

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Ж. Ю. КАРТАШОВА

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ГРИ ЗА СЛУХОМ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК



Електронне видання

Кам'янець-Подільський
2025

УДК 147:[37.011.3-051:78(075.8)

ББК 74.58+85.31я73

К27

*Рекомендувала вчена рада Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка, протокол № 6 від 29 травня 2025 року*

Рецензенти:

А. В. Козир – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу та диригування факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;

А. І. Душний – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка;

А. М. Боршуляк – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Карташова Ж. Ю.

К27 Методика навчання майбутнього вчителя музичного мистецтва гри за слухом: навчальний посібник [Електронний ресурс]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2025. 163 с.

Навчальний посібник «Методика навчання майбутнього вчителя музичного мистецтва гри за слухом» пропонується для: студентів мистецьких факультетів закладів вищої педагогічної освіти, які здобувають фах за спеціальністю «Музичне мистецтво»; майбутніх учителів музичного мистецтва, які проходять професійну підготовку й оволодівають навичками гри за слухом; викладачів музичних дисциплін, зокрема педагогів, що викладають теорію музики, сольфеджіо, гармонію; практикуючих учителів музичного мистецтва, які прагнуть удосконалити свої методичні підходи до розвитку навичок гри за слухом в учнів.

УДК 147:[37.011.3-051:78(075.8)

ББК 74.58+85.31я73

Електронна версія посібника доступна за покликанням:

URL: <http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/9337>

© Карташова Ж. Ю., 2025



ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	6
РОЗДІЛ 1. МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ВМІНЬ ДОБОРУ ЗА СЛУХОМ.....	10
1.1. Психофізіологічні засади формування вмінь добору за слухом	10
1.1.1. Поняття «вміння» та «навички»	11
1.1.2. Проблеми сучасного музичного навчання в контексті формування навичок добору за слухом	13
1.1.3. Специфіка вміння добирати за слухом	18
1.1.4. Психофізіологічні основи процесу добору за слухом	23
1.2. Перший етап формування вмінь добирати мелодію.....	29
1.3. Другий етап формування вмінь ескізної гармонізації	33
1.3.1. Тактичний рівень ескізної гармонізації мелодії	34
1.3.2. Гармонічний слух та прийоми й методи його розвитку.....	35
1.3.3. Стратегічний рівень ескізної гармонізації мелодії.....	38
1.3.4. Музичний синтаксис	39
1.3.5. Основні структурні елементи мелодії	43

1.3.6.	Класифікація періодів.....	45
1.3.7.	Куплетна форма. Двочастинна безрепризна форма	47
1.3.8.	Музична композиція. Музична драматургія	52
1.3.9.	Конструкція мелодії як орієнтир у пошуках акордів супроводу ...	56
1.3.10.	Типи мотивних мелодичних зворотів	57
1.3.11.	Створення гармонічної моделі супроводу	61
1.4.	Третій етап формування вмінь фактурного оформлення гармонічної схеми	62
1.4.1.	Фактура.....	62
1.4.2.	Музичний склад і фактура.....	63
1.4.3.	Жанр і фактура	65
1.5.	Четвертий етап формування вмінь моделювання і створення акомпанементу	69
1.5.1.	Типи акомпанементу	69

РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ВМІНЬ ГРИ ЗА СЛУХОМ	74
2.1. Мажоро-мінорна ладова система	74
2.1.1. Система нотації	74
2.1.2. Квінтове коло	75
2.1.3. Основний принцип організації ладової системи	82
2.1.4. Головні та побічні ладові функції	87
2.1.5. Ладогармонічна функціональна система.....	89
2.1.6. Принцип побудови гармонічних послідовностей.....	93
2.1.7. Розширення акордики ладу	
2.2. Тризвуки.....	97
2.2.1. Тризвук в тонально-функціональній системі	99
2.2.2. Розв'язання тризвуків.....	103
2.2.3. Поняття обернення акордів	103
2.2.4. Тризвук в літерно-цифровій парадигмі	105

