок-музики і джазу).



П.-м. як явище музичної культури вкрай суперечливе, бо зумовлюється нерівнозначністю її естетичної цінності та соціальної ролі [38, с. 149].

ПОРТАТО (італ. portare – стверджувати) – середній між легато і стакато спосіб виконання, коли всі звуки виконуються підкреслено чітко. Позначається рисками і лігою над або під нотами [54, с. 208].

ПРОДЮСЕР – особа, яка відповідає за якість запису платівки (кількість музичних творів, їх черговість, оформлення тощо). Від професіоналізму П. багато в чому залежить успіх платівки джазу, рок- і поп-музики [38, с. 149].

ПРОМОУТЕР (англ. promoter – покровитель) – особа, що відповідає за організацію музичних концертів, фестивалів, конкурсів тощо [54, с. 211].

ПСИХОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА – галузь психології, що охоплює психологічні аспекти та закономірності функціонування мистецтва, а також мистецької діяльності [54, с. 213].

РАЙД-БІТ – різновид пунктирного ритму в джазі й рок-музиці [38, с. 150].

РАПСОД (грец. rhapsodos – співець) – давньогрецький мандрівний співак-оповідач. Рапсоди виконували епічні поеми, супроводжуючи свій спів грою на струнних інструментах – лірі, кіфарі, та ін. інструментах [6, с. 82].

РЕВЕРБЕРАЦІЯ (лат. reverberare – відбивати) – залишкове післязвучання, що поступово згасає після припинення коливань джерела звуку. Р. зумовлена співвідношенням відбиття і поглинання звукової енергії поверхнями і об'єктами приміщення, а також слухачами, які в ньому перебувають. Р. має велике значення для акустики концертних залів. Приміщення з великою Р. сприймається як лунка, з малою Р. – як глухе. З метою посилення акустичного ефекту за допомогою спеціальної апаратури в радіофікованих залах можна створювати штучну Р. [54, с. 217].



РЕГАЛЬ (франц. regale) – 1. У XVI-XVIII ст. – малий переносний орган з язичковими трубами для музикування в придворних, церковних, домашніх умовах. Мав вигляд складеної книги та 1-4 лабіальні регістри. 2. Язичковий регістр органа, де труби розташовані на мануалі брустверку [54, с. 217].

РЕГЕЙ (англ. reggae), реги – стиль міської танцювальної музики, який виник на Ямаїці у середині 1960 рр. Об'єднує риси північно-американської розважальної і традиційної афроямайської музики. Ритм Р. – накладення коротких остінато в електричних гітар, органа, електричного баса і барабанів; характерне підкреслення слабких часток чотиридольного метра [55, с. 218].

РЕГТАЙМ (англ. ragtime, від ragged time – «рваний такт») – стиль фортепіанної гри і пов'язаний з ним жанр танцювальної фортепіанної п'єси, що склався наприкінці XIX ст. За походженням Р. пов'язаний з «трактирною» міською танцювально-побутовою музикою американських негрів. Р. – один із попередників джазу. Характерною ознакою Р. є дві ритмічні лінії, що не збігаються: довільна ритмікозагострена мелодія і чіткий акомпанемент, витриманий у ритмі швидкого кроку [38, с. 150].

РЕДАКЦІЯ (лат. redigo – упорядкову) – 1. Перевірка і виправлення тексту літературного або музичного твору з метою підготовки його до друку. 2. Варіанти тексту твору, що виникають під час його доробки або переробки. 3. Пристосування твору до нових умов музичного або сценічного виконання. 4. Виконавська обробка музичного твору (нюанси, темпи, динаміка, аплікатура тощо) [55, с. 119].

РЕЗОНАНС (франц. resonance – відлуння, відгомін) – акустичне явище, коли внаслідок впливу коливань вібратора в резонаторі виникають аналогічні за частотою і близькі за амплітудою коливання. В музиці Р. виступає



як засіб підсилення звучання, змінювання тембру і збільшення тривалості звучання. Для цього виготовляють спеціальні резонатори, що відгукуються як на одну частоту (челеста, підставка камертона тощо), так і на багато частот (деки струнних інструментів, дека фортепіано, фісгармонії тощо). Вживання поняття Р. щодо співацького голосу має умовний характер, оскільки явище Р. у фонації є системним і більш складним, ніж поширені терміни «головний» та «грудний» Р. [54, с. 220].

РЕЗОНАНСОВІ СТРУНИ – розташовані під ігровими струнами спеціальні струни, які звучать внаслідок коливання ігрових струн без торкання рук виконавця. Р.с. надають тембру додаткового забарвлення і певною мірою підсилюють звучання інструмента [54, с. 220].

РЕКВІЄМ (лат. *requies* – спокій) – католицька траурна заупокійна меса, присвячена пам'яті померлих. Назва походить від початкових слів («*Requiem aeternum dona eis, Domine*» – «Вічний спокій даруй їм, Господи»). Порядок частин в Р. такий самий, як у месі, крім «*Clogia*» і «*Credo*» та заміни «*Allilulia*» на «*Dies Irae*». Перший Р. належать Г. Дюфаї (не зберігся), Й. Окегему (1470 р.), Ф. Анеріо, А. Брумелю, К. Моралесу, Д. Палестрині. Згодом Р. зазнав еволюційних змін, перетворившись у XVII-XVIII ст. у великий циклічний твір для солістів, хору та оркестру. До класичних зразків належать Р.: В.-А. Моцарта, Д. Верді, Г. Берліоза, Л. Дворжака, Ф. Госсекса, Л. Керубіні, Ф. Ліста, К. Сен-Санса, Г. Шютца, А. Брукнера, Й. Брамса, Г. Форе, І. Стравінського, А. Шнітке та ін. Сучасні композитори, відмовляючись від традиційного канонічного тексту, віддають данину жанру Р. («Військовий реквієм» Б. Бріттена, «Реквієм» Е. Денисова, «Реквієм пам'яті загиблих дітей» Д. Кабалевського та ін.) [54, с. 221].



РЕМІНІСЦЕНЦІЯ (лат. *reminiscentia* – спогад) – повернення в музичному творі мотиву чи теми, що прозвучали раніше, як нагадування про їх попереднє проведення. Прийом Р. широко використовують в оперній, симфонічній та ін. музиці [54, с. 22].

РЕП (англ. *rap, rappin*) – музичний напрям рок-музики, що виник у 1970 рр. у США (негритянських кварталах Нью-Йорка). Скоріш усього, це не художні твори, а скоромовні ритмічні речитативні фрази, які виконуються під супровід комп'ютерної ритм-групи (від 98 до 110 ударів за хвилину), а також змікшеровані уривки популярних мелодій, вуличних розмов, сигналів тощо, котрі супроводжуються характерними танцювальними рухами виконавців Р. [38, с. 150].

РЕПЕРТУАР (франц. *repertoire* – перелік, список) – 1. Сукупність творів, які виконують окремі виконавці або колективи. 2. Перелік музичних творів, які знає і може виконувати певний виконавець, ансамбль чи колектив (хор, оркестр тощо) [54, с. 222].

РЕПЕТИЦІЯ (лат. *repetitio* – повторення) – 1. Попереднє виконання певного твору, необхідне для досягнення злагодженості виконавців та підготовки до відкритого виступу. 2. Швидке повторення одного (того самого) звука (головним чином – на клавішних інструментах). 3. Особлива конструкція фортепіанного механізму, що дозволяє прискорити повторне видобування звуків (проста Р., подвійна Р.). 4. Фактурний елемент, що складається зі швидко повторюваних звуків однакової висоти [54, с. 222].

РЕПРИЗА (франц. *reprise* – повторення, відновлення) – 1. Розділ у простій, складній та сонатній формах, що містить повторення музичного матеріалу після його розвитку. 2. В сонатній формі – останній з основних розділів, що знаходиться після розробки. 3. Повторення розділу будь-



якого твору. 4. Частина твору будь-якої форми, обмежена знаками повторення [54, с. 222].

РЕФЛЕКС (лат. reflexus – відображення) – основна форма нервової діяльності, закономірна реакція організму на зміни середовища або внутрішнього стану і пристосування до них, швидка відповідь на подразнення рецепторів. Всі Р. поділяються на безумовні, з якими людина народжується, та умовні, яких вона набуває протягом життя. Завдяки набутим Р. процес музичного навчання може стати більш інтенсивним та результативним [54, с. 222].

РЕФРЕН (франц. refrain – приспів) – 1. У формах рондо і рондо-сонати – розділ, який кілька разів чергується з основною темою. 2. В музично-поетичних формах XIII-XV ст. – баладі, віреле, рондо – точне повторення слів тексту і музичного супроводу. 3. В XVII-XVIII ст. – синонім ритурнеля в арії da capo, концертній формі [54, с. 223].

РЕЧЕННЯ – музична побудова, що входить до складу періодів і закінчується кадансом [55, с. 121].

РИТМ (грец. rhythmos – відповідність) – організованість музичних звуків в їх тимчасовій послідовності. Разом з мелодією, Р. є одним з основних виразних елементів музики. Поняття Р. включає організацію тривалостей, акцентів (метр), співвідношення частин форми. Кожен музичний витвір має свій ритм; засобом вимірювання і усвідомлення ритму є метр. Виразне значення Р. тісно пов'язано з темпом [6, с. 86].

РИТМ-ЕНД-БЛЮЗ (англ. rhytm and blues) – урбанізована модифікація блюзу, яка відрізняється більшою експресією, чіткішим ритмом, швидшим темпом, енергійним бітом, штучним підсиленням гучності (за рахунок використання електроакустичної техніки та інструментарію). Р.-е.-б. – предтеча рок-музики [38, с. 150].

РИТМІКА – 1. Теорія ритму, один із основних розділів античної теорії музики. 2. Сукупність виявів ритму в музиці.



3. Система вправ, навчальний предмет, що має на меті розвиток ритмічного відчуття [54, с. 224].

РИТМІЧНА ГРУПА – гурт музикантів, що виконують в ансамблі або оркестрі функцію ритмічного акомпанементу. У джазову Р.г. входять фортепіано, контрабас, гітара й ударні інструменти. У традиційному джазі в Р.г. використовувались туба і банджо [38, с. 150].

РИТМІЧНЕ ВИХОВАННЯ – система художнього виховання, що використовується для розвитку музичного слуху, пам'яті, почуття ритму, пластичності (в цьому випадку застосовуються тренувальні вправи, побудовані на зв'язку музики і рухів). В нашій країні Р. в. є одним із засобів естетичного виховання в дошкільних закладах, музичних школах, хореографічних і педагогічних училищах та інших закладах [55, с. 122].

РИТУРНЄЛЬ (італ. *ritorno* – повернення) – 1. У вокальній музиці – інструментальний епізод, який виконується на початку і в кінці кожної строфи пісні, романсу, оперної арії тощо. 2. У танцювальній музиці – вступний та заключний інструментальний фрагмент у танці. 3. В балеті XVII-XVIII ст. – інструментальний вступ до танцю [55, с. 122].

РИФ – виконавська техніка джазу (переважно свінгу), яка побудована на безперервному і багаторазовому повторенні короткої музичної фрази з незначними методичними або гармонічними змінами. На фоні Р. (усього оркестру або його окремої групи) виконуються інструментальні та вокальні соло [38, с. 151].

РОДИНА ІНСТРУМЕНТІВ – група інструментів, подібних за конструкцією, матеріалом і способом звуковидобування, але різних за розміром. Найбільш відомі Р.і. – віоли, смичкові, скрипки, духові (дерев'яні та металеві), домри, балайки, мандоліни, саксофони, ударні тощо [54, с. 226].

РОЗРОБКА – 1. Середній розділ сонатної форми, розташований після експозиції і перед репрізою; тонально нестійка



частина, в якій розробляються музичні теми експозиції.
2. Розвиток однієї або кількох тем. Прийоми Р.: структурні (поділ теми на фрази, мотиви); звуковисотні (інтервальне розширення, скорочення мотивів, обернення); гармонічне й тональне оновлення, секвенції, ритмічні (збільшення, зменшення); фактурно-темброві (переоркестровка); поліфонічні (імітації), канонічні (секвенції, фугато) [54, с. 227].

РОЗШИРЕНА ЕКСПОЗИЦІЯ – експозиція фуги, що містить додаткове проведення теми в головній або домінантовій тональності одним або кількома голосами, які вступили раніше [56, с. 227].

РОК-МУЗИКА (англ. rock – «розгойдуйся») – галузь сучасної музики, що зорієнтована на молодь. Р.-м. – наслідок прилучення технічних досягнень ХХ ст. до простих музичних форм із фольклорним корінням. Стильова основа Р.-м. – «ритм-енд-блюз», «кантрі-енд-вестерн», релігійні піснеспіви американських негрів тощо. Р.-м. сформувалась в Англії (див. Біт) і отримала розвиток у США на початку 1960 рр. Величезне значення для її розвитку мала творчість таких рок-гуртів, як «Бітлз», «Роллінг Стоунз», «Пінк Флойд», «Ху» та ін. До важливих ознак Р.-м. належать опора на блюзові композиційні побудови, структури, звукоряди; підсилення метроритмічного начала; застосування електронного підсилення і перетворення звуку; піднесена експресія вокального та інструментального інтонування. З моменту своєї появи Р.-м. стає компонентом т.зв. молодіжної субкультури, де яскраво виражається властивий молоді конформістський пафос, а певна частина Р.-м. залишається в рамках «масової культури». Разом з тим Р.-м. являє собою складний конгломерат течій та напрямів, що визначаються за музичними і немусичними ознаками, а саме: належність до соціально-культурних рухів («хіпі», «панки» та ін.); вікова визначеність; дина-



мічна інтенсивність; інструментальне та технічне обладнання; взаємодія з тими чи іншими музичними традиціями («латин-рок», «джаз-рок», «фолк-рок» тощо); місце в системі художньої культури (комерційне «диско» або елітарний «рок-авангард») та ін. Важливе значення для Р.-м. має візуальний фактор сприйняття. Р.-м. постійно привертає увагу композиторів академічної сфери (Е. Артем'єв, А. Шнітке, С. Бідусенко, В. Шпаковська та ін.), які використовують її елементи в широкому стилістичному контексті [38, с. 151].

РОК-Н-РОЛ (англ. Rock and Roll, rock'n'roll – «гойдайся і катайся») – пісенно-танцювальна форма, що виникла у США на початку 1950 рр. В основі Р.-н.-р. – спрощений варіант негритянської танцювально-побутової музики «ритм-енд-блюз» у сполученні з елементами «кантрі-енд-вестерн», «бугі-вугі» та інших джазових стилів. Р.-н.-р. дав життя новим танцювальним напрямам початку 1960 рр. (твіст, шейк тощо) і став підґрунтям сучасної рок-музики [38, с. 151].

РОКОКО (франц. госо) – стиль європейського мистецтва, відображений в музиці французьких клавесиністів (Л. Дакен, Ф. Куперен, Ж. Рамо та ін.), якій властиві камерність та мініатюрність форми, буяння крихких, граціозно-кокетливих і грайливих образів, багатство вишуканої мелізматики тощо [54, с. 22].

РОМАНС (ісп. romanse) – 1. Одноголосий вокальний твір поетичного змісту з інструментальним супроводом, який набув особливого розвитку в творчості романтиків. 2. Назва інструментальної п'єси наспівного, мелодійного характеру [55, с. 124].

РО́НДО (італ. gondo, від франц. gond – круглий) – музична форма, побудована на чергуванні незмінної теми-рефрену і епізодів, що постійно оновлюються. Якнайменше число розділів в Р. – п'ять (три проведення рефрену і два епізоди).



У вокальній музиці ця форма використовується в оперних аріях (арія Фарлафа з опери М. Глінки «Руслан і Людмила», арія Антоніди з опери М. Глінки «Іван Сусанін») і романсах («Нічний зефір» А. Даргомижського) [6, с. 91].

РОНДО-СОНАТА – музична форма, що поєднує ознаки сонатної форми і рондо. Від сонатної форми запозичений тональний план, принцип зіставлення і експозиції двох тем у головній і побічній (домінантовій) тональностях, репризна транспозиція першого епізоду побічної партії в основну тональність; від рондо – повторення рефрену в основній тональності не менше трьох разів, пісенно-танцювальний тематизм, квадратність структур. Існують дві форми Р.-с. – з центральним епізодом та з розробкою [54, с. 230].

РОЯЛЬ (франц. *royal* – королівський) – струнно-ударний клавішний інструмент, різновид фортепіано, у якого струни, дека, рама і механіка розташовані горизонтально. Р. має особливу крилоподібну форму корпусу, зумовлену довжиною струн. За розмірами Р. поділяються на концертні (довжиною до 3 м), кабінетні (близько 2 м) та міньйон (від 1,1 до 1,5 м) [54, с. 230].

САЙДМЕН (англ. *sideman*) – музикант джазового оркестру [38, с. 151].

САКСГОРН (нім. *saxhorn*, від прізвища винахідника *Sax* та *Horn* – ріг) – родина мідних духових мундштукових інструментів. Різновиди С. – сопраніно, сопрано, альт, тенор, баритон, бас, контрабас. Звукоряд С. хроматичний, діапазон близько 2 1/2 октав, звук м'який, сильний. С. сконструював бельгійський майстер А. Сакс у 1845 році на базі бюгельгорна. Застосовують у духових оркестрах [54, с. 232].

САКСОФОН (франц. *saxophone*, від прізвища винахідника *Sax* і грец. *phone* – звук) – мідний духовий язичковий музичний інструмент, який створив А. Сакс у 1841 р. Родину С. утворюють сім різновидів: сопраніно, сопрано,



альт, тенор, баритон, бас, контрабас. С. – сопраніно і С. – сопрано мають пряму форму, інші – S-подібну. С. виготовляють з металу – латуні, срібла. Інструмент має конічний ствол з широкою мензурою, дзьобоподібний мундштук з одинарною тростиною, 18-21 ігровими отворами та аплікатурою, подібною до гобоя і флейти. Має сильний, виразний звук специфічного тембру та великі виконавські можливості. Застосовується у джазі, рідше – у духовому та симфонічному оркестрах, а також як сольний інструмент [54, с. 232].

САЛОННА МУЗИКА – розважальна музика XIX – початку XX ст., якій притаманні сентиментальність і мелодрама-тизм. Основні жанри С.м. – вокальна або інструментальна мініатюра [54, с. 232].

САУНД (англ. sound – звук) – індивідуалізована форма прояву звукового ідеалу в джазі. С. – одна з важливих стильових категорій джазу, що характеризує індивідуальну якість звучання музичного інструмента або голосу. Визначається засобом звуковидобування, типом атаки звуку, манерою інтонування і трактування тембру. Поняття С. застосовується також до звукового стилю ансамблевого або оркестрового виконавства [38, с. 152].