2.3. Септакорди	109
2.3.1. Види септакордів за межами тонально-функціональної системи.....	110
2.3.2. Функційний зміст септакордів в умовах мажоро-мінорної системи.....	113
2.3.3. Особливості розв'язання септакордів.....	113
2.3.4. Септакорди в літерно-цифровій системі.....	118
2.3.5. Септакорди в гармонічних послідовностях. Способи з'єднання	121
ПРАКТИЧНІ ЗАВДАННЯ	124
Стандартні акордові послідовності (прогресії)	124
Варіанти фактурного викладу гармонічних послідовностей для практичного засвоєння.....	129
Варіанти гармонічних фігурацій.....	136
Пісні для добору за слухом, гармонізації та створення акомпанемент	139
ЛІТЕРАТУРА	160



ПЕРЕДМОВА

Сучасні зміни в системі освіти України, зокрема перехід до компетентнісного підходу в навчанні, зумовлюють необхідність оновлення змісту та принципів підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у закладах вищої освіти. Інструмен-

тально-виконавська підготовка є невід'ємною частиною професійної освіти таких фахівців, що передбачає засвоєння студентами комплексу спеціальних знань, умінь і навичок, пов'язаних із дисциплінами історико-теоретичного, вокально-хорового та інструментально-виконавського спрямування.

На сучасному етапі активного впровадження, випробування та вдосконалення різноманітних методик у сфері музикознавства й музично-педагогічної освіти, творчий розвиток майбутнього вчителя музичного мистецтва розглядається як важливий компонент його професійної компетентності. Творчість, як і виконавська діяльність, суттєво впливає на гармонійний і багатогранний розвиток музиканта-інструменталіста на всіх етапах навчання. Вона спонукає майбутнього педагога до нестандартного підходу до музикування, зокрема через елементарну композицію, імпровізацію, підбір мелодій на слух тощо.

Творчі якості особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва формуються як у процесі, так і в результаті його творчої діяльності. Вони розвиваються поступово – протягом навчання та професійного становлення – за умови активного стимулювання творчого самовираження, ініціативності студентів та наявності внутрішньої емоційної мотивації до саморозвитку і якісних змін.

Вітчизняні науковці, зокрема В. Андрущенко, О. Білоус, А. Душний, Г. Падалка, Н. Цюлюпа та інші, акцентують увагу на творчості як ключовому чиннику розвитку студента під час інструментально-виконавської

підготовки. Так, А. Душний [3] розробив комплексну методику організації творчої діяльності студентів у межах занять із музичного інструменту. Спираючись на дослідження вказаних учених, можна дійти висновку, що сучасний студент, а в майбутньому – фахівець у сфері музичного мистецтва, поєднує в собі якості музиканта і педагога. Відтак, його творчий потенціал формується на перетині педагогічно-методичних та музично-креативних складових, що є основою професійного становлення.

Дослідники підкреслюють, що здатність до творчості є комплексною характеристикою особистості, яка має складну внутрішню будову. Вона включає спрямованість, специфічні психічні процеси, риси характеру, уміння як вроджені, так і набуті, які перебувають у тісному взаємозв'язку та гармонійній взаємодії [22]. На становлення творчої індивідуальності майбутнього вчителя музичного мистецтва впливає низка чинників: зміст навчального процесу, організаційні форми, методи та прийоми навчання. Таким чином, «поняття творчої особистості та її структура відзначаються значною різноманітністю, що зумовлено її належністю до сфер теорії особистості, діяльності та творчості» [32]. Відповідно, творчі якості індивіду мають багатогранний, змінний, глибокий і динамічний характер.

Сучасність висуває все вищі вимоги до професійної підготовки фахівців, акцентуючи увагу на формуванні ініціативної, самостійної та креативної особистості майбутнього педагога. Особливо актуальною є потреба у розвитку творчого потенціалу студентів: їхньої уяви, інтуїції, музичного й образного мислення, нестандартних підходів та здатності відходити від шаблонних рішень.