СВІНГ (англ. swing – балансування, гойдання) – 1. Ритмічний феномен, один із визначальних елементів джазу, у якому ритмічна пульсація характеризується незбіганням акцентів мелодичної та ритмічної ліній. С. пов’язаний з поділом метричного часу рівномірної ритмічної пульсації на дрібні частини з метою створення необмежених можливостей для використання ритмічних акцентів. С. не має точного вимірювання або запису і залежить від темпераменту, індивідуального відчуття стилю та емоційної образності музики. С. є основним прийомом джазової поліметрії, створюючи ефект уявного прискорення темпу, а уміння



музиканта «балансувати» між незбіганнями визначає сутність поняття, яке виконавці називають джайв. 2. Стиль джазу, що сформувався і набув величезної популярності впродовж 1935-1945 рр. в концертах біг-бандів Ч. Барнета, К. Бейсі, Х. Джеймса, братів Дорсі, Г. Грея, Б. Гудмена, Д. Еллінгтона, Г. Міллера, Т. Уїлсона, А. Шоу та інших. Серед С.-вокалістів найбільш відомі: Ф. Синатра, Б. Кросбі, Н. Кінг Кол та інші. У С. знайшли віддзеркалення тенденції оркестрів 20 рр. ХХ ст., що поєднували риси «хот» і «світл»-джазу. У С. відсутня колективна імпровізація, а на перший план виступають аранжування та сольна імпровізація, яку виконували на фоні риффу – типового для С. прийому. Носієм ритму є великий барабан, при цьому акцентуються не дві, а всі чотири долі такту. Для С. характерне масивне і повне звучання, застосування унісону або перегукування оркестрових груп [54, с. 234].

СВІТЛОМУЗИКА – кольорова музика, музика світла (англ. colour music, нім. Farbeichtmusik) – терміни, що стосуються експериментів з синтезу музики і світлових ефектів на ґрунті синопсії. Спеціальна апаратура дозволяє «перекладати» музику на «мову» різноманітних комбінацій кольорів і таким чином виконувати як спеціально створені для С. твори, так і інші музичні п'єси. Теоретичним підґрунтям С. є запропонована І. Ньютоном аналогія «спектр – октава», а перші спроби практичного звернення до синопсії здійснив О. Скрыбін, який включив до партитури симфонічної поеми «Прометей» («Поема вогню») спеціальну партію «світла» (1910). Експерименти з С. тривали й пізніше (Т. Уїфред, Ф. Меліне, П. Шеффер, Я. Ксенакіс, музей Скрыбіна в Москві, група «Прометей» у Казані, студія світломузики в Харкові та ін.). Світломюзичні ефекти з використанням лазерної техніки застосовуються в рок-шоу (light – show) для підсилення впливу на психіку глядачів [54, с. 234].



СЕКВЕНЦІЯ (лат. sequential, від sequor – наслідую) – жанр середньовічних одноголосих співів. С. являла собою юбіляцію, яка розширювала межі передуючого співу. Спочатку секвенції були без тексту, з IX ст. для полегшення запам'ятовування довгих юбіляційних розспівів до них стали додавати текст. Найвідоміші С. – Dies irae, Stabat mater [6, с. 95].

СЕНСИТИВНИЙ ВІК (лат. sensitivus – чуттєвий) – найсприятливіший вік для розвитку певних психічних функцій (сприймання, мовлення, пам'яті тощо), що мають вирішальне значення для музичного розвитку, навчання і виховання. С. відіграє велику роль у формуванні музичних здібностей, музичного сприймання та ін. [54, с. 236].

СЕРЕНАДА (франц. serenade, від sera – вечір) – пісня ліричного характеру (звернення до коханої), що виконується увечері або вночі. Її витоки – вечірні пісні трубадурів. С. була поширена в побуті південних романських народів (Італія, Франція); її виконували під акомпанемент лютні, мандоліни, гітари. Згодом С. стала жанром камерної вокальної музики, ввійшла в оперу. Широко відомі С. композиторів Ф. Шуберта, Р. Шумана, М. Глінки, А. Даргомижського, П. Чайковського [6, с. 95].

СИЛА ЗВУКА – акустичний критерій визначення кількості енергії джерела звука – вібратора (голосових складок, струни, мембрани тощо), яка вимірюється звуковим тиском на одиницю площі – кількістю ват на квадратний метр (Вт/м²). Сила голосу під час мовлення становить близько 10 мкВт, під час співу – від 100 (на ppp) до 100 тис. мкВт (на fff у голосів виняткової сили), у ракетного двигуна – до 100 мільярдів мкВт. З метою спрощення вимірювання сили звука акустика використовує одиницю «ваги» звукового тиску – децибел (дБ), що означає, у скільки разів рівень тиску певного звука більше найслабшого, який може почути людина. Це ж стосується і звука всіх музич-



них інструментів, що також вимірюється в дБ. Гучність як здатність сприймати силу звука також має спеціальну одиницю виміру – фон, розмір якої співпадає тільки з силою звука частотою 1000 Гц. Для практичного визначення сили і гучності звука створено прилади – шумоміри, які мають дві шкали: децибел, яка показує силу звукового тиску, і фонів, де вимірюється рівень гучності [54, с. 239].

СИМУЛЬТАННІСТЬ (франц. *simultane* – одночасний) – здатність мислення синтезувати багатопредметні ситуації (напр., у виконанні оперних партій), що виникають одночасно, здійснювати кілька логічних операцій, спрямованих на розв’язання складних мистецьких завдань з багатьма невідомими. Творчий пошук композитора, диригента та ін. потребує С. мислення [54, с. 240].

СИМФОНІЗМ – 1. Музично-естетична категорія, що характеризує метод музичної композиції, який виходить з необхідності всебічного розкриття художнього задуму в процесі руху, розвитку, змінювання і конфліктів музичного образу та зумовлений мисленням, характером і драматургією віддзеркалення дійсності в музиці. Цей термін запропонував і запровадив Б. Асаф’єв. 2. Творчість у галузі симфонічної музики [54, с. 240].

СИНГЛ-НОУТ – (англ. *single note* – самотня нота) спосіб гри на фортепіано, під час якої в правій руці піаніста не застосовується акордова техніка. Вперше С.-н. почав використовуватись у 1920 рр. піаністом Е. Хайсом, котрий намагався передати на фортепіано фразування трубача Л. Армстронга. Саме тому С.-н. іноді називають «фортепіанний стиль труби». С.-н. отримав широке розповсюдження в піаністів сучасного джазу й увійшов у практику виконавства на гітарі, електрооргані та ін. багатоголосих інструментах [38, с. 152].



СИНКО́ПА (грец. *synkore* – скорочення) – зміщення акценту з сильної (або відносно сильної) долі такту на слабку. Суть С. – створення суперечності між реальними акцентами і метричною нормою, а також дисонансу, який вимагає «розв’язання», тобто повернення до звичного акцентування [54, с. 242].

СИНОПСІ́Я (грец. *syn* – разом і *opsis* – погляд) – загальна назва зорово-слухових асоціацій, що ґрунтуються на емоційно-смысловому оцінюванні тембрів і тональностей. Зв’язок між звуком і світлом, що впливає на процес створення і сприймання музики, був відомий ще в Давній Індії та Китаї. Деякі музиканти (М. Римський-Корсаков, О. Скрейбін) були здатні до конкретно-кольорових відчуттів різних тональностей, акордів, тембрів. Ця здатність виявилася в створенні творів, де кольоровому світлу надавалась роль повноцінного музично-творчого компоненту (див. Світломузика) [54, с. 242].

СИНТЕЗАТО́Р (грец. *synthesis* – з’єднання) клавішний музичний інструмент. Багатство тембрів і регістрів дозволяє «добувати на С. різноманітні звуки та імітувати практично всі інструменти сучасного оркестру. С. був винайдений 1964 р. Робертом Мугом (США) [38, с.153].

СИЦИЛІА́НА (італ. *siciliana* – сицилійська) – вокальна або інструментальна п’еса в спокійному плавному русі, у розмірі 6/8 або 12/8 з характерним пунктирним ритмом. Жанр С. послужив основою арій, романсів, пісень (наприклад, сициліана Турідду з опери «Сільська честь» П. Масканьї, пісні «Гондольєр», «Діва з чужини» Ф. Шуберта, російські пісні О. Козловського, А. Дубяньського та ін.) [6, с. 95].

СКЕТ – запозичена джазовими музикантами з афро-американського фольклору техніка т.з. стильового (безтекстового) співу. У джазі цей спосіб трансформувався в тип віртуозної імпровізації, де голос соліста прирівнювався до



музичного інструмента. Іноді така вокальна манера позначається терміном «інструментальний спів». С. особливо характерний для стилю бі-боп [38, с. 153].

СКІФФЛ (англ. skiffle) – тип народної музики: спів під акомпанемент на імпровізованих музичних інструментах, в ролі яких може бути що завгодно: пральна або прасувальна дошка, гребінець і т.ін. С. не вимагає глибоких пізнань в музиці і уміння добре грати на якому-небудь музичному інструменті, звідси його простота і популярність. Первинно З. набув поширення в США (1900 рр.), потім в 1950 рр. став популярним у Великобританії. Перша група Джона Леннона «Куорімен» була скиффл-групою [6, с. 96].

СКЛАД МУЗИЧНИЙ – 1. Поняття, що визначає специфіку розгортання голосів, логіку їх горизонтальної або вертикальної організації. Для одноголосся властивий монодичний С.м., для багатоголосся – поліфонічний або гомофонно-гармонічний. 2. Тип музичної фактури (поліфонічний, гомофонний, акордовий, підголосковий мішаний, змінний тощо) або мелодики (речитативний, кантиленний тощо) [54, с. 245].

СКЛАДНІ ТАКТИ – такти, що містять кілька акцентів, найсильнішим з яких є перший. С.т. слід розглядати як поєднання кількох простих тактів. За кількістю акцентів С.т. поділяються на двочастинні, тричастинні, чотиричастинні, а за структурою – на симетричні та несиметричні такти [54, с. 245].

СКЛАДНІ ФОРМИ – музичні форми, що складаються з двох, трьох і більше частин, зіставлених за контрастом тематизму, фактури, тональності. Найбільш поширеними є тричастинні С.ф. – танці, марші, скерцо, пісні тощо. Принцип поєднання контрастних частин поширений в музиці ХХ ст., де контраст посилюється відмінністю темпу [54, с. 245].



СКРИПКОВИЙ КЛЮЧ – один з ключів групи соль. Означає, що нота соль першої октави (g^1) знаходиться на другій лінійці нотного стану [55, с. 132].

СЛОВНИКИ МУЗИЧНІ – довідкові книги, у яких вміщені відомості з музичного мистецтва. С.м. бувають термінологічні, біографічні, енциклопедичні, спеціалізовані [55, с. 132].

СЛУХ – складна анатомо-фізіологічна система організму, його здатність сприймати і розрізняти звукові коливання за допомогою органа слуху. Людина здатна сприймати звукові коливання від 16 до 20 тис. Гц. 1. С. музичний – здатність до створення і виконання музики на основі сприймання елементів музичної мови (висоти, сили, тривалості, тембру), а також функціональних зв'язків між ними (ладового почуття, почуття ритму та різних видів слуху), аналізу співвідношення звуків, запам'ятовування та відтворення їх. 2. С. абсолютний – здатність пізнавати й відтворювати абсолютну висоту звука без його порівняння з тим звуком, висота якого відома, що є показником особливих музичних здібностей. 3. С. відносний – здатність до сприймання, пізнання та відтворення висоти звука шляхом його зіставлення з тим звуком, висота якого відома. 4. С. гармонічний – здатність сприймати й аналізувати багатоголосну музику, якість і характер зв'язків між звуками, їх консонантність і дисонантність. 5. С. інтонаційний – здатність відрізняти і відтворювати незначні інтонаційні відхилення в межах одного ступеня звукоряду. 6. С. внутрішній – здатність подумки уявляти звучання музики (напр., за нотним записом або за пам'яттю), не відтворюючи її ніяким способом. 7. С. тембровий – здатність розрізняти темброве забарвлення голосів, музичних інструментів тощо. 8. С. вокальний (див. Вокальний слух). Усі види С. розвиваються в процесі музичної діяльності та вивчаються музичною акустиккою і музичною психологією [54, с. 247].



СОЛІСТ (лат. *solus* – один, єдиний) – 1. Виконавець музичного твору для одного голосу або інструмента. 2. Співак – виконавець самостійної партії в опері, ораторії, кантаті, ансамблі, хорі та інших творах з одночасним звучанням супроводу. 3. Інструменталіст – виконавець твору для одного інструмента (скрипки, фортепіано, труби, арфи, віолончелі тощо) з супроводом або без нього [54, с. 247].

СОЛО (італ. *solo*, від лат. *solus* – один, єдиний) – 1. Музичний твір для одного виконавця з супроводом або без нього. 2. У симфонічних, хорових та інших великих творах – самостійна партія або епізод, які виконує соліст. 3. Самостійний виступ одного виконавця [54, с. 248].

СОЛО АД ЛЬБІТУМ – вказівка на імпровізацію [38, с. 153].

СОЛЬМІЗАЦІЯ (франц. *solmisation*) – у педагогічній практиці спів за системою тоніки *до*, тобто застосування складових позначень до ступенів ладу в будь-якій тональності: *до* = 1 ст., *ре* = 2 ст. і т.д. [6, с. 99].

СОЛЬФЕДЖУВАННЯ (італ. *solfeggio*, від назв звуків *соль* і *фа*) – спів вокальних вправ з вимовою назв звуків. Використовується у вокальній педагогіці для розвитку точності інтонації, навичок читання з аркуша [6, с. 99].

СОПРАНОВИЙ КЛЮЧ – один з ключів групи *до*. Означає, що нота *до* першої октави (*c*¹) знаходиться на першій лінійці нотного стану (див. Ключ) [55, с. 135].

СОЦІОЛОГІЯ МУЗИКИ, музична соціологія (лат. *societa* – суспільство, грец. *logos* – слово) наука про взаємозв'язок, взаємовплив та взаємодію суспільства і музики, а також вплив конкретних форм її побутування на музичну творчість, виконавство, слухання, сприйняття і сприймання музики. Теоретична С.м. вивчає загальні закономірності взаємодії суспільства і музики, типологію музичних культур. Емпірична С.м. досліджує стан музичного навчання і життя, фор-



ми музичного побуту суспільства, види музичної діяльності і навчання, формування музикальних інтересів, потреб, ідеалів, досвіду, смаків, організує й аналізує опитування слухачів та виконавців тощо, що створює фактологічну основу для розробки питань теоретичної С.м., визначення шляхів та перспектив розвитку музичної культури, прогнозування її процесів [54, с. 252].

СПІНЕТ (італ. spinetta) – невеликий за розміром клавішний музичний інструмент прямокутної форми, різновид клавесина [55, с. 136].

СПІРИЧУЕЛ (англ. spiritual – духовний) – архаїчний духовний жанр хорového співу північноамериканських негрів. С. походить від одноголосих фольклорних негритянських пісень-гімнів, які виконувались у респонсорній манері ще на початку колоніальної епохи, а в ХІХ ст. розвинулись у самостійну самобутню форму багатоголосся під впливом християнських псалмів білих поселенців Америки. На цій основі склався концертний різновид С. (ще задовго до концертних форм блюзу та інструментального джазу). Як і блюз, С. вважається одним із основних «джерел» джазу, а згодом і рок-музики [38, с. 153].

СПОРІДНЕНІСТЬ ТОНАЛЬНОСТЕЙ – співвідношення двох тональностей, яке визначається кількістю і значенням загальних акордів (тобто тих акордів, які складаються із звуків, спільних для обох тональностей). У мажоро-мінорній системі ладів С.т. має три ступені: перший ступінь – тональності, у яких тонічні трізвуки входять до кількості загальних акордів. Кожна тональність має 6 тональностей першого ступеня спорідненості (2 того ж ладу і 4 протилежного); напр., для С-dur – G-dur, F-dur, d-moll, e-moll, a-moll, f-moll; для c-moll – g-moll, f-moll, Es-dur, As-dur, B-dur, C-dur; другий ступінь – тональності, у яких є хоча б один загальний трізвук (але не тонічний). Кожна тональність має 11 тональностей друго-



го ступеня спорідненості (8 того ж ладу і 3 протилежного); напр., для C-dur – B-dur, D-dur, Es-dur, As-dur, Des-dur, A-dur, E-dur, H-dur; g-moll, h-moll, b-moll; третій ступінь – тональності у яких немає жодного спільного тризвука. Кожна тональність має 5 тональностей третього ступеня спорідненості (одну того ж ладу і 4 – протилежного), напр., для C-dur – Fis-dur, fis-moll, cis-moll, gis-moll, dis-moll; для c-moll – Fis-dur, fis-moll, H-dur, E-dur, A-dur [55, с. 136].

СПРИЙМАННЯ МУЗІЧНЕ – специфічний вид духовно-практичної діяльності, що послідовно включає найвищий рівень осягнення виражально-сміслового змісту музики і, не обмежуючись актом сприйняття, водночас реалізується у формі почуттів, асоціативного мислення. С.м є синтетичною психофізіологічною діяльністю, що піддається формуванню та розвитку в процесі опанування педагогіки С.м. [54, с. 254].

СПРИЙНЯТЛИВІСТЬ – індивідуальна характеристика здатності учня-музиканта до засвоєння специфічних умінь, навичок та знань, оперативність процесу навчання, самостійність, гнучкість, швидкість включення в темп і обсяг навчальної діяльності, глибина і свідомість виконання спеціальних завдань. С. відіграє велику роль у процесі індивідуального музичного навчання, але особливого значення вона набуває під час співацького навчання, оскільки в особі учня-вокаліста одночасно поєднуються інструмент (голос), що вимагає всебічного настроювання, і музикант-виконавець [54, с. 254].

СПРИЙНЯТТЯ МУЗИКИ, перцепція – психофізіологічний акт відображення звукової інформації на ґрунті аперцепції, як попереднього досвіду людини, під час безпосереднього слухання музичного твору. Завдяки опорі на зв'язки відповідних центрів кори головного мозку, утворені під впливом акустичних подразників, С. забезпечує створення цілісно-



го музичного образу. С. властиві індивідуальні особливості щодо точності, яскравості, інтенсивності, швидкості та повноти відображення звукових, почуттєво-образних, емоційних та раціональних компонентів. [54, с. 254].

СТАБА́Т МА́ТЕР (лат. *stabat mater dolorosa* – стояла мати скорботна) – одна із середньовічних секвенцій, католицький церковний гімн. З XV ст. на текст С.м. численні концертні твори створювали О. Лассо, Д. Палестрина, Д. Перголезі, пізніше – Й. Гайдн, В.-А. Моцарт, Ф. Шуберт, Д. Россіні, Ф. Ліст, Д. Верді, А. Дворжак, О. Серов та ін. В XX ст. С.м. створили К. Шимановський, К. Пендерецький, Ф. Пуленк та ін. [54, с. 254].

СТАКА́ТО (італ., *staccato* – уривчастий) – уривчасте, коротке виконання звуків голосом або на музичних інструментах, один з основних прийомів звуковидобування. В нотопису позначається словом *staccato* або крапками над (під) нотами, які слід виконувати С. [54, с. 255].

СТАНДА́РТ (англ. *standart* – норма, зразок, мірило) – 1. Тридцятидвотактові пісні, що поділяються на восьмитактові періоди (ААВА). Пісні С. ввійшли у практику джазового виконавства і використовуються як теми для імпровізацій. 2. Зразок, який є вихідним для порівняння з ним інших об'єктів. 3. С. в освіті – сукупність основних параметрів та їх рівнів, що вважаються державною нормою освіченості [54, с. 255].

СТАРА́ ТОНА́ЛЬНІСТЬ – тональність, з якої відбувається модуляція в нову (іншу) тональність [55, с. 137].

СТАРОФРАНЦУЗЬКИЙ КЛЮЧ – один з ключів групи соль.

Означає, що нота соль першої октави (g^1) знаходиться на першій лінійці нотного стану (див. Ключ) [55, с. 137].

СТИЛІЗА́ЦІЯ (грец. *stylos* – паличка для писання) – 1. Навмисне відтворення типових рис музичного стилю певної епохи, національно-етнічної своєрідності композиторів іншої творчої орієнтації тощо. 2. Музичний твір, що наслі-



дує або пародіює певний стиль (напр., «Рапсодія на теми Паганіні» С. Рахманінова, пастораль «Щирая пастушка» з опери «Пікова дама» П. Чайковського та ін.) [54, с. 255].

СТИЛЬ МУЗИЧНИЙ (грец. *stylos* – паличка для писання) – сукупність засобів та прийомів художньої виразності, що історично склалась і відображає естетичні погляди різних суспільних груп певної епохи або творчого напрямку. Поняття С.м. визначає значні етапи розвитку музичного мистецтва (напр., класицизм, романтизм, бароко, рококо, сентименталізм, веризм, імпресіонізм, експресіонізм і т.д., а також східний, іспанський, слов'янський, африканський, негритянський, південноамериканський та ін.). С.м. відображає характерні ознаки певного шару музичного мистецтва, його національної або етнічної своєрідності. Крім того, поняттям С.м. визначають індивідуальну творчу манеру композитора (В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, С. Прокоф'єва, Б. Лятошинського, М. Леонтовича, Д. Шостаковича та ін.) або виконавця (К. Аббадо, Е. Гілельса, Б. Гмірі, М. Гришка, Г. Караяна, Е. Карузо, І. Козловського, С. Крушельницької, Є. Мірошниченко, А. Нежданової, Д. Ойстраха, М. Растроповича, Н. Рахліна, С. Ріхтера, А. Тосканіні, С. Турчака, Ф. Шаляпіна та ін.). Поняття С.м. має естетичний та історичний аспекти. В естетичному аспекті воно має оцінне значення, концентруючи увагу на єдності, органічному взаємозв'язку виражальних засобів, співвідношенні традиційного і новаторського в індивідуальному стилі, а також на ознаках часу та інтелектуально-емоційних цінностях, втілених у нормах музичної мови. В історичному аспекті С.м. означає типологічні особливості музичної мови в загальному контексті або окремі напрямки розвитку музичного мистецтва [54, с. 256].

СТОМП – джазовий прийом, що базується на епізодичному проведенні остинатно повторюваних моделей, які дина-



мізують музичний виклад, насичуючи його внутрішньою енергією. Типовий для стилю свінг різновид мелодичного С. – риф [38, с. 154].

СТОП-ТАЙМ – раптове припинення рівномірної ритмічної пульсації (граунд-біту) й ансамблевого звучання з наступним їх відновленням через визначений час. Під час С.-т. один із джазових виконавців отримує можливість імпровізувати [38, с. 154.].

СТРАЙД-СТИЛЬ (англ. stride – великий крок) – техніка фортепіанного супроводу мелодії, що пов’язана з функцією (партією) лівої руки джазового піаніста. У ній постійно чергуються басові звуки на 1 і 3 долях чотиридольного розміру) й акорди (на 2 і 4 долях), при цьому ліва рука піаніста «перекидається» через одну-дві октави. С.- с. був розроблений піаністами регтайму, а згодом отримав подальший розвиток у різних стилях фортепіанного джазу [38, с. 154].

СТРЕТО (італ. stretto – стислий) – прискорення темпу, доведення його до стрімкого [54, с. 258].

СТРІЙ у музиці – 1. Співвідношення звуків за висотою, викладене в математичному вигляді (чистий стрій, піфагорійський стрій, темперований стрій). 2. Частота коливань, яка є визнаним еталоном для визначення висотного положення звучання співацького голосу або музичного інструмента. Наприкінці ХІХ ст. таким еталоном вважався С. al – 440 коливань за секунду (Гц), в ХХ ст. відбулось підвищення цієї межі до 445-450 Гц. 3. Спосіб настроювання струн або конструкції звуковидобувного механізму на інструменті (квінтовий С. скрипкової родини, хроматичний С. баяна, натуральний С. валторни тощо). 4. С. транспонуючих інструментів – співвідношення між написанням до (С) і реальним звучанням цієї ноти на інструменті. 5. С. оркестру, ансамблю або хору – ступінь висотної відповідності звучання голосів або музичних інструментів,



зафіксований у нотах як загалом, так і між голосами та інструментами (напр., «чистий» С., «фальшивий» С.).
6. Те саме, що тональність [54, с. 258].

СТРОГИЙ СТИЛЬ – 1. Стиль поліфонічної музики, якому властиві сувора визначеність інтонаційних і ритмічних норм (діатонічність, використання натуральних ладів, ритмічна простота, розміреність руху). С.с. властивий хоровій поліфонічній музиці XV-XVI ст. 2. Розділ навчального курсу поліфонії або контрапункту [54, с. 258].

СУБИТО (італ. subito) – поняття, що означає раптовість музичного руху (напр., *C. forte* – раптово, без поступового переходу, гучно; *C. piano* – раптово тихо і т.д.). [54, с. 260].

СУБМОТИВ (лат. sub – під і мотив) найменша частина мотиву, яка може бути виокремлена і має елементарну смислову й образну самостійність, повторюючись як мотив [54, с. 260].

СУРДИНА (лат. surdus – глухий) – пристрій, що вживається для послаблення звучання смичкових, духових, ударних інструментів, а також часткової зміни тембру. В фортепіано функції С. виконує модератор. У джазі С. застосовують виконавці на мідних духових інструментах, вставляючи її в розтруб (*cup, Harmon, straight*) або приставляючи до нього (*hat*). С. має вигляд грушоподібної посудини, виготовленої з алюмінію, дерева, картону чи пластику. За допомогою різних С. музикант може досягати різних оригінальних ефектів, зокрема «уа~уа» [54, с. 261].

СУЧАСНИЙ ДЖАЗ, модерн-джаз (англ. modern jazz) – загальна назва стилів і напрямів джазової музики, що виникли наприкінці 30 рр. ХХ ст. після закінчення періоду класичного джазу та свінгу. До С.д. належать бі-боп, афро-кубинський джаз, прогресив, кул, Вест-коуст джаз, Іст-коуст джаз, третя течія, фрі джаз, боса нова, модальний джаз, джаз-рок, ф'южм. Для С.д. характерні експерименти і пошуки нових виражальних засобів, ускладнення



мелодики, гармонічної мови, ритміки, розширення інтонаційної та ладової сфери [54, с. 261].

СФОРЦАНДО (італ. *sforzare* – напружувати сили) – несподівано різке динамічне акцентування окремих звуків або акордів. Позначається *sf*, *sfz*, *fz*. [54, с. 261].

СЮІТА (франц. *suite* – послідовність, ряд) – 1. Циклічний інструментальний твір, що складається з кількох самостійних за кількістю, порядком і способом сполучення п'єс, об'єднаних художнім задумом. Термін *S.* виник у Франції в XVI ст. і означав цикл бранлів для лютні. Звичайно частини *S.* контрастують (павана – гальярда, паса-мецо – сальтарело). У XVII-XVIII ст. *S.* об'єднувала чотири танцювальні п'єси – алеманду, куранту, сарабанду і жигу, пізніше до її складу ввійшли танцювальні номери – менует, гавот, буре, пасп'є, ригодон, мюзет, лур, полонез, форлана, сициліана, тамбурин, англез, хорнпайп і т.д., а також такі п'єси, як арія, рондо, прелюдія, капричіо, скерцо, чакона, пасакалья, увертюра та ін. У XIX-XX ст. з'явилися *S.* нового типу – програмові (напр., «Шехерезада» М. Римського-Корсакова, «Карелія» Я. Сібеліуса, «Пер Гюнт» Е. Гріга, «Арлезіанка» Ж. Бізе та ін.), сюїти з музики балетів, опер, кінофільмів, пісень одного автора тощо. 3. Музично-хореографічна композиція з кількох характерних танців, об'єднаних однією схемою [54, с. 262].

ТАБУЛАТУРА (лат. *tabula* – дошка) – 1. Система запису музики, поширена в Європі у XIV-XVIII ст. В *T.* звуки записували буквами, цифрами або спеціальними знаками. *T.* була пов'язана з особливостями музичних інструментів та гри на них – органна, лютнева, флажолетова, рогова та ін. 2. Правила, що встановлюють форми (рими, теситуру, мелізми тощо) і зміст музично-поетичної творчості мейстерзингерів. 3. Зібрання музичних творів для клавішних інструментів XVI-XVII ст., переклади вокально-хорових



поліфонічних творів, записані Т. на звичайних п'яти лінійках та двох нотоносцях [54, с. 263].

ТАКТ (лат. *taktus* – дотик) одиниця музичного метру, утворена чергуванням різних за силою наголосів. Т. бувають прості (дво- і тридольні) та складні (з двох і більше простих). Розмір Т. позначається на початку твору на нотному стані, а в разі зміни метру – перед новим тактом. Звичайно Т. починається з головної, найбільш наголошеної долі; межі Т. фіксуються на нотному стані за допомогою тактової риски [54, с. 263].

ТАЛАНТ (грец. *talanton* – терези) – видатні здібності людини, високий ступінь обдарування, зокрема в сфері музичного мистецтва [54, с. 264].

ТАНЦЮВАЛЬНА МУЗИКА – 1. Музика, призначена для супроводу танців, а також похідні від неї музичні твори, що не призначені для танців і мають самостійну художню цінність. Характерні ознаки Т.м. зумовили її використання Й.-С. Бахом, Г. Генделем, Л. Бетховеном, В.-А. Моцартом, Г. Берліозом, Е. Грігом, Ф. Шопеном, А. Дворжаком, О. Скрябіним, К. Дебюссі, М. Лисенком, С. Рахманіновим, Г. Малером, І. Стравінським, Д. Шостаковичем, П. Чайковським та ін. в інших музичних жанрах. 2. Легка музика, що супроводжує популярні побутові танці. Для Т.м. характерні чіткий ритм, специфічний для кожного танцю темп. Т.м. в ХХ ст. набула величезної популярності, її комерційні напрямки є складником масової культури [54, с. 265].

ТАНЦЮВАЛЬНІСТЬ – поняття, запропоноване Д. Кабалевським для позначення сукупності характерних музичних ознак танцю в навчальній програмі «Музика» для загальноосвітньої школи [54, с. 265].

ТАПЕР (франц. *tapet* – стукати) – 1. Музикант, який за гроші грає на танцювальних вечорах, заняттях з художньої і спортивною гімнастики, уроках бальних танців, у перервах ігор та спортивних змагань тощо. 2. Піаніст-



ілюстратор, який супроводжував «німі» фільми. 3. У переносному значенні піаніст або інший музикант, який грає механістично [54, с. 266].

ТЕКСТОЛІОГІЯ МУЗИЧНА (лат. *textus* – тканина, зв’язок і грец. *logos* – слово) – наука, що вивчає рукописи, прижиттєві видання, документи митців тощо з метою встановлення автентичності текстів для дослідження та публікації [54, с. 267].

ТЕМА (грец. *thema* – те, що є основою) – музична побудова, що виражає основну думку твору або його частини, визначаючи неповторність втілення художньо-емоційного образу. Т. є матеріалом для подальшої розробки та розвитку. Великі форми (соната, симфонія і т.д.) включають кілька тем, що зумовлено необхідністю зіставлення і розвитку кількох музичних образів. У джазовій музиці як тематичний матеріал використовується фольклор афро-американських негрів та інших народів, мелодії популярних пісень і танців, а також оригінальні Т. джазових музикантів.

ТЕМАТИЗМ (грец. *thema* – те, що є основою) – поняття, яке узагальнює весь тематичний матеріал окремого твору. В ХХ ст. поширилися нові форми Т, – т.з. мікротематизм, де роль Т. виконує мотив і навіть окремі інтонації або інтервали, «розосереджений» Т. і т.д. [54, с. 267].

ТЕМАТИЧНИЙ ПОКАЖЧИК – перелік музичних творів з нотними прикладами або цитатами. Існують Т.п. творів Й.-С. Баха, Л. Бетховена, Й. Брамса, Ф. Ліста, К. Сен-Санса, П. Чайковського, Ф. Шуберта, Р. Шумана та інших композиторів [54, с. 267].

ТЕМБР (франц. *tembr*) – забарвлення звука; одна з ознак музичного звука, поряд з висотою, силою і тривалістю. За Т. можна розрізнити звуки однакової висоти і сили, виконані на різних інструментах, різними голосами або



видобуті різними способами чи штрихами. Т. залежить від форми коливань джерела звука і визначається кількістю та інтенсивністю обертонів, що утворюють гармонічний ряд. Т. співацького голосу залежить від наявності в його спектрі відповідних формант, а також вібрато. Певною мірою на Т. впливають матеріал вібратора, спосіб звуковидобування, форма резонаторів, а також акустичні якості середовища, у якому виникає і поширюється звук. Т. і його зміни є важливим засобом музичної виразності. Особливим напрямом застосування Т. є сонорика [54, с. 268].

ТЕМП (лат. *tempus* – час) – швидкість розгортання музичної тканини твору, виражена кількістю метричних долей в процесі виконання музики за одиницю часу. Точний розмір Т. визначається за допомогою метронома, а основний Т. записується, як правило, спеціальними італійськими термінами. Назви Т. також визначають характер руху (*allegro, vivo, vivace, adagio, largo, moderato, andante* і т.д. Серед словесних вказівок є позначення змін Т.: поступового уповільнення (*rallentando, ritardando* і т.ін.), прискорення (*accelerando, stringendo* і т.ін.) тощо. В джазовій музиці застосовуються терміни англійською мовою: *fast* – швидко, *medium* помірно, *slow* – повільно, *double time* – вдвічі швидше, *half time* – вдвічі повільніше. Впродовж усієї джазової п'єси звичайно витримується єдиний проголошений Т. [54, с. 268].

ТЕМПО РУБАТО (італ. *tempo rubato* – вкрадений темп) – довольний з ритмічного погляду темп музичного виконання, коли заради емоційної виразності допускаються відхилення від рівномірного темпу [54, с. 269].

ТЕНОРОВИЙ КЛЮЧ – ключ з групи *до*. Означає, що нота *до* першої октави (с¹) знаходиться на четвертій лінії нотного стану [55, с. 114].



ТЕСИ́ТУРА (італ. *tessitura*, буквально: тканина) – висотне положення звуків музичного твору і діапазону співацького голосу або музичного інструмента [55, с. 143].

ТИРА́ТА (італ. *tirata* – риска) – гамоподібний пасаж; форшлаг з кількох звуків [55, с. 143].

ТКАНІ́НА МУЗИ́ЧНА – сукупність звукових елементів твору (в гомофонії – усіх голосів). Якщо поняття склад виражає принцип викладу, фактура – його художню реалізацію, то Т.м. – це позначення проміжної ланки. У монодійному та поліфонічному складі Т.м. збігається з фактурою [54, с. 272].

ТОКА́ТА (італ. *toccata*, від *tossare* – торкати) – віртуозна інструментальна п'єса для фортепіано чи органа, написана в чіткому, швидкому темпі звуками однакової короткої тривалості. Виконується нон легато. Для Т. характерні: багаторазове зіставлення прелюдійних і фугових розділів, що завершуються великою фугою; риси інструментальної канцони, репризне обрамлення. В XVI-XVIII ст. Т. – п'єса вільної імпровізаційної форми, наближена до прелюдії чи фантазії. Художніх вершин у жанрі класичної старовинної Т. досягнув Й.-С. Бах. Починаючи з XIX ст., Т. розвивається як віртуозний жанр «етюдного» типу для фортепіано (К. Черні, Р. Шуман, К. Дебюссі, М. Равель, Ф. Бузоні, Е. Кшенек, С. Прокоф'єв, А. Хачатурян та ін.), органа (М. Дюпре, М. Регер, В. Фортнер та інші), скрипки (І. Стравінський), оркестру (А. Казелла, О. Герстер, Л. Малявський та ін.). Основною ознакою пізньої Т. є рівномірний ритмічний рух з переважанням ударної акордової техніки [54, с. 272].

ТОН (грец. *tonos* – наголос) – 1. Звук, який має визначену висоту. 2. В музичній акустиці – найменший елемент спектра складного звука, утворений коливальними рухами: частковий Т., аліквотний Т., обертон, унтертон. 3. Поряд з півтоном – інтервал, який є мірою визначення висотних



співвідношень. 4. Ступінь звукоряду, ладу, гами; звук акорду; елемент мелодії. 5. У системі церковних ладів – позначення ладу: перший тон, другий тон і т.д. 6. У ренесансній музичній термінології – інтонаційно-мелодична модель пісень мейстерзингерів. 7. Суб'єктивне вираження загального враження від звучання, звуковисотна інтонація, темброва якість звука голосу, інструмента тощо. 8. Тональне настроювання хору перед співом [54, с. 272].

ТОНАЛЬНІСТЬ – звуковисотне положення ладу. Назва тональності визначається назвою тоніки і ладу. Наприклад, До мажор, ля мінор тощо [55, с. 144].

ТОНІКА (іт. *tonica*, грец. *tónos* – наголос) – 1. Головний стійкий звук ладу, до якого тяжіють усі інші звуки і який викликає почуття закінченості мелодії. 2. Основний акорд ладу (мажорний або мінорний тризвук), який побудований на I ступені ладу [54, с. 144].

ТРАНСКРІПЦІЯ (лат. *transcriptio* – переписування) – 1. Переклад музичного твору, який має відносно самостійне художнє значення. 2. Пристосування твору для іншого виконавця, його аранжування. Довільна обробка музичного твору у віртуозному стилі; те саме, що фантазія або парафраза [54, с. 274].

ТРАНСПОЗИЦІЯ – транспонування (лат. *transpositio* – переставляти) – перенесення музичного твору з однієї в іншу тональність без будь-якої зміни музичного тексту. В музиці ХХ ст. використовується Т. гармонічних структур – перенесення серії на один із 12 ступенів темперованого строю – в додекафонії; ладових звукорядів – в модальній техніці [6, с. 104].

ТРАНСПОНУЮЧІ ІНСТРУМЕНТИ – музичні інструменти, у яких нотація партій не співпадає з реальною висотою звучання, відрізняючись від неї на певний інтервал вгору або вниз. До Т.і. належать амбу-



шурні мідні духові інструменти (валторна, труба, корнет тощо), дерев'яні духові (гобой, кларнет, саксофон тощо), а також ті, що звучать октавою вище або нижче від нотації. Інструменти in B записують на один тон нижче звучання; in A – на 1 – 1/2 тону нижче, in Es – на 1 – 1/2 тону вище; in F – на 2 – 1/2 тону вище; in C – транспонують на октаву, або не транспонують зовсім. Транспонуюча нотація дозволяє виконавцю легко переходити від одного інструмента до іншого з тієї самої родини без змінювання аплікатури і техніки звуковидобування, а також сприяє спрощенню нотного запису [54, с. 274].

ТРЕЛЬ (італ. trillare – деренчати, дзеленчати) – вид мелізму, швидке багаторазове чергування двох суміжних (віддалених на півтона) звуків. В окремих вокальних творах зустрічається велика Т., де відстань між звуками може переважати цілий тон. Т. позначається знаком tr над нотою, що є основною для Т. [54, с. 274].

ТРОМБОН (італ. trombone – велика труба) – мідний духовий музичний інструмент. Має довгу мензуру, широкий конічний розтруб, з'єднаний з руховим механізмом (його утворюють дві трубки, U-подібна куліса, яка змінює довжину ствола, забезпечуючи можливість видобувати звуки хроматичного звукоряду) та мундштуком. Такий інструмент називається цуг-тромбоном, хоча існують Т. з трьома (рідко чотирма) вентилями. Звук могутній, насичений і суворий. У практиці оркестрової гри відомі шість різновидів Т.: сопрано (застосовував Р. Вагнер), альт, тенор, бас, тенор-бас (з кварт-вентилем) і контрабас. Тромбон входить до складу духових, оперно-симфонічних оркестрів та джазу, а інколи виступає як сольний інструмент. Серед найвідоміших джазових тромбоністів – О. Дютре, Ч. Грін, К. Орі, Д. Харісон, Л. Браун, Д. Уеллс, Т. Янг, О. Персон, Д. Джонсон та ін. [54, с. 277].



ТРУБА́ (італ. tromba) – мідний духовий музичний інструмент.

Діапазон: від e до c^3 . Застосовується в усіх оркестрах, крім оркестру народних інструментів [55, с. 147].

ТУ́БА (італ. tuba – труба) – 1. Найнижчий за звучанням мідний духовий мундштуковий інструмент U-подібної форми з широкою мензурою, великим розтрубом та 3-4 вентилями. Діапазон – від B^2 до f^1 . Найбільш поширені: басова Т. in B і Т. in Es, контрабасова Т. in C або in B, а також субконтрабасова Т. in B з 6 вентилями. Т. має повний, сильний, але м'який звук. Входить до складу оперно-симфонічного та духового (Т.-бомбардон in Es) оркестрів, але рідко виступає як сольний інструмент. 2. Музичний інструмент давніх римлян, що застосовувався у військовій справі та релігійних обрядах. 3. В літургійній речитації і псалмодії – звук, що повторюється багато разів. 4. В органі – великі труби (4, 8, 16 футів і 32 фути в педалі) [54, с. 279].

ТУШ (нім. tusch) – коротка п'єса урочистого характеру, що складається з одного музичного речення. Виконується під час урочистостей, церемоній, свят, вітань, головним чином, духовим оркестром, повторюючись кілька разів. Музичний розмір – $4/4$, *alla breve* $2/4$. Темп швидкий [54, с. 280; 55, с. 149].

ТУШЕ (франц. toucher – торкатись) – характер дотику, натискання, удару пальців до клавіатури під час гри на клавішних інструментах, який визначає специфіку звучання інструмента у певного виконавця [54, с. 280].

УДА́РНІ ІНСТРУМЕНТИ – музичні інструменти, в яких звук видобувається за допомогою удару. Залежно від акустичного вібратора У.і. поділяються на мембранофони (звучить мембрана) та ідіофони (звучить тіло інструмента). Існують У.і. з визначеною висотою звука (литаври, челеста, дзвіночки, дзвони, ліра, вібрафон, ксилофон тощо) та не визначеною висотою звука (барабани, тамтам, тарілки,



трикутник, кастаньети, гуїро тощо). В оркестрі У.і. найчастіше виконують ритмічну функцію, підтримуючи чіткість та гостроту ритму, створюють особливий колорит оркестрового звучання [54, с. 149].

УНІСОН (італ. unisono – однозвучний) – 1. Збіг голосів на одному ступені, чиста прима. 2. Спів або гра кількома виконавцями однієї партії [54, с. 150].

ФАГОТ (італ. fagotto – вузол, в'язка) – дерев'яний духовий язичковий музичний інструмент з конічним стволом та подвійною тростиною. Звук Ф. сильний, гучний, дещо гугнявого тембру з контрастними регістрами. Діапазон – від В¹ до d²(e²). Сучасний Ф. – один з основних сольних, ансамблевих та оркестрових духових інструментів. Серед різновидів Ф. – сопрановий, теноровий, контрафагот, субконтрафагот (звучить на октаву нижче від контрафагота), зберігся лише контрафагот [54, с. 285].

ФАКТУРА (лат. factura – виготовлення, обробка, побудова) – 1. Сукупність засобів музичної виразності, конкретне оформлення музичної тканини. Елементами Ф. є мелодія, гармонія, супровід, акорди, голоси, поліфонія, тембр, регістри, голосоведення, фігурація, протискладення тощо. Основні типи Ф.: гомофонічна, акордово-гармонічна, поліфонічна. 2. Спосіб виконання – вокальна, інструментальна, хорова, органна, оркестрова Ф. тощо [54, с. 285].

ФАНТАЗІЯ (грец. phantasia – уява, вигадка) – 1. Здатність людської свідомості до внутрішнього уявлення явищ дійсності та створення на цій основі художніх образів. 2. Музичний твір довільної форми, що не збігається з усталеними побудовами (Г. Перселл, Д. Фрескобальді, Й.-С. Бах, Ф.-Е. Бах, В.-А. Моцарт, Ф. Шуберт та ін.). 3. Інструментальна п'єса примхливого, фантастичного змісту і характеру музики (М. Балакірев, К. Дебюссі, М. Мусоргський та ін.), якій притаманний відхід від звичних композиційних схем.



4. Довільне трактування різних музичних жанрів (вальс Ф.М. Глінки, полонез Ф.Ф. Шопена, соната Ф.О. Скребіна та ін.). 5. Жанр інструментальної або оркестрової музики, що наближується до парафрази чи рапсодії. 6. Інструментальне «монтування» тем і уривків, схоже на попурі (Ф. на теми оперет Ф. Легара, Ф. з пісень І. Дунаєвського тощо). 7. Синтез різних форм та програм у музиці ХХ ст. (Ф. для скрипки і фортепіано А. Шенберга, Ф.-бурлеска О. Месіана та ін. [54, с. 286].

ФЕРМАТА (італ. *fermata* – зупинка, затримка) – 1. Зупинка музичного руху (темпу), яка дозволяє збільшувати тривалість звуків або пауз без зміни музичного розміру. 2. Знак нотопису, що дає виконавцеві право збільшити тривалість ноти на власний розсуд (звичайно – у півтора-два рази). В хоралі вказувала закінчення строфи, в інструментальному концерті означає зупинку оркестру перед каденцією, в партитурі багатоголосого твору виставляється в усіх голосах одночасно [54, с. 286].

ФЕСТИВАЛІ МУЗИЧНІ (лат. *festivus* – веселий, святковий) – свята музичного мистецтва, що складаються з циклів концертів або вистав, об'єднаних спільною назвою і програмою (напр., Байрейтський, Віденський, Зальцбургський, Единбургський, фестивалі «Київська весна», «Варшавська осінь», «Таврійські ігри», «Київ Музик Фест» та інші) [54, с. 286].

ФІГУРА (лат. *figura* – зовнішність, образ, зображення, якість, форма) – 1. Характерна група звуків (мелодична Ф.) або ритмічних долей (ритмічна Ф.), яка повторюється неодноразово. 2. Елемент фігурації. 3. Відносно завершена частина танцю, побудована на повторенні хореографічних рухів, що супроводжуються ритмічними Ф. 4. Графічне зображення звуків і пауз у мензуральній нотації. 5. Позначення музичних прийомів, що стали характерною частиною музичного лексикону (зображальні Ф., мелодичні



або інтервальні Ф., Ф. повторення, Ф. фуги, Ф. речень, Ф. манери, Ф. орнаменту). 6. Музично-риторична Ф. – поняття з музичної риторики, що означає відхилення від певної норми з метою посилення експресії. 7. Музична прикраса, орнамент (мелізм, димінуція). 8. Позначення мотиву і цифрування генерал-баса в англо-американському музикознавстві [54, с. 286].

ФІГУРАЦІЯ (лат. *figuro* – утворюю, формую, зображаю) – ускладнення музичної фактури шляхом введення мелодичних чи ритмічних елементів. Існують такі види Ф.: гармонічна – рух звуків за тонами акорду; ритмічна – повторення звука або акорду у певній ритмічній послідовності; мелодична – рух голосів, які спираються на гармонію, але відступають від акордових звуків, утворюючи самостійну мелодичну лінію. До прийомів Ф. належать: затримання, прохідний звук, допоміжний звук, передйом, камбіата. Звуки мелодичної Ф. мають меншу, ніж акорди, тривалість. Ф. є специфічним методом розвитку варіаційних форм [54, с. 288].

ФІЛАРМОНІЯ (грец. *phileo* – люблю і *harmonia* – гармонія) – концертна організація, що пропагує музичні твори та виконавську майстерність. Ф. були організовані в багатьох містах Європи (Берлін, Відень, Лондон, Москва, Париж, Санкт-Петербург та ін.), а також Америки (Нью-Йорк, Ріо-де-Жанейро, Чикаго та ін.). В Україні Ф. були засновані в Києві (1934), Львові (1939), Одесі (1937), Харкові (1928) та всіх обласних центрах. У складі Ф. – постійні солісти-виконавці, творчі колективи. Ф. організують концертну діяльність як в стаціонарних умовах, так і під час гастролей [54, с. 288].

ФІЛД-КРАЙ (англ. *field* – поле і *cry* – плач) – жанр негритянського фольклору, різновид трудової пісні-перегуку, яку виконували негри-раби під час роботи на плантаціях. Використання Ф.к. сприяло становленню і розвитку джазової музики [54, с. 288].



ФІНАЛ (італ. finale – останній, кінцевий, остаточний) –

1. Остання, підсумкова частина циклічного музичного твору (сонати, симфонії, концерту і т.д.). 2. Заклучна сцена опери, балету, оперети тощо або їх частини (дії, акту, картини). 3. Заклучний фрагмент великого одночастинного музичного твору [54, с. 288].

ФІНАЛІС (італ. finalis – кінцевий, граничний) – 1. Заклучний

тон у церковних ладах, що виконує функцію основного тону, наближеного до тоніки, і сприймається як досягнення стану спокою. 2. В псалмодичній мелодиці Ф. (термінація) – заклучна мелодична формула [54, с. 288].

ФІСГАРМОНІЯ (грец. phis – міх і harmonia – гармонія)

пневматичний язичковий інструмент з фортепіанною клавіатурою. Натискаючи на педалі ногами (в деяких Ф. існує ручний важіль), виконавець подає з міхів до металевих язичків (як у баяна) струмись повітря, який коливає їх, видобуваючи звук. Винахідником Ф. вважають Г.-Ж. Греньє (1810). Ф. має 1-2 мануали, 6-20 регістрів, які вмикаються спеціальними важелями і змінюють темброве забарвлення звука. Звук Ф. нагадує звучання органа. Ф. застосовували для побутового виконання органних п'єс, а також у католицьких храмах, де немає органа [54, с. 289].

ФЛЕЙТА (італ. flauto, від лат. flatus – подув) – найдавніший

духовий дерев'яний інструмент, який виготовляється головним чином з дерева (є також металеві, пластмасові і скляні Ф.). Сучасна Ф. являє собою вузьку довгу трубку, закриту з одного кінця, де знаходиться спеціальний отвір для вдунання повітря. Діапазон: від h (c¹) до d⁴ (es⁴). Існують чотири різновиди Ф.: 1) мала Ф. (пікколо), 2) велика Ф., 3) альтова Ф., 4) басова Ф. Застосовується в симфонічному та духовому оркестрах, а також як сольний інструмент [54, с. 153].



ФОНІЗМ (грец. phone – голос) – характер звучання музики, що визначається акустичними особливостями її відтворення, структурою акордів, інтервалами, розташуванням, регістрами, тривалістю, інструментуванням та іншими факторами [54, с. 292].

ФОНОГРАМА (грец. phone – голос, звук і grapho – пишу) – 1. Штучний звуконосій (фонографічний валик, платівка, магнітофонна плівка, компакт-диск тощо), на якому записаний звук (мовлення, голос, вокальна, інструментальна, хорова, оркестрова, електронна та інша музика), зафіксований будь-яким способом. 2. В естрадній практиці Ф. – попередній запис певного виконавця з метою імітації ним співу під час концерту. Крім використання повного запису Ф. досить часто застосовують запис лише супроводу або тільки співу («мінус 1») з метою створення враження повноцінного виконання під час концерту, якщо спів або супровід має бути «живим» [54, с. 292].

ФОНОГРАФ (грец. phone звук і grapho – пишу) – апарат для записування і відтворення звука, який у 1877 році винайшов Т. Едісон [54, с. 292].

ФОНОЛА (грец. phone – звук) – фортепіано зі спеціальним пристроєм для гри без участі виконавця-піаніста (механічне фортепіано) [54, с. 292].

ФОНОТЕКА (грец. phone – звук і theke – ящик) – зібрання та сховище фонограм та звукозаписів музики, літературних творів, театральних вистав, зборів тощо [54, с. 292].

ФОРМА ДЖАЗОВА – найбільш типова Ф. джазової музики – тема з варіаціями, що складається зі структурно завершеної теми, яку виконує ансамбль, та наступного ряду видозмінених повторень-варіацій (імпровізованих корусів), кульмінації п'єси, заключного проведення теми за участю всього ансамблю. Джазові імпровізовані коруси пов'язані з темою лише гармонічно і ритмічно, а мелодія теми може зміню-



ватися відповідно до особливостей стилю, якого дотримується виконавець. У традиційному джазі та свінгу темою виступають дванадцятитактові блюзи, поділені на чотири-тактові фрази – А, А', В (А' – видозмінене повторення частини А), регтайми А, А', одночастинні шістнадцятитактові спіричуеле, а також тридцятидвотактові пісні з восьмитактовими періодами – А, А, В, А; А, А', В, А; А, В, А, В; А, А', В, В'. У сучасному джазі переважають композиції на теми, створені самими виконавцями. В деяких напрямках джазу – третій течії – зустрічаються Ф.д., запозичені з європейської класичної музики [54, с. 293].

ФОРТЕ (італ. forte – голосно, гучно) – основне позначення великої сили звука. Скорочено позначається буквою *f* [54, с. 293].

ФОРТЕПІАННЕ ТРІО – 1. Ансамбль, який утворюють скрипка, віолончель і фортепіано. 2. Твори, призначені для виконання Ф.т. [54, с. 294].

ФОРТЕПІАННИЙ АНСАМБЛЬ – ансамбль піаністів або інструментальний ансамбль будь-якого іншого складу, до якого входить фортепіано [54, с. 294].

ФОРТЕПІАННИЙ КВАРТЕТ – 1. Ансамбль, який утворюють скрипка, альт, віолончель та фортепіано. 2. Твір у формі сонатного циклу для Ф.к. [54, с. 294].

ФОРТЕПІАННИЙ КВІНТЕТ – 1. Камерний ансамбль, який утворюють струнний квартет (дві скрипки, альт, віолончель) та фортепіано. 2. Твір у формі сонатного циклу для п'яти виконавців – Ф.к. [54, с. 294].

ФОРТЕПІАНО (італ. forte – гучно і piano – тихо) – узагальнена назва родини клавішних музичних інструментів, у яких звук видобувається за допомогою ударного механізму, двох (або трьох) педалей для змінювання тривалості та сили звука, однієї, двох або трьох паралельних струн (басові струни обкручені мідною канителлю), натягнутих



на чавунну раму над резонансовою дерев'яною декою. Внаслідок натискання пальця на клавiші, фортепіанна механіка через систему важелів урухомлює покритий фільцем молоточок, який видобуває звук зі струн, забезпечуючи реалізацію мелодичної, гармонічної та ритмічної функцій. Ф. має звуковисотний діапазон у межах 7-8 октав, найчастіше від A^2 до C^5 . Ф. набуло надзвичайного поширення завдяки своїм майже невичерпним технічним і звуковим можливостям та стимулювало розвиток виконавської майстерності піаністів. Існують два основні різновиди Ф. – рояль та піаніно [54, с. 293].

ФОРТЕПІАНО ЦИФРОВЕ – електронний музичний інструмент, дія якого ґрунтується на застосуванні новітньої цифрової технології запису та відтворення звуків. Ц.ф. не потребує настроювання, може звучати як рояль, клавесин, орган, вібрафон, контрабас, струнні інструменти тощо (як окремо, так і одночасно). Ф.ц. можна поєднувати з аудіо- та відеоапаратурою, комп'ютером і т.д. [54, с. 294].

ФОРШЛАГ (нім. vorschlag – переднаголос) – назва мелодичної прикраси, що складається з одного або кількох звуків, що передують основному звуку мелодії. Існує два різновиди Ф.: короткий Ф. (перекреслений), що виконується за рахунок тривалості основного або попереднього ступеня; довгий Ф. (неперекреслений), що виконується за рахунок тривалості основного ступеня, який, таким чином, скорочується і може втратити акцент [54, с. 294].

ФРАГМЕНТ (лат. fragmentum – уламок, шматок) – уривок з будь-якого музичного твору [54, с. 156].

ФРАЗА (грец. phrasis – вираз) – 1. Невелика (послідовність 2-3 мотивів) відносно закінчена частина музичної теми (періоду, речення), яка ще не має повного розвитку. 2. Уривок музики, який відокремлюється цезурою. 3. У



науці про музичні форми – побудова, середня між мотивом і реченням [54, с. 156].

ФРАЗУВАННЯ (нім. phrasierung) – смислове виділення музичних фраз під час виконання музичного твору. У нотному записі Ф. позначається за допомогою фразувальних ліг; межа між фразами називається цезурою. Найважливіші засоби Ф. – артикуляція, динаміка. Застосовується для найяскравішого виразного і правильного розкриття ідейно-емоційного змісту твору [6, с. 108].

ФРІ-ДЖАЗ (англ. free вільний і джаз) – стильовий напрям сучасного джазу, поширений з 60 рр. ХХ ст. і пов'язаний з експериментами в царинах мелодики, гармонії, ритміки і джазової техніки. Для Ф.-д характерні відхід від тональності і форми, довільна сольна та групова імпровізація, застосування поліметрії, поліритмії, політональності, атональності, серіальної, модальної і сонорної техніки, довільних структурних форм, трактування фрази без зв'язку з метром, використання елементів фольклору Індії та країн Сходу. Інколи замість назви Ф.-д. вживають терміни «абстрактний джаз», «авангардний джаз», «нове явище», «новий джаз» [54, с. 296].

ФУГА (лат. fuga – біг) – 1. Найвища форма поліфонічного твору, що ґрунтується на імітаційному проведенні однієї, двох та більше тем послідовно в усіх голосах відповідно до певного тонально-гармонічного плану. Зміст Ф. виражає тема, викладена в головній тональності. Зазвичай Ф. складається з трьох частин: експозиції, у якій тему викладено послідовно в головній та побічній (переважно домінантовій) тональностях; розробки (або середньої частини), де тема поліфонічно й ладово розвивається; репризи, в якій встановлюється тональна і ладова рівновага – тема проводиться один або кілька разів, найчастіше в головній тональності. Ф. може бути



простою (на одну тему) та складною (на дві, три та більше тем). Ф. сформувалась в XVII ст. і досягла розквіту в творчості Й.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, Й. Гайдна та ін. Ф. може бути як самостійним твором, так і частиною інструментальних циклів та великих вокально-хорових творів. 2. До XVII ст. Ф. – назва канонічної імітації. 3. У XVII-XVIII ст. – назва музично-риторичної фігури, що зображує біг [54, с. 296].

ФУНКЦІОНАЛЬНА ІНВЕРСІЯ – спрямування гармонічного руху не до консонансу, а до дисонансу, не до устою, а до неустою, не до розв’язання, а до напруження, не до тоніки, а до нетонічних елементів [54, с. 298].

ФУНКЦІОНАЛЬНА МУЗИКА, вжиткова музика – жанри та окремі твори, зорієнтовані на виконання ужиткових функцій. До Ф.м. належать обрядова, церковна, ритуальна й церемоніальна музика, а з XIX ст. – розважальні жанри – салонна, танцювальна музика, шлягери тощо. До сучасної Ф.м. належать музичні сигнали радіо та телебачення, звуковий промисловий дизайн, музика до вистав, що не має художнього змісту, тощо [54, с. 298].

ХАРД-БОП (англ. hard bop – жорсткий боп) – стильовий різновид джазу, що розвинувся з бі-бопу на початку 50 рр. XX ст. Відрізнявся від нього підвищеною експресивністю, «жорсткою» ритмікою та орієнтацією на блюзову традицію [54, с. 300].

ХАРД-РОК (англ. hard rock – жорсткий рок) – напрям у рок-музиці, що відзначається жорстким і потужним характером звучання. Х.-р. виникнув наприкінці 60 рр. XX ст. в Англії на основі блюзового квадрата британського блюзу і ритм-енд-блюзу, а також завдяки еволюції електроакустичної техніки та зростанню можливостей відтворення сили звука. Х.-р. набув великого поширення в США та країнах Європи. Виконавці Х.-р. застосовують такі ефекти, як «викривлення звука», «зворотне врізання», уа-уа, пе-



даль, овердрайв та ін. Спостерігається також зростання провідної ролі гітар, що виконують довгі сольні пасажі, та соліста-вокаліста, який доповнює їх агресивним «силовим» співом. Х.-р., як попередник хеві-метал-року, суттєво вплинув на подальший розвиток рок-музики [54, с. 300].

ХВИЛІ МАРТЕНО – електричний музичний інструмент, створений у 1928 р. французьким педагогом-музикантом М. Мартено. Має фортепіанну клавіатуру обсягом у сім октав (C – h⁶). Може виконувати лише одноголосу музику; для виконання багатоголосих творів слід об'єднати відповідну кількість інструментів. Тембр інструмента можна варіювати у дуже широких межах [54, с. 301].

ХВИЛЮВАННЯ – психічний стан людини, зумовлений надмірним збудженням нервової системи, її перевантаженням позитивними або негативними переживаннями, є показником емоційного стану людини. Надмірне Х. може негативно позначитися на навчанні та виступах музиканта [54, с. 301].

ХЕВІ-МЕТАЛ (англ. heavy – важкий і metal – металевий) – наступний етап розвитку музики хард-року, від якого Х.-м. відрізняється відмовою від блюзової основи, різким звучанням гітар, гуркотом басів та ударних, більшою динамічною потужністю. Музичні виражальні засоби у Х.-м. зведено до мінімуму, оскільки головну роль тут відіграє динамізований ритм. Важливого значення у Х.-м. набуває зовнішній вигляд – шкіряний одяг, металеві аксесуари, залізні ланцюги, шипи, а також демонстративна, виклична шоу-поведінка [54, с. 301].

ХІТ (англ. hit – удар) – популярна пісня або танцювальна мелодія. Те саме, що і шлягер [38, с. 157].

ХІТ ПАРАД – список найбільш популярних виконавців і записів сучасної музики. Х.п. визначається шляхом збору даних про продаж платівок, кількість виступів музикантів



на радіо і телебаченні, а також безпосереднього опитування слухачів [38, с. 157].

ХОРУС – характерний для джазової музики розділ імпровізаційно-строфічної форми. Обсяг і будова Х. зумовлена структурою вихідної теми, яка після експонування поступається місцем імпровізації, а потім відновлюється в репризному розділі. Із серії Х. складається загальна форма джазової композиції [38, с. 157].

ХРОМАТИЗМ (грец. *chroma* – колір) – зміна висоти ступенів звукоряду на півтон або два півтона без зміни назви звуків [54, с. 159].

ЦЕЗУРА (лат. *caesura* – розріз) – коротка, не визначена у нотописі пауза між фразами музичної побудови або розділами твору. За своїм значенням Ц. близька до розділових знаків. Місце Ц. визначає виконавець, хоча інколи не робить і сам автор. Ц. позначається знаком ^ або апострофом, які ставляться над нотним станом [55, с. 160].

ЧЕЙС – переклик між двома або кількома джазовими солістами. Ч. – безперервне чергування сольних імпровізацій (по 4 такти), що виконуються одна за одною [38, с. 157].

ЧИКАЗЬКИЙ ДЖАЗ (англ. *chicago jazz*) – стиль традиційного джазу, що з'явився на початку 1920 рр. у Чикаго і поширився на Півночі США. Поява Ч.д. пов'язується з переселенням негритянських музикантів з Нового Орлеану до Чикаго, де місцеві білі музиканти, ознайомившись з новоорлеанським стилем, трансформували його, – колективна імпровізація поступила гомофонному принципу та сольній імпровізації, зросла тривалість сольних партій, сміливіше застосовувалось аранжування, з першої та третьої долі акцентування перейшло на другу та четверту долі. Відбулася часткова заміна інструментів: замість корнетів почали використовувати труби, замість туби – контрабас, замість банджо – гітара, з часом з'явилися фортепіано й саксофони. Серед



відомих музикантів Ч.д. – Б. Байдербек, М. Спенієр, М. Камінські (труба), Б. Гудман, М. Мезров, П. Рассел (кларнет), Ф. Брайєн (тромбон), Д. Саллівен, Д. Стессі (фортепіано), Е. Кондон (банджо, гітара), Д. Таф, Д. Крупа (ударні) та ін. Техніка гри музикантів Ч.д. суттєво позначилася на розвитку оркестрів, сприяла виникненню і розвитку біг-бэндів, створила передумови для появи свінгу [54, с. 313].

ЧИСТИЙ СТРИЙ – 1. Тональність без знаків альтерації (До мажор і ля мінор). 2. Точне настроювання музичних інструментів. 3. Дотримання точної висоти звуків у ансамблевому співі або грі [54, с. 313].

ЧИТАННЯ З АРКУША (італ. а *prima vista*) – виконання на інструменті або голосом незнайомого твору без попереднього вивчення. Для цього, крім загальної музичної культури, необхідно спеціально тренувати сприймання музики під час її виконання [54, с. 313].

ШЛІЙФЕР (нім. *schleif* – хвіст) – мелодична прикраса, форшлаг з двох або кількох нот, які розташовані поступенево (частіше знизу вгору) і виконуються підкреслено [54, с. 318].

ШЛЯГЕР – популярна пісня, перша і визначальна форма попмузики, яка виникла в 1910 рр. Ш. має досить довгу і складну історію становлення та розвитку, і є поступовим прилученням музичної культури до сфери її використання як засобу розваги [38, с. 157].

ШОУМЕН (англ. *show* – показувати і *man* – людина) фахівець з організації шоу [54, с. 318].

ШТРИХ (нім. *strich*) – прийоми звуковидобування на музичних інструментах, які впливають на виразність виконання. Основні типи Ш. склалися на струнних смичкових, пізніше поширилися на інші інструменти. Характер Ш. спирається на особливості рухів смичка, рук, пальців, губ, язика виконавця, що зумовлюють характер звучання. Основні Ш. – *legato*, *detache*, *staccato*, *spicato*. Вибір Ш.



визначається стилістичними особливостями музики, її образністю, а також виконавською редакцією [54, с. 319].

ШТРИХИ – різні прийоми артикуляції виконання музики [6, с. 119].

ШУЛЬВЕРК (нім. schulwerk – шкільна справа) – система музичного виховання дітей, запропонована німецьким композитором, музикознавцем і педагогом К. Орфом, а також спеціальні посібники до неї [54, с. 319].

ШУМ – неупорядковані неперіодичні коливання вібратора. На відміну від музичних звуків, Ш. не має точно визначеної висоти, тривалості і сили. Розрізняють: 1. Суцільний за спектром, поширений на весь діапазон коливань, «білий» Ш.; 2. Широкозмуговий – низькочастотний, середньочастотний, високочастотний; 3. Вузькозмуговий, «кольоровий». Ш. є основою звучання ударних інструментів без визначеної висоти, а також складником звука з визначеною висотою звучання. В ХХ ст. спостерігається тенденція до розширення палітри звучання шляхом застосування нових шумових (зокрема, електромузичних) інструментів [54, с. 319].

ШУМОВЕ ОФОРМЛЕННЯ – шуми і звуки, які застосовують у виставах, кінофільмах, радіопередачах з метою імітації звукових природних явищ, створення певного настрою тощо [54, с. 319].

ШУМОВИЙ ОРКЕСТР – оркестр, до складу якого входять переважно шумові інструменти, а також інструменти з різким тембром звука (свистки). Свого часу Ш.о. був складником музичного виховання учнів загальноосвітньої школи [54, с. 319].

ШУМОВІ ІНСТРУМЕНТИ – пристрої для видобування шумів, що створюють певний ритмічний і тембровий колорит. До Ш.і. належать ударні інструменти з невизначеною висотою звука – барабан, бубон, гонг, кастаньети, тамтам, тарілки тощо [54, с. 319].



ЩИПКОВІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ – струнні інструменти, в яких звук видобувається внаслідок зчеплення струн з пальцями або плектром. До Щ.м.і. належать: арфа, балалайка, бандура, домра, гітара, мандоліна та багато ін. [54, с. 320].

ЮБІЛЯЦІЯ (лат. *jubilatio* – тріумфування) – 1. У католицькому співі – орнаментальна імпровізація захоплено-тріумфального характеру, яка розспівувалася під час виконання григоріанського хоралу на останньому складі слова «Алілуя». Класичний зразок Ю. – «Alleluia» В.-А. Моцарта. 2. У поліфонії строгого стилю – жвавий мелодичний рух, що заповнює проміжки між основними долями, наче прикрашаючи загальний рух, інакше – мелодична фігурація [54, с. 320].

ЯЗИЧКОВІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ – інструменти, де звук утворюється за допомогою язичка [54, с. 321].

ЯЗИЧОК – деталь духових музичних інструментів, яка перемикає отвір для вдунання повітря і є вібратором та джерелом звукоутворення. Коливання, що виникають при цьому, передаються стовпу повітря в стволі інструмента, змушуючи його звучати. За способом звукоутворення Я. поділяються на вільні та ударні. Перші язички закріплені на рамці з прорізами (акордеон, баян, фісгармонія, гармонія, губна гармошка та ін.), другі – в момент коливання б'ють по краях прорізу. Це тростинні (кларнет, гобой, фагот та інші), металеві (орган) Я. Вони бувають одинарними (саксофон та ін.) і подвійними (гобой, фагот, англійський ріжок та ін.). Широкі та тонкі Я. – високочастотні; вузькі та товстіші – низькочастотні. Роль Я. в духових металевих мундштукових музичних інструментах відіграють губи виконавця [54, с. 321].



ЛІТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 336 с.
2. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев. – М. : Музгиз, 1961. – 272 с.
3. Арчажникова Л.Г. Профессия – учитель музыки : книга для учителя / Л.Г. Арчажникова. – М. : Просвещение, 1984. – 111 с.
4. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Борис Владимирович Асафьев. – М.; Л. : Музыка, 1972. – 151 с.
5. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию / Лев Аронович Баренбойм. – М.; Л. : Сов. композитор, 1973. – 269 с.
6. Барсова Л.Г. Сольное пение : термины и понятия / Людмила Григорьевна Барсова. – СПб. : СПбГАТИ, 2009. – 128 с.
7. Величко Л. Подготовка будущего учителя музыки к художественно-педагогической деятельности в школе / Л.С. Величко // Методологические проблемы музыкальной педагогики. – М. : МГПИ, 1991. – С. 103-105.
8. Верхолаз Р.А. Вопросы методики чтения нот с листа / Р.А. Верхолаз. – М. : АПН РСФСР, 1980. – 48 с.
9. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини / Н.О. Ветлугіна. – К. : Муз. Україна, 1978. – 256 с.
10. Виноградов К.Л. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца / К.Л. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность : сб. статей / сост. М.А. Смирнов. – М. : Музыка, 1998. – С. 156-179.
11. Винокур Л.И. Первоначальное обучение искусству аккомпанемента / Л.И. Винокур // Учеб.-метод., пособие. – М. : Изд-во МГПИ, 1978. – Ч. 1. – 46 с.



12. Вища освіта в Україні. Нормативно-правове регулювання. Нормативний збірник : у 3 т. / за заг. ред. М.Ф. Степка, Л.М. Горбунової. – К. : ФОРУМ, 2007. – Т. 2. – С. 648-649; 719-723; 878-885.
13. Выготский Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции / Л.С. Выготский. – 5 изд, испр. и доп. – М. : Лабиринт, 1997. – 416 с.
14. Галузинський В.М. Основи педагогіки та психології вищої школи в Україні : навч. посіб. / В.М. Галузинський, М.Б. Євтух. – К. : ІНТЕЛ, 1995. – 168 с.
15. Гольденвейзер А. Об исполнительстве / А. Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства. – М., 1965. – Вып. 1. – С. 35-69.
16. Живов Л.М. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище / Л.М. Живов // Методические записки по вопросам музыкального образования : сб. статей / ред.-сост. Н.Л. Фишман. – М. : Музыка, 1966. – С. 329-347.
17. Калугіна Т.Ю. Зародження концертмейстерської спеціальності у вітчизняних музичних навчальних закладах дожовтневого періоду / Т.Ю. Калугіна // Українське музикознавство : респ. міжвід. наук.-метод. посіб. / Редкол. І.А. Котляревський та ін. – К. : Муз. Україна, 1990. – Вип. 25. – С. 27-33; С. 96; С. 189.
18. Карпенко Т.П. Формування концертмейстерської компетентності майбутнього вчителя музики / Т.П. Карпенко // Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць / Матеріали II Міжнародної наук.-практ. конф. «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти», 26-27 квіт. – К., 2007. – Вип. 5 (10). – С. 111-113.
19. Козир А.В. Професійна майстерність учителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої



- освіти : [монографія] / Алла Володимирівна Козир. – К. : НПУ імені М. Драгоманова, 2008. – 378 с.
20. Компетентностный подход в педагогическом образовании : монография / под ред. В.А. Козырева, Н.Ф. Радионовой, А.П. Тряпицыной. – СПб. : Изд-во РГПУ им. Герцена, 2005. – 392 с.
21. Концертмейстерський клас і ансамбль : програма для музично-педагогічних факультетів педагогічних інститутів / уклад. : В.В. Текучев, М.П. Корейчук, М.О. Матвеев. – К., 1993. – 20 с.
22. Концертмейстерський клас і ансамбль : програма для музично-педагогічних факультетів та факультетів підготовки вчителів початкових класів і музики педагогічних інститутів / уклад. : А.Г. Болгарський, М.А. Моїсєєва. — К. : УДПУ, – 1997. – 23 с.
23. Корноухов М. Д. Формирование готовности к редактированию нотного текста у учащихся-музыкантов в процессе обучения / дис ... канд. пед. наук. – М.Д. Корноухов. – М., 2003. – 225 с.
24. Крицький В. М. Формування уміння художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. / В.М. Крицький – К., 1999. – 166 с.
25. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс : учеб. пособ. для студ. высш. пед. учеб. заведений / Е.И. Кубанцева – М. : Академия, 2002. — 192 с.
26. Курышев Е. Совершенствование музыкально-исполнительской подготовки студентов / Е. Курышев // Шляхи удосконалення художньо-естетичної освіти учнівської молоді в умовах відродження національної культури. – К. : КДПІ, 1992. – С. 266-268.
27. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев. – 2 изд. – М. : Политиздат, 1977. – 304 с.



28. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента / А.А. Люблинский. – Л. : Музыка, 1972. – 80 с.
29. Менабени А.Г. Методика обучению сольному пению / А.Г. Менабени. – М. : Просвещение, 1987. – 95 с.
30. Музична естетика античного світу / вступ. нарис і зібрання текстів професора О.Ф. Лосева. – К. : Муз. Україна, 1974. – 217 с.
31. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
32. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор / Дж. Мур. – М. : Радуга, 1987. – 432 с.
33. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
34. Науказ Д.А. Совершенствование концертмейстерской подготовки учителя. Творческие и методические аспекты : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Науказ Д.А. – М., 1998. – 142 с.
35. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М., 1987. – 238 с.
36. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма : учеб. пособ. / А. Николаев. – М. : Музыка, 1980. – 112 с.
37. Падалка Г.П. Художньо-педагогічна інтерпретація музики в структурі професійної підготовки музиканта / Г.П. Падалка // Теорія і методика мистецької освіти : [зб. наук. праць / редкол. : О.П. Щолокова та ін.]. – К. : НПУ, 2004. – Вип. 5. – С. 3-10.
38. Печенюк М.А. Дзвінки голоси. Музична хрестоматія. Пісенний матеріал. Навч. посібн. // М.А. Печенюк. – Тернопіль : АСТОН, 2002. – 168 с.
39. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа / В.В. Подольская // О работе концертмейстера. – М. : Музыка, 1974. – С. 88-110.
40. Пустовит В.И. Формирование распределённого внимания в процессе профессиональной подготовки учителя музыки на



- матеріалі концертмейстерського класу педвуза : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Пустовит В.І. – Мінськ, 1981. – 184 с.
41. Словник іншомовних слів / за ред. О.С. Мельничука. – К. : Голов. ред. УРЕ, 1977. – 775 с.
 42. Словник іншомовних слів / під ред. Є.І. Мазніченка. – К. : Наукова думка, 2000. – 426 с.
 43. Стоянова Г.І. К проблеме музыкальности / Г.І. Стоянова // Музыкальное образование и подготовка учителя музыки : взгляд в XXI век : материалы 3 междунар. науч. практ. конф. / отв. ред. Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – М., 1996. – С. 86-87.
 44. Текучев В.В. Формирование основ профессионального мастерства учителя музыки в классе баяна : учеб.-метод. пособ. для студентов муз. специальностей сред. и высш. пед. учеб. заведений и учителей музыки общеобразовательных школ / В.В. Текучев. – Ханты-Мансийск : ГУИПП «Полиграфист», 2000. – 114 с.
 45. Тельчарова Р.А. Уроки музыкальной культуры (из опыта работы). – М. : Просвещение, 1991. Р.А. Тельчарова. – 158 с.
 46. Теория и методика обучения игре на фортепиано : учеб. пособ. для студентов высш. учеб. заведений / под общ. ред. А.Р. Каузовой, А.И. Николаевой. – М. : ВЛАДОС, 2001. – 368 с.
 47. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов // Избранные труды. – М. : Наука, 1985. – Т. 1. – 329 с.
 48. Трудков А.М. Профессиональная культура учителя музыки : учеб. пособ. / А.М. Трудков. – Мурманск : МГПУ, 2005. – 138 с.
 49. Уськова Д.Н. Композиция как педагогическое средство развития интерпретирующей способности педагога-музыканта / Уськова Д.Н. : автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Екатеринбург, 2001. – 26 с.



50. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – 2 изд. – М., 1994. – 260 с.
51. Цыпин Г.М. Развитие учащегося-музыканта в процессе обучения игре на фортепиано : учеб. пособ. / Г.М. Цыпин – М. : Изд-во МГПИ, 1975. – 106 с.
52. Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах (советы аккомпаниатора) / Е. Шендерович. – М. : Музыка, 1987. – 128 с.
53. Щолокова О.П. Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутніх вчителів / О.П. Щолокова. – К. : УДПУ імені М. Драгоманова, 1996. – 172 с.
54. Юцевич Ю. Музыка : словник-довідник / Юрій Євгенович Юцевич. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. – 352 с.
55. Юцевич Ю. Словник музичних термінів / Юрій Євгенович Юцевич. – К. : Муз. Україна. – 1977. – Вид. 2. – 206 с.

**ДОДАТОК А**

Позначення, що використовуються в музичній літературі

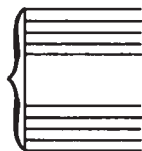
ЗНАКИ

– нотний стан



– нитка

аколада



– alla breve



– натиснути педаль



– відпустити педаль



– фермата



– умовний знак (італ. segno)



– цезура



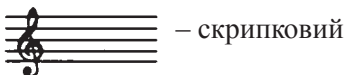
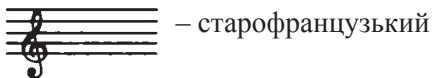
– крапка



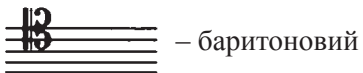
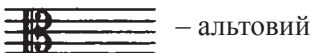
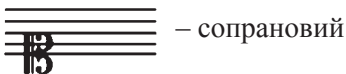
ДОДАТОК Б

КЛЮЧИ

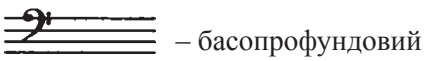
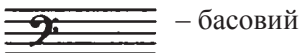
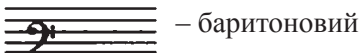
«СОЛЬ»



«ДО»



«ФА»





ДОДАТОК В

ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦІЇ

#	– дієз	×	– дубль-дієз
b	– бемоль		
q	– бекар	bb	– дубль-бемоль

Основні ступені



Підвищені ступені



Двічі підвищені ступені



Знижені ступені



Двічі знижені ступені





ДОДАТОК Д

АБРЕВІАТУРИ

- 1)  – повторення частини твору без змін
- 2)  – повторення частини твору з іншим закінченням
- 3) Da capo al Fine; D. C. al F.; D. C. – повторення від початку до кінця
- 4) Dal segno (♯) – повторення від умовного знаку
2 3 4 5 6 7 8 9 10 і т.д.
- 5)  – тактові паузи
- 6)  – повторення фігури
- 7)  – повторення такту
- 8) Повторення звука або акорда
- Написано* *Виконується*
- 
- 
- 
- 
- 
- 9) Швидке чергування звуків або співзвуч (tremolo)
- Написано* *Виконується*
- 



продовження додатку Д



10) Октавне подвоєння

Написано

Виконується



11) Глісандо










12) Пасажні однотипної побудови








ДОДАТОК Ж

МЕЛІЗМИ

-  – мордент
-  – подвійний мордент
-  – зворотній мордент
-  – подвійний зворотній мордент
-  – групето
-  – трель
-  – форшлаг

ДОДАТОК З

ШТРИХИ

-  – легато
-  – портаменто
-  – стакато



ДОДАТОК К

ДИНАМІЧНІ ПОЗНАЧЕННЯ

pp – піанісімо

p – піано

mp – мецо-піано

mf – мецо-форте

f – форте

ff – фортісімо



– кресцендо або *cresc.*



– димінуендо або *dim.*, *dimin.*

> *v* – акцент



ДОДАТОК Л

ОСОБЛИВІ РИТМІЧНІ ФІГУРИ

$\overbrace{\text{♪ ♪}}^2 = \text{♪ ♪ ♪} = \text{♪}$

– дуоль

$\overbrace{\text{♪ ♪ ♪}}^3 = \text{♪ ♪} = \text{♪}$

– тріоль

$\overbrace{\text{♪ ♪}}^2 \overbrace{\text{♪ ♪}}^2 = \text{♪ ♪ ♪} = \text{♪}$
 $\overbrace{\text{♪ ♪ ♪ ♪}}^4 = \text{♪. ♪.} = \text{♪}$

– квартоль

$\overbrace{\text{♪ ♪ ♪ ♪ ♪}}^5 = \text{♪ ♪ ♪ ♪} = \text{♪}$
 $\overbrace{\text{♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪}}^6 = \text{♪ ♪ ♪ ♪} = \text{♪}$

– квінтоль

$\overbrace{\text{♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪}}^6 = \text{♪ ♪ ♪ ♪} = \text{♪}$

– секстоль

$\overbrace{\text{♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪}}^7 = \text{♪ ♪ ♪ ♪} = \text{♪}$
 $\overbrace{\text{♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪}}^8 = \text{♪ ♪ ♪ ♪} = \text{♪}$

– септоль

$\overbrace{\text{♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪}}^8 = \text{♪ ♪ ♪} = \text{♪}$
 $\overbrace{\text{♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪}}^9 = \text{♪ ♪ ♪ ♪} = \text{♪}$

– октоль

$\overbrace{\text{♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪}}^9 = \text{♪ ♪ ♪ ♪} = \text{♪}$

– новемоль

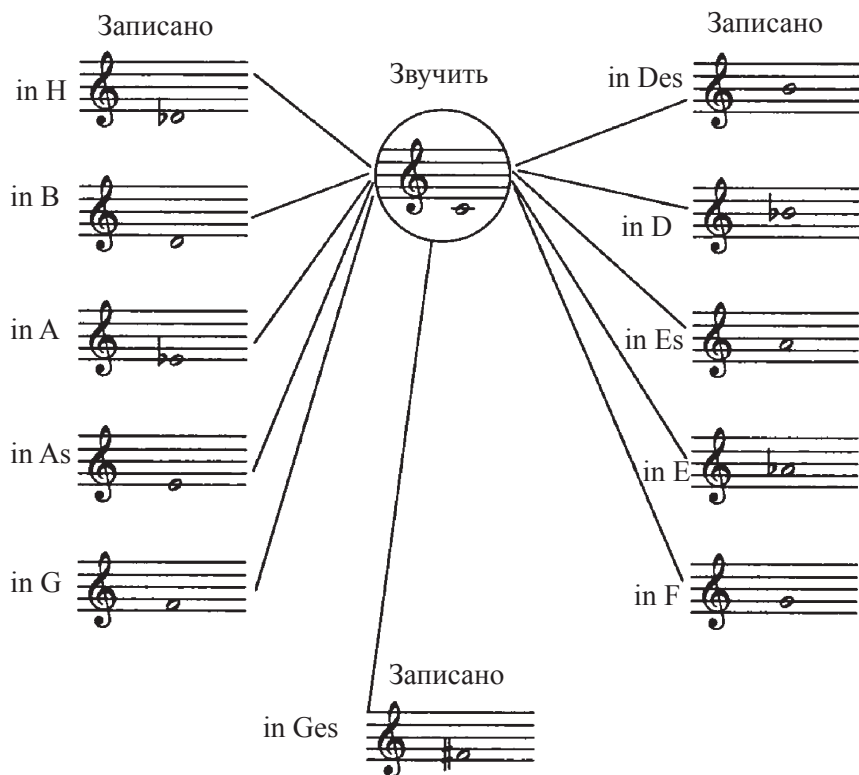
$\overbrace{\text{♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪}}^{10} = \text{♪ ♪ ♪ ♪} = \text{♪}$
 $\overbrace{\text{♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪}}^{10} = \text{♪ ♪ ♪} = \text{♪}$

– дицемоль



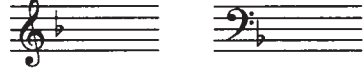
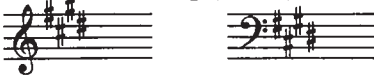
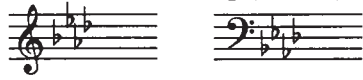
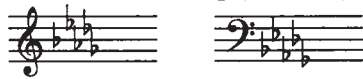
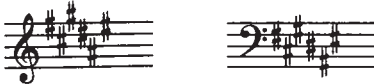
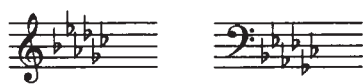
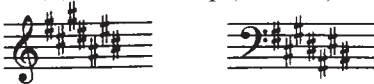
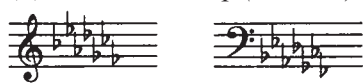
ДОДАТОК М

ЗАПИС І РЕАЛЬНЕ ЗВУЧАННЯ ТРАНСПОНУЮЧИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ





ДОДАТОК Н

ТОНАЛЬНОСТІ МАЖОРУ
ТА ЇХ КЛЮЧОВІ ЗНАКИДо мажор (*C-dur*)Соль мажор (*G-dur*)Фа мажор (*F-dur*)Ре мажор (*D-dur*)Сі-бемоль мажор (*B-dur*)Ля мажор (*A-dur*)Мі-бемоль мажор (*E \flat -dur*)Мі мажор (*E-dur*)Ля-бемоль мажор (*A \flat -dur*)Сі мажор (*H-dur*)Ре-бемоль мажор (*D \flat -dur*)Фа-дієз мажор (*F \sharp -dur*)Соль-бемоль мажор (*G \flat -dur*)До-дієз мажор (*C \sharp -dur*)До-бемоль мажор (*C \flat -dur*)



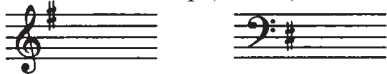
ДОДАТОК П

ТОНАЛЬНОСТІ МІНОРУ ТА ЇХ КЛЮЧОВІ ЗНАКИ

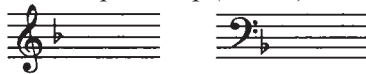
ля мінор (*a-moll*)



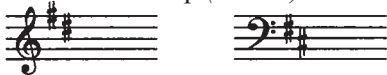
мі мінор (*e-moll*)



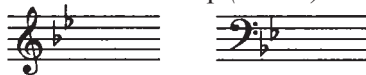
ре мінор (*d-moll*)



сі мінор (*h-moll*)



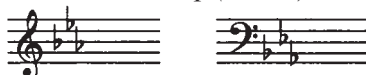
соль мінор (*c-moll*)



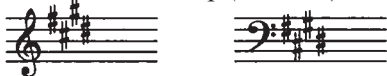
фа-дієз мінор (*fis-moll*)



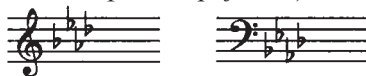
до мінор (*c-moll*)



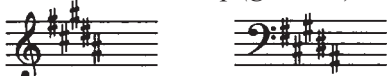
до-дієз мінор (*cis-moll*)



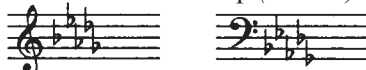
фа мінор (*f-moll*)



соль-дієз мінор (*gis-moll*)



сі-бемоль мінор (*B-moll*)



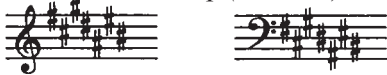
ре-дієз мінор (*dis-moll*)



мі-бемоль мінор (*es-moll*)



ля-дієз мінор (*ais-moll*)



ля-бемоль мінор (*as-moll*)





ДОДАТОК Р

ВИЗНАЧНИК АКОРДІВ

Визначник стане у пригоді для акомпанування зі збірників творів з позначенням акордів типу Em, G⁷, D, Am⁹ на фортепіано, синтезаторі, акордеоні, баяні. На основі законів гармонії кожен акорд подається в одному розміщенні. Розміщення акордів вибрані з урахуванням забезпечення грамотного голосоведення в акомпанементі до будь-якої мелодії у всіх тональностях.

Щоб швидше знайти акорд, пропонується використати таблицю 1, у якій основні види акордів від звука-ноти C розміщені по терціях і пронумеровані від 1 до 33 (під акордом). Кожен основний вид від усіх звуків-нот має один і той же номер. Наприклад, у C¹ – номер 5, це означає, що і D⁷, E⁷, F⁷... потрібно шукати під номером 5 на відповідних сторінках.

C	Cm	C ^(9b)	C ^(9#)	C ⁷	Cm ⁷	Cm ⁷ (^{9b})	Cdim	C ^{j7}	C ^{j7} (^{9b})	Cm ^{j7}
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
C ⁷ (^{9b})	C ⁷ (^{9#})	C ⁷ (⁶)	C ⁹	C ^{9b}	C ⁹ (⁶)	C ⁹ (^{6b})	C ⁹ (^{9b})	C ⁹ (^{9#})	Cm ⁹	C ¹¹
12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
C ¹¹ (^{9b})	Cm ¹¹	C ¹³	C(⁶)	C(⁹)	C(^{6,9})	Cm(⁶)	Cm ⁹	Cm(^{6,9})	C ⁷ (⁴)	C ⁷ (^{9b})
23	24	25	26	27	28	29	30	40	41	42

Таблиця 1

Наприклад, потрібно знайти акорд C^{#m}⁹. У таблиці 1 знаходимо C^{#m}⁹, його номер – 21. На сторінці 197 шукаємо номер 21 і отримуємо C^{#m}⁹.

Обернення акорда розміщені після його основного виду. Так, C⁷/E, C⁷/G, C⁷/B потрібно шукати за номером 5, після C⁷.



продовження додатку Р

Нижче подається хроматичний ряд від «С» з енгармонічними замінами підвищених і понижених ступенів-звуків – ноти і цифри зі знаками # і b (дубль дієзи і дубль бемолі не використовуються). У хроматичному ряді обведені цифри-звуки, з яких складаються акорди: 1-3-5 – мажорний тризвук, 1-3-5-7 – малий мажорний септакорд, 1-3-5-7-9 – нонакорд, 1-3-5-7-9-11 – ундецімакорд, 1-3-5-7-9-11-13 – терцецімакорд.

① #1 b2 2 #2 b3 ③ 4 b4 b5 ⑤ #5 #6 6 #6 ⑦ j7
 b9 ⑨ #9 ⑪ 11# b13 ⑬ #13

Таблиця 2

Таким чином, якщо потрібно зіграти акорд $C9b(5\#)b$, то потрібно взяти звуки 1-3-5 $\#$ -7-9 b . Після цього за номером 16 знаходите акорд $C9b$ на сторінці 197 і берете у ньому замість звука 5 звук 5 $\#$ та тому ж місці – отримаєте акорд $C9b(5\#)$ у правильному розміщенні.

У визначнику подаються найбільш уживані позначення акордів, а у таблиці 3 – з позначенням менш уживаним.



продовження додатку Р

С

Chord progression for Section C:

- 1: C
- 2: C/E
- 3: C/G
- 4: Cm
- 5: Cm/E^b
- 6: Cm/G
- 7: G^(#)
- 8: Cm^(#)
- 9: Cm^(#)E^b
- 10: Cm^(#)G^b
- 11: C⁷
- 12: C⁷/E
- 13: C⁷/G
- 14: C⁷/B
- 15: Cm⁷
- 16: Cm⁷/E^b
- 17: Cm⁷/G
- 18: Cm⁷/B
- 19: Cm⁷([#])
- 20: Cm⁷([#])E^b
- 21: Cm⁷([#])G^b
- 22: Cm⁷([#])B
- 23: Cdim
- 24: Cj⁷
- 25: Cj⁷/E
- 26: Cj⁷/G
- 27: Cj⁷/H
- 28: Cj⁷([#])
- 29: Cj⁷([#])E
- 30: Cj⁷([#])G⁷
- 31: Cj⁷([#])H
- 32: Cm^j⁷
- 33: Cm^j⁷/E^b
- 34: Cm^j⁷/G
- 35: Cm^j⁷/H
- 36: C⁷([#])
- 37: C⁷([#])E
- 38: C⁷([#])G^b
- 39: C⁷([#])B
- 40: C⁷([#])
- 41: C⁷([#])E
- 42: C⁷([#])G[#]
- 43: C⁷([#])B
- 44: C⁷(6)
- 45: C⁷(6)/B
- 46: C⁹
- 47: C⁹E^b
- 48: C⁹(6)
- 49: C⁹([#])
- 50: C⁹([#])
- 51: Cm⁹
- 52: C¹¹
- 53: C¹¹([#])
- 54: Cm¹¹
- 55: C¹³
- 56: C⁽⁶⁾
- 57: C⁽⁹⁾
- 58: C^(6,9)
- 59: Cm⁽⁶⁾
- 60: Cm⁽⁹⁾
- 61: Cm^(6,9)
- 62: C⁷(4)
- 63: C⁷([#])



продовження додатку Р

D

D D/F# D/A Dm DmF Dm/A D(9) Dm(9)
 Dm(9)/F Dm(9)/A# D7 D7/F# D7/A D7/C Dm7 Dm7/F
 Dm7/A Dm7/C Dm7(9) Dm7(9)/F Dm7(9)/A# Dm7(9)/C Ddim Dj7
 Dj7/F# Dj7/A Dj7/C# Dj7(9) Dj7(9)/F# Dj7(9)/A# Dj7(9)/C# Dmj7
 Dmj7/F Dmj7/A Dmj7/C# D7(9) D7(9)/F# D7(9)/A# D7(9)/C D7(9)
 D7(9)/F# D7(9)/A# D7(9)/C D7(6) D7(6)/C D9 D9# D9(6)
 D9(6) D9(9) D9(9) Dm9 D11 D11(9) Dm11 D13
 D(6) D(9) D(6,9) Dm(6) Dm(9) Dm(6,9) D7(4) D7(9)
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33



Е продовження додатку Р

Е

Measures 1-33:

- 1: E
- 2: E/G#
- 3: E/H
- 4: Em
- 5: Em/G
- 6: Em/H
- 7: E/(#)
- 8: E^bm^(#)
- 9: Em^(#)/G
- 10: Em^(#)/B
- 11: E7
- 12: E7/G#
- 13: E7/H
- 14: E7/D
- 15: Em7
- 16: Em7/G
- 17: Em7/H
- 18: Em7/D
- 19: Em7^(#)
- 20: Em7^(#)/G
- 21: Em7^(#)/B
- 22: Em7^(#)/D
- 23: Edim
- 24: E^bj7
- 25: E^bj7/G7
- 26: E^bj7/H
- 27: E^bj7/D#
- 28: E^bj7^(#)
- 29: E^bj7^(#)/G#
- 30: E^bj7^(#)/H#
- 31: E^bj7^(#)/D#
- 32: Emj7
- 33: Emj7/G
- 34: Emj7/H
- 35: Emj7/D#
- 36: E7^(#)
- 37: E7^(#)/G7
- 38: E7^(#)/B
- 39: E7^(#)/D
- 40: E7^(#)
- 41: E7^(#)/G#
- 42: E7^(#)/H#
- 43: E7^(#)/D
- 44: E9
- 45: E^b
- 46: E^b9(6)
- 47: E^b9(6)
- 48: E^b9(6)
- 49: E^b9(6)
- 50: Em9
- 51: E11
- 52: E11^(#)
- 53: Em11
- 54: E13
- 55: E(6)
- 56: E(9)
- 57: E(6,9)
- 58: Em(6)
- 59: Em(9)
- 60: Em(6,9)
- 61: E7(4)
- 62: E7^(#)



продовження додатку Р

F

Chord progression for the letter **F** (33 chords):

- 1: F
- 2: F/A
- 3: F/C
- 4: Fm
- 5: Fm/A^b
- 6: Fm/C
- 7: F^(♯)
- 8: Fm^(♯)
- 9: Fm^{(♯)/A^b}
- 10: Fm^{(♯)/C[♯]}
- 11: F7
- 12: F7/A
- 13: F7/C
- 14: F7/E^b
- 15: Fm7
- 16: Fm7/A^b
- 17: Fm7/C
- 18: Fm7/E^b
- 19: Fm7^(♯)
- 20: Fm7^{(♯)/C[♯]}
- 21: Fm7^{(♯)/C[♯]}
- 22: Fm7^{(♯)/E^b}
- 23: Fdim
- 24: Fj7
- 25: Fj7/A
- 26: Fj7/C
- 27: Fj7/E
- 28: Fj7^(♯)
- 29: Fj7^{(♯)/A}
- 30: Fj7^{(♯)/C[♯]}
- 31: Fj7^{(♯)/E}
- 32: Fmj7
- 33: Fmj7/A^b
- 34: Fmj7/C
- 35: F^bmj7/E
- 36: F7^(♯)
- 37: F7^{(♯)/A}
- 38: F7^{(♯)/C[♯]}
- 39: F7^{(♯)/E^b}
- 40: F7^(♯)
- 41: F7^{(♯)/A}
- 42: F7^{(♯)/C[♯]}
- 43: F7^{(♯)/E^b}
- 44: F7^(♯)
- 45: F7^{(♯)/A}
- 46: F7^{(♯)/C[♯]}
- 47: F7^{(♯)/E^b}
- 48: F7^(♯)
- 49: F7^{(♯)/A}
- 50: F7^{(♯)/C[♯]}
- 51: F7^{(♯)/E^b}
- 52: F7^(♯)
- 53: F7^{(♯)/A}
- 54: F7^{(♯)/C[♯]}
- 55: F7^{(♯)/E^b}
- 56: F7^(♯)
- 57: F7^{(♯)/A}
- 58: F7^{(♯)/C[♯]}
- 59: F7^{(♯)/E^b}
- 60: F7^(♯)
- 61: F7^{(♯)/A}
- 62: F7^{(♯)/C[♯]}
- 63: F7^{(♯)/E^b}
- 64: F7^(♯)
- 65: F7^{(♯)/A}
- 66: F7^{(♯)/C[♯]}
- 67: F7^{(♯)/E^b}
- 68: F7^(♯)
- 69: F7^{(♯)/A}
- 70: F7^{(♯)/C[♯]}
- 71: F7^{(♯)/E^b}
- 72: F7^(♯)
- 73: F7^{(♯)/A}
- 74: F7^{(♯)/C[♯]}
- 75: F7^{(♯)/E^b}
- 76: F7^(♯)
- 77: F7^{(♯)/A}
- 78: F7^{(♯)/C[♯]}
- 79: F7^{(♯)/E^b}
- 80: F7^(♯)
- 81: F7^{(♯)/A}
- 82: F7^{(♯)/C[♯]}
- 83: F7^{(♯)/E^b}
- 84: F7^(♯)
- 85: F7^{(♯)/A}
- 86: F7^{(♯)/C[♯]}
- 87: F7^{(♯)/E^b}
- 88: F7^(♯)
- 89: F7^{(♯)/A}
- 90: F7^{(♯)/C[♯]}
- 91: F7^{(♯)/E^b}
- 92: F7^(♯)
- 93: F7^{(♯)/A}
- 94: F7^{(♯)/C[♯]}
- 95: F7^{(♯)/E^b}
- 96: F7^(♯)
- 97: F7^{(♯)/A}
- 98: F7^{(♯)/C[♯]}
- 99: F7^{(♯)/E^b}
- 100: F7^(♯)
- 101: F7^{(♯)/A}
- 102: F7^{(♯)/C[♯]}
- 103: F7^{(♯)/E^b}
- 104: F7^(♯)
- 105: F7^{(♯)/A}
- 106: F7^{(♯)/C[♯]}
- 107: F7^{(♯)/E^b}
- 108: F7^(♯)
- 109: F7^{(♯)/A}
- 110: F7^{(♯)/C[♯]}
- 111: F7^{(♯)/E^b}
- 112: F7^(♯)
- 113: F7^{(♯)/A}
- 114: F7^{(♯)/C[♯]}
- 115: F7^{(♯)/E^b}
- 116: F7^(♯)
- 117: F7^{(♯)/A}
- 118: F7^{(♯)/C[♯]}
- 119: F7^{(♯)/E^b}
- 120: F7^(♯)
- 121: F7^{(♯)/A}
- 122: F7^{(♯)/C[♯]}
- 123: F7^{(♯)/E^b}
- 124: F7^(♯)
- 125: F7^{(♯)/A}
- 126: F7^{(♯)/C[♯]}
- 127: F7^{(♯)/E^b}
- 128: F7^(♯)
- 129: F7^{(♯)/A}
- 130: F7^{(♯)/C[♯]}
- 131: F7^{(♯)/E^b}
- 132: F7^(♯)
- 133: F7^{(♯)/A}
- 134: F7^{(♯)/C[♯]}
- 135: F7^{(♯)/E^b}
- 136: F7^(♯)
- 137: F7^{(♯)/A}
- 138: F7^{(♯)/C[♯]}
- 139: F7^{(♯)/E^b}
- 140: F7^(♯)
- 141: F7^{(♯)/A}
- 142: F7^{(♯)/C[♯]}
- 143: F7^{(♯)/E^b}
- 144: F7^(♯)
- 145: F7^{(♯)/A}
- 146: F7^{(♯)/C[♯]}
- 147: F7^{(♯)/E^b}
- 148: F7^(♯)
- 149: F7^{(♯)/A}
- 150: F7^{(♯)/C[♯]}
- 151: F7^{(♯)/E^b}
- 152: F7^(♯)
- 153: F7^{(♯)/A}
- 154: F7^{(♯)/C[♯]}
- 155: F7^{(♯)/E^b}
- 156: F7^(♯)
- 157: F7^{(♯)/A}
- 158: F7^{(♯)/C[♯]}
- 159: F7^{(♯)/E^b}
- 160: F7^(♯)
- 161: F7^{(♯)/A}
- 162: F7^{(♯)/C[♯]}
- 163: F7^{(♯)/E^b}
- 164: F7^(♯)
- 165: F7^{(♯)/A}
- 166: F7^{(♯)/C[♯]}
- 167: F7^{(♯)/E^b}
- 168: F7^(♯)
- 169: F7^{(♯)/A}
- 170: F7^{(♯)/C[♯]}
- 171: F7^{(♯)/E^b}
- 172: F7^(♯)
- 173: F7^{(♯)/A}
- 174: F7^{(♯)/C[♯]}
- 175: F7^{(♯)/E^b}
- 176: F7^(♯)
- 177: F7^{(♯)/A}
- 178: F7^{(♯)/C[♯]}
- 179: F7^{(♯)/E^b}
- 180: F7^(♯)
- 181: F7^{(♯)/A}
- 182: F7^{(♯)/C[♯]}
- 183: F7^{(♯)/E^b}
- 184: F7^(♯)
- 185: F7^{(♯)/A}
- 186: F7^{(♯)/C[♯]}
- 187: F7^{(♯)/E^b}
- 188: F7^(♯)
- 189: F7^{(♯)/A}
- 190: F7^{(♯)/C[♯]}
- 191: F7^{(♯)/E^b}
- 192: F7^(♯)
- 193: F7^{(♯)/A}
- 194: F7^{(♯)/C[♯]}
- 195: F7^{(♯)/E^b}
- 196: F7^(♯)
- 197: F7^{(♯)/A}
- 198: F7^{(♯)/C[♯]}
- 199: F7^{(♯)/E^b}
- 200: F7^(♯)



G продовження додатку Р

1 G G/H G/D Gm Gm/B GmD Gm(♯) Gm(♯)

2 Gm(♯)/B Gm(♯)/D♯ G⁷ G⁷/H G⁷/D G⁷/F Gm⁷ Gm⁷/B

3 Gm⁷/D Gm⁷/F Gm⁷(♯) Gm⁷(♯)/B Gm⁷(♯)/D♯ Gm⁷(♯)/F Cdim G_j⁷

4 G_j⁷/H G_j⁷/D G_j⁷/F♯ G_j⁷(♯) G_j⁷(♯)/H G_j⁷(♯)/D♯ G_j⁷(♯)/F♯ Gm_j⁷

5 Gm_j⁷/B Gm_j⁷/D Gm_j⁷/F♯ G⁷(♯) G⁷(♯)/H G⁷(♯)/D♯ G⁷(♯)/F G⁷(♯)

6 G⁷(♯)/H G⁷(♯)/D³ G⁷(♯)/F G⁷(6) G⁷(6)/F G⁹ G⁹ G⁹(6)

7 G⁹(6) G⁹(♯) G⁹(♯) Gm⁹ G¹¹ G¹¹(♯) G^bm¹¹ Gm¹³

8 G⁽⁶⁾ G⁽⁹⁾ G^(6,9) Gm⁽⁶⁾ Gm⁽⁹⁾ Gm^(6,9) G⁷(4) G⁷(♯)

9 26 27 28 29 30 31 32 33



продовження додатку Р

A

1 A A/C# A/E Am Am/C Am/E Am⁽⁹⁾ Am⁽⁹⁾

2 Am⁽⁹⁾/C Am⁽⁹⁾/B# A⁷ A⁷/C# A⁷/E A⁷/G Am⁷ Am⁷/C

3 Am⁷/E Am⁷/G Am⁷(⁹) Am⁷(⁹)/C Am⁷(⁹)/B# Am⁷(⁹)/G Adim Aj⁷

4 Aj⁷/C# Aj⁷/E Aj⁷/G# Aj⁷(⁹) Aj⁷(⁹)/C# AAj⁷(⁹)/E# Aj⁷(⁹)/G# Amj⁷

5 A#mj⁷/C Amj⁷/E Amj⁷/G# A⁷(⁹) A⁷(⁹)/C# A⁷(⁹)/B# A⁷(⁹)/G A⁷(⁹)

6 A⁷(⁹)/C# A⁷(⁹)/E# A⁷(⁹)/G A⁷(6) A⁷(6)/G A⁹ A⁹ A⁹(6)

7 A⁹(6) A⁹(⁹) A⁹(⁹) Am⁹ A¹¹ A¹¹(⁹) Am¹¹ A¹³

8 A⁽⁶⁾ A⁽⁹⁾ A^(6,9) Am⁽⁶⁾ Am⁽⁹⁾ Am^(6,9) A⁷(⁹) A⁷(⁹)

9 26 27 28 29 30 31 32 33



продовження додатку Р

H = C \flat = B

H H/D# H/F# Hm Hm/D Hm/F# C \flat (S \flat) Hm(Sb)
 Hm(Sb)/D Hm(Sb)/F H7 H7/D# H7/F# H7/A Hm7 Hm7/D
 Hm/F# Hm7/A Hm7(Sb) Hm7(Sb)/D Hm7(Sb)/F Hm7(Sb)/A Hdim H \flat 7
 H \flat 7/D# H \flat 7/F# H \flat 7/A# C \flat 7(S \flat) C \flat 7(S \flat)/B C \flat 7(S \flat)/G C \flat 7(S \flat)/B Hm \flat 7
 Hm7/D Hm \flat 7/F# Hm \flat 7/A# H \flat 7(Sb) H7(Sb)/D# H7(Sb)/F H7(Sb)/A H7(S#)
 H7(S#)/D# C \flat (S \flat)/G H7(S#)/A H7(6) H7(6)/A H9 H9 \flat H9(6)
 H9 \flat (6) H9(S#) H9(Sb) Hm9 H11 H11(9 \flat) Hm11 Hm13
 H(6) H(9) H(6.9) Hm(6) Hm(9) Hm(6.9) H7(4) H7(3 \flat)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33



продовження додатку Р

D = C#

Chord progression for D = C#:

1 D^b 2 D^b/F 3 D^b/A^b 4 C#m 5 C#m/E 6 C#m/G# 7 D^b(9) 8 C#m(9)

9 C#m(9)/E 10 C#m(9)/G 11 D^b7 12 D^b7/F 13 D^b7/A^b 14 D^b7/C# 15 C#m7 16 C#m7/E

17 C#m7/G# 18 C#m7/H 19 C#m7(9) 20 C#m7(9)/E 21 C#m7(9)/G 22 C#m7(9)/H 23 C#dim 24 D^b7

25 D^b7/F 26 D^b7/A^b 27 D^b7/C 28 D^b7(9) 29 D^b7(9)/F 30 D^b7(9)/A 31 D^b7(9)/C 32 C#m7

33 C#m7/E 34 C#m7/G# 35 C#m7/H# 36 C#7(9) 37 C#7(9)/E 38 C#7(9)/G 39 C#7(9)/H 40 D^b7(9)

41 D^b7(9)/F 42 D^b7(9)/A 43 D^b7(9)/C# 44 C#7(6) 45 C#7(6)/H 46 C#9 47 C#9 48 C#9(6)

49 C#9(6) 50 D^b9(9) 51 C#9(9) 52 C#m9 53 D^b11 54 C#11(9) 55 C#m11 56 D^b13

57 D^b(6) 58 D^b(9) 59 D^b(6,9) 60 C#m(6) 61 C#m(9) 62 C#m(6,9) 63 C#7(4) 64 C#7(9)



продовження додатку Р

$E^b = D^\sharp$

1 E^b E^b/G E^b/B $E^b m$ $E^b m/G^b$ $E^b m/B$ $E^b(\sharp)$ $D^\sharp m(\sharp)$

2 $D^\sharp m(\sharp)/F^\sharp$ $D^\sharp m(\sharp)/A$ E^b7 E^b7/G E^b7/B E^b7/D^b $E^b m7$ $E^b m7/G^b$

3 $E^b m7/B$ $E^b m7/D^b$ $D^\sharp m7(\sharp)$ $D^\sharp m7(\sharp)/F^\sharp$ $D^\sharp m7(\sharp)/A$ $D^\sharp m7(\sharp)/C^\sharp$ $D^\sharp dim$ E^b7

4 E^b7/G E^b7/B E^b7/D $E^b7(\sharp)$ $E^b7(\sharp)/G$ $E^b7(\sharp)/H$ $E^b7(\sharp)/D$ $E^b m7$

5 $E^b m7/G^b$ $E^b m7/B$ $E^b m7/D$ $E^b7(\sharp)$ $E^b7(\sharp)/G$ $E^b7(\sharp)/A$ $E^b7(\sharp)/D^b$ $E^b7(\sharp)$

6 $E^b7(\sharp)/G$ $E^b7(\sharp)/H$ $E^b7(\sharp)/D^b$ $E^b7(6)$ $E^b7(6)D^b$ E^b9 $E^b\sharp$ $E^b9(6)$

7 $E^b\sharp(6)$ $E^b\sharp(\sharp)$ $E^b\sharp(\sharp)$ $E^b m9$ E^b11 $E^b11(\sharp)$ $E^b m11$ E^b13

8 $E^b(6)$ $E^b(9)$ $E^b(6,9)$ $E^b m(6)$ $E^b m(9)$ $E^b m(6,9)$ $E^b7(4)$ $E^b7(\sharp)$

9 26 27 28 29 30 31 32 33



продовження додатку Р

F# = Gb

1 F# F#/A# F#/C# F#m F#m/A F#m/C# F#(9) F#m(9)

2 F#m(9)/A F#m(9)/C F#7 F#7/A# F#7/C# F#7/E F#m7 F#m7/A

3 F#m7/C# F#m7/E F#m7(9) F#m7(9)/A F#m7(9)/C F#m7(9)/E F#dim F#j7

4 F#j7/A# F#j7/C# F#j7/E# Gb7(9) Gb7(9)/B Gb7(9)/F# Gb7(9)/F# F#m7

5 F#m7/A F#m7/C# F#m7/E# F#7(9) F#7(9)/A F#7(9)/C F#7(9)/E Gb7(9)

6 Gb7(9)/B Gb7(9)/D Gb7(9)/F# F#7(9) F#7(9)/E F#9 F#(9) F#9(6)

7 F#(9) Gb(9) F#(9) F#m(9) F#(11) F#(11) (9) F#m(11) F#(13)

8 F#(6) F#(9) F#(6,9) F#m(6) F#m(9) F#m(6,9) F#7(4) F#7(9)

9 26 27 28 29 30 31 32 33



продовження додатку Р

A^b = G[#]

Musical score for piano, showing chord progressions across 33 measures. The score is organized into seven systems, each with a treble and bass clef staff. Chord symbols are placed above the treble staff, and fingering numbers (1-5) are placed below the bass staff. The progression includes various triads, dyads, and complex chords like 7th, 9th, 11th, and 13th chords, as well as diminished and augmented forms.

Chord symbols and measure numbers:

- Measure 1: A^b (Fingering: 5)
- Measure 2: A^b/C (Fingering: 2)
- Measure 3: A^b/E^b (Fingering: 2)
- Measure 4: A^bm (Fingering: M)
- Measure 5: A^bm/C^b (Fingering: 2)
- Measure 6: A^bm/E^b (Fingering: 2)
- Measure 7: A^b(9)
- Measure 8: G[#]m(9)
- Measure 9: G[#]m(9)/H (Fingering: 7)
- Measure 10: G[#]m(9)/D (Fingering: 5)
- Measure 11: A^b7 (Fingering: 2)
- Measure 12: A^b7/C (Fingering: 2)
- Measure 13: A^b7/E^b (Fingering: 2)
- Measure 14: A^b7/G (Fingering: 2)
- Measure 15: A^b7(9)
- Measure 16: A^b7(9)/C (Fingering: 2)
- Measure 17: A^b7(9)/E (Fingering: 2)
- Measure 18: A^b7(9)/G (Fingering: 2)
- Measure 19: A^bm7
- Measure 20: A^bm7/C^b (Fingering: M)
- Measure 21: A^bm7/E^b (Fingering: 2)
- Measure 22: A^bm7/G (Fingering: 2)
- Measure 23: G[#]7(9)
- Measure 24: G[#]7(9)/H (Fingering: 7)
- Measure 25: G[#]7(9)/D (Fingering: 5)
- Measure 26: G[#]7(9)/F# (Fingering: 8)
- Measure 27: G[#]dim (Fingering: 5)
- Measure 28: A^b7
- Measure 29: A^b7/C (Fingering: 2)
- Measure 30: A^b7/E^b (Fingering: 2)
- Measure 31: A^b7/G (Fingering: 2)
- Measure 32: A^b7(9)/C (Fingering: 2)
- Measure 33: A^b7(9)/E (Fingering: 2)



продовження додатку Р

$$B = A\# = H\flat = B\flat$$

Chord progression for measures 1-32:

- 1: B
- 2: B/D
- 3: B/F
- 4: Bm
- 5: Bm/D^b
- 6: Bm/F
- 7: B^b(⁵)
- 8: B(⁵)
- 9: Bm(⁵)/D^b
- 10: Bm(⁵)/F
- 11: B⁷
- 12: B⁷/D
- 13: B⁷/F
- 14: B⁷/A^b
- 15: Bm⁷
- 16: Bm⁷/D^b
- 17: Bm⁷/F
- 18: Bm⁷/A^b
- 19: Bm⁷(⁵)
- 20: Bm⁷(⁵)/D^b
- 21: Bm⁷(⁵)/F
- 22: Bm⁷(⁵)/A^b
- 23: Bdim
- 24: B^j⁷
- 25: B^j⁷/D
- 26: B^j⁷/F
- 27: B^j⁷/A
- 28: B^j⁷(⁵)
- 29: B^j⁷(⁵)/D
- 30: B^j⁷(⁵)/F
- 31: B^j⁷(⁵)/A
- 32: Bm^j⁷



ДОДАТОК С ТРАНСПОНУЮЧІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ

Транспонуючі музичні інструменти – інструменти, у яких реальна висота звуків не збігається з нотованою, відрізняючись від неї на певний інтервал вгору або вниз. Величина цієї різниці виражається у строї інструмента, який позначається відповідною нотою, що звучить при виконанні інструменталістом ноти *до*.

Абсолютна більшість транспонуючих інструментів – це духові інструменти. В сучасній практиці широко використовуються такі транспонуючі інструменти:

Дерев'яні духові



Альтова флейта – in G

(звучить на чисту кварту нижче написаного)



Мюзет (гобой-піколо) – in F

(звучить на чисту кварту вище написаного)



Англійський ріжок (альтовий гобой) – in F

(звучить на чисту квінту нижче написаного)



продовження додатку С



Кларнет-піколо – in Es

(звучить на малу терцію вище написаного)

або in D

(звучить на один тон вище написаного)



Кларнет – in B

(звучить на один тон нижче написаного)

i in A

(звучить на малу терцію нижче написаного)



Бас-кларнет – in B

(звучить на велику нону нижче написаного, якщо нотується в скрипковому ключі, або на один тон нижче, якщо – в басовому)



Саксофон – in B та in Es

(у залежності від різновиду)



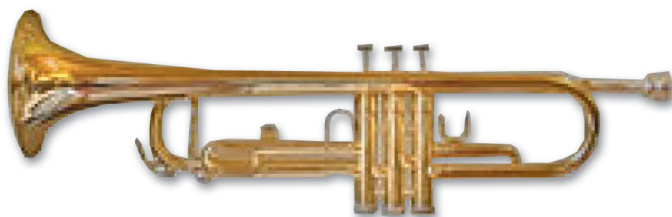
продовження додатку С

Мідні духові



Валторна – in F

*(звучить на чисту квінту
нижче написаного, якщо ноти
в скрипковому ключі і на чисту
кварту вище, якщо – в басовому)*



Мала труба – in Es

(звучить на малу терцію вище написаного)

і in D

(звучить на один тон вище написаного)



продовження додатку С



Труба – in B

(звучить на один тон нижче написаного)



Корнет – in B

(звучить на один тон нижче написаного)



ДОДАТОК Т

АКОМПАНУЮЧІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ

Акомпануючі клавішні інструменти

За способом видобування звуків клавішні музичні інструменти поділяються на такі групи:

- ударно-клавішні (стародавній клавикорд, сучасне фортепіано) і щипково-клавішні (клавесин і його різновиди) струнні інструменти;
- пневматичні клавішні духові інструменти (орган і його різновиди);
- пневматичні клавішні язичкові інструменти (фісгармонія, баян, акордеон);
- ударно-клавішні пластинкові інструменти (дзвіночки, челеста);
- електронні клавішні музичні інструменти (синтезатори, електроорган).



Клавикорд

(від лат. *clavis* – ключ та грец. *chorde* – струна)

Сучасне
фортепіано



продовження додатку Т



*Італійський клавесин XVII ст.
Майстер П'єтро Фабі
(Pietro Faby) 1677, Париж*



*Сучасний
клавесин*



Орган –
*клавійно-духовий інструмент,
самий великий і складний з
існуючих інструментів.
(у концертному залі)*



Орган
*від грец. «органон» –
«інструмент» або «знаряддя»
(у храмі)*



продовження додатку Т



Сучасний цифровий орган «ROLAND»



Фісгармонія (орган)



Рояль концертний



продовження додатку Т



Акордеон



Баян

Акомпануючі струнні інструменти



Ліра (грец. *λύρα*) –
давньогрецький струнний
інструмент, вперше з'явився у
Фракії



Гітара (класична 6-струнна) –
струнний музичний
інструмент сімейства лютен



продовження додатку Т



*Арфа класична –
щипковий музичний
інструмент в якому
металеві струни
зростаючої довжини
натягнуті між
резонаторним корпусом
і декою*



Єгипетська арфа



продовження додатку Т
**Акомпануючі традиційні
українські музичні інструменти**



*Традиційна
(діатонічна) народна
бандура*



*Панська бандура була поширена
переважно серед козацької
старшини і міського люду.
Вийшла з ужитку у XIX ст.*



*Варіант кобзи (діатонічної),
споріднена з бандурою за формою та
великою кількістю приструнків*



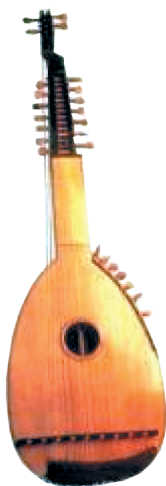
Бандура –
*струнно-щипковий
лютневий інструмент*



продовження додатку Т



Гуслі (або гусла)
*побутували на територіях
заселених задовго
до Київської Русі*



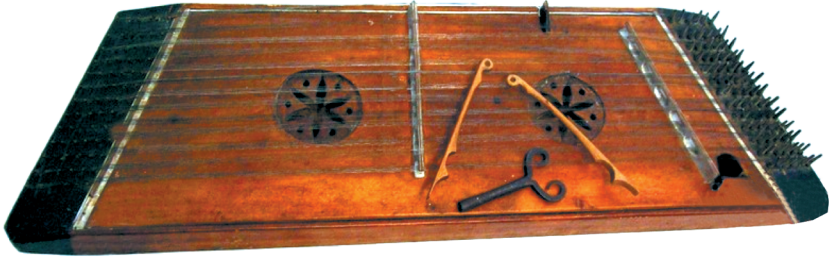
Торбан
*є різновидом басової європейської
лютні-торби. Спосіб гри
наближений до гри на сучасній,
модернізованій бандурі*



Колісна ліра
*Відома у Західній Європі ще
з VIII-IX ст., ліра прийшла в
Україну близько XV-XVI ст.
Лірницька традиція тісно
переплелася з кобзарською,
частково запозичивши її
репертуар кобзарів. На лірі
гнали як духовні псалми, так і
епічні твори і світські мелодії*



продовження додатку Т



Цимбали

*(входили до складу традиційної троїстої музики;
на Бойківщині та на Західному Поділлі цимбалам частіше
відводилася роль акомпанементу)*



Цитра (від гр. *kithara* – кіфара)

*Різновиди цитр – прима, тенор, альт і бас.
Звук видобувають плектром або пальцями*



ДОДАТОК У

ЗАГАЛЬНОВЖИВАНІ СКОРОЧЕННЯ

<i>A., Al.</i> – <i>alto</i>	<i>C. b.</i> – <i>col basso</i>
<i>Acc.</i> <i>accelerando</i>	<i>Cello</i> – <i>violoncello</i>
<i>Accel.</i>	<i>Cor.</i> – <i>corno</i>
<i>Accomp.</i> – <i>accompagnamento</i>	<i>Cres.</i> <i>crescendo</i>
<i>Ad.</i> <i>Adagio</i>	<i>Cresc.</i>
<i>Ad-o</i>	<i>Dal. S.</i> – <i>dal segno</i>
<i>Ad. lib.</i> – <i>ad libitum</i>	<i>D. C.</i> – <i>da capo</i>
<i>Al F.</i> – <i>al fine</i>	<i>Decresc.</i> – <i>decrescendo</i>
<i>All.</i> – <i>Allegretto</i>	<i>Dim.</i> <i>diminuendo</i>
<i>All-o</i> – <i>Allegro</i>	<i>Dimin.</i>
<i>All-o ass.</i> – <i>Allegro assai</i>	<i>Div.</i> – <i>divisi</i>
<i>All-o mod.</i> – <i>Allegro moderate</i>	<i>Dol.</i> – <i>dolce</i>
<i>All'ott.</i> – <i>All'ottava</i>	<i>Dolciss.</i> – <i>dolcissimo</i>
<i>And.</i> <i>Andante</i>	<i>D. S.</i> – <i>dal segno</i>
<i>And-te</i>	<i>Espr.</i> <i>espressive</i>
<i>And-no</i> – <i>Andantino</i>	<i>Espres.</i>
<i>Anim.</i> – <i>animato</i>	<i>F., f</i> – <i>forte</i>
<i>A piac.</i> – <i>a piacere</i>	<i>ff</i> – <i>fortissimo</i>
<i>Arc.</i> – <i>arco</i>	<i>Flag.</i> – <i>flageolett</i>
<i>Arp.</i> – <i>arpeggio</i>	<i>Fp.</i> – <i>forte piano</i>
<i>Ass.</i> – <i>assai</i>	<i>G. P.</i> – <i>general Pause</i>
<i>A. t.</i> – <i>a tempo</i>	<i>Gliss.</i> – <i>glissando</i>
<i>A.v.</i> – <i>a vicenda</i>	<i>Graz.</i> – <i>grazioso</i>
<i>B.</i> – <i>basso</i>	
<i>B.c.</i> – <i>basso continue</i>	<i>Intr.</i> <i>Introduction</i>
<i>B.o.</i> – <i>basso ostinato</i>	<i>Intrada</i>
<i>Brill.</i> – <i>brillante</i>	
<i>C.</i> <i>con, col, colla, colle,</i>	<i>Largh.</i> – <i>Larghetto</i>
<i>collo, cogli, collo,</i>	<i>Leg.</i> – <i>legato</i>
<i>cogli, cantus, canto</i>	<i>Legg.</i> – <i>leggiero</i>
<i>C. 8-va</i> – <i>coll'ottava</i>	<i>Maest.</i> – <i>maestoso</i>
<i>C. a.</i> – <i>coll'arco</i>	<i>Mane.</i> – <i>mancando</i>
<i>Cad.</i> – <i>cadenza</i>	<i>Marc.</i> – <i>marcato</i>
<i>Cal.</i> – <i>calando</i>	<i>mf</i> – <i>mezzo forte</i>
	<i>Mod.</i> – <i>moderate</i>



продовження додатку У

Mor. – *morendo*

O. – *ossia*

Obl. |

Obligato

Obig. |

Obl-to |

Op. – *opus*

Ott |

ottava

O-va |

P. – *piano*

P. a. p. – *poco a poco*

Ped. – *pedal*

P.f |

piano forte

poco forte

Pizz – *pizzicato*

Pp – *pianissimo*

Ppp – *piano-pianissimo*

Port. – *portamento*

Rail. – *rallentando*

Rec. |

reatahvo

Recit. |

Rf. |

rinforzando

Rinf |

Rip. – *ripieno*

Ritiard. – *ritardando*

Rien. |

ritenuto

Rit. |

segno, solo, sotto,

S. |

sinistra, subito,

sordino, senza

Scherz. – *scherzando*

Sem. – *sempre*

Sfz. – *sforzando*

Smorz. – *smorzando*

Sopr. – *soprano*

Sost. |

sostenuto

Sosten. |

Spir. – *spiritoso*

S. r. – *senza replica*

S.s. – *senza sordini*

S.t. – *senza tempo*

Stacc. – *staccato*

Str. – *stretto*

String. – *stringendo*

S.v. – *sotto voce*

T. – *tenore, tempo, tutti, tasto, talon*

T. I. – *tempo I*

Tac. – *tace*

Tarn. – *tamburo*

Ten. – *tenuto, tenore*

Timp. – *timpani*

Tr. – *trillo*

Trem. – *tremolando*

Tr. – *tromba*

T. s. – *tasto solo*

Unis. – *unison*

V. – *voce, violin*

Var. |

variante

variation

Vib. – *vibrato*

Viol. – *violino*

Viv. – *vivace*

V. s. – *volti subito*

V. v. – *violini*

1-a – *prima (volta)*

2-a – *seconda (volta)*

1-mo – *primo*

2-do – *second*

8, 8-va – *ottava*

ЗМІСТ

Переднє слово	3
Концертмейстерська компетентність учителя музики	5
Характеристика концертмейстерської діяльності.....	22
Концертмейстерська майстерність – складова професійної підготовки вчителя музики	36
Терміни і поняття.....	60
Література.....	178
<i>Додаток А. Знаки</i>	<i>184</i>
<i>Додаток Б. Ключі.....</i>	<i>185</i>
<i>Додаток В. Знаки альтерації</i>	<i>186</i>
<i>Додаток Д. Аббревіатури</i>	<i>187</i>
<i>Додаток Ж. Мелізми.....</i>	<i>189</i>
<i>Додаток З. Штрихи.....</i>	<i>189</i>
<i>Додаток К. Динамічні позначення</i>	<i>190</i>
<i>Додаток Л. Особливі ритмічні фігури</i>	<i>191</i>
<i>Додаток М. Запис і реальне звучання транспонуючих музичних інструментів</i>	<i>192</i>
<i>Додаток Н. Тональності мажору та їх ключові знаки</i>	<i>193</i>
<i>Додаток П. Тональності мінору та їх ключові знаки</i>	<i>194</i>
<i>Додаток Р. Визначник акордів</i>	<i>195</i>
<i>Додаток С. Транспонуючі музичні інструменти</i>	<i>209</i>
<i>Додаток Т. Акомпануючі музичні інструменти</i>	<i>213</i>
<i>Додаток У. Загальноживані скорочення</i>	<i>221</i>

Навчальне видання

КАРПЕНКО Тетяна Пилипівна,
ПЕЧЕНЮК Майя Антонівна

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКА
КОМПЕТЕНТНІСТЬ
УЧИТЕЛЯ МУЗИКИ:**
терміни і поняття

Навчальний посібник

Підписано до друку 28.10.2011.
Формат 64x84/16. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. арк. 13,02. Друк офсетний. Папір офсетний.
Зам. №589. Наклад 300 прим.

ПП Буйницький О. А.
32300, Хмельницька обл., м. Кам'янець-Подільський,
вул. Маршала Харченка, 24, тел. (03849) 3-62-30
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
від 28.04.2006 р. серія ДК №2477