Творчість у широкому розумінні варто розглядати як процес діяльності, спрямований на створення унікального результату, який має значення як на особистісному, так і на суспільному рівні. Це також пошук нестандартних рішень у складних або проблемних ситуаціях. Основними рисами творчої особистості є висока гнучкість, здатність до адаптації та ефективність, що ґрунтуються на внутрішній мотивації до творчості, прагненні виходити за межі шаблонів та норм.

Коли мова йде про педагогічну творчість, важливо підкреслити її спорідненість із мистецькими формами діяльності. Науковці вважають, що результатом педагогічної творчості є формування та виховання унікальної особистості студента як цілісної, інтегрованої системи, а також розвиток його творчих здібностей і потенціалу.

Ключову роль у цьому процесі відіграє сам педагог – особистість, яка володіє розвинутим творчим мисленням, а також специфічною системою світоглядних установок, що визначають її життєву позицію. Загалом, такі риси особистості, які сприяють творчому самовираженню, становлять основу творчого потенціалу.

Добір музичного матеріалу на слух є надзвичайно важливою складовою практичної діяльності вчителя музичного мистецтва. Оволодіння цим умінням становить ключовий елемент інструментально-виконавської підготовки студентів. Безсумнівною є доцільність формування навичок добору за слухом. Водночас, думки щодо можливості його освоєння різняться. Ми ж переконані, що розвиток цієї здатності є принципово можливим для кожного студента. Ефективність навчального процесу значною мірою залежить від рівня творчої активності самих студентів. Серед основних умов, що сприяють успішному засвоєнню навичок добору за слухом в рамках інструментальної підготовки, варто виокремити поетапність навчання, поєднання багаторазового повторення з творчим застосуванням дій, а також гармонійне поєднання свідомих і автоматизованих прийомів добору.

Під час підготовки навчально-методичного посібника було використано літературні джерела, що узагальнюють теоретичний і практичний досвід провідних науковців та фахівців у галузі музичної педагогіки.

Формування професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва передбачає розвиток широкого спектра музичних здібностей та музично-виконавських вмінь та навичок, серед яких важливе місце посідає вміння добирати та грати за слухом. Це вміння є одним із проявів музично-слухового мислення, що дозволяє студенту оперативно відтворювати музичні твори без нотного запису, на основі лише аудіального сприйняття.

Теоретичною основою розвитку цього вміння є комплекс знань з музичної грамоти, гармонії, сольфеджіо та методики музичного навчання. Слухове добирання музики пов'язане з активізацією інтонаційного слуху, внутрішнього аудіювання (музичної уяви), моторно-рухової координації та пам'яті. З психологічної точки зору, це вміння передбачає здатність аналітично сприймати музичний матеріал, виділяти основні інтонаційні елементи, визначати ладо-тональні та гармонічні опори.

Специфіка таких умінь полягає в їх імпровізаційній природі та гнучкості застосування в педагогічному процесі. Вчитель музичного мистецт-

ва, який вільно володіє навичками гри за слухом, здатен миттєво адаптувати музичний матеріал до рівня підготовки учнів, створювати супроводи або акомпанементи до пісень, підбирати репертуар без використання нот тощо. Це вміння також сприяє розвитку творчої ініціативи, впевненості у володінні музичним матеріалом і більш емоційному включенню в процес навчання.

Таким чином, розвиток вмінь гри за слухом є важливою складовою фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Його формування має базуватися на системному поєднанні теоретичних знань і практичних вправ, що сприяють гармонійному розвитку слухового, інтонаційного та інструментального аспектів музичної діяльності.

Однак, більшість студентів, які обрали професію вчителя музичного мистецтва, стикаються з браком певних фахових навичок, зокрема вмінь та навичок добирати та грати за слухом. Хоча вони володіють технічною майстерністю, знають різноманітні прийоми гри, добре читають ноти з аркуша та вміло працюють із нотним текстом, часто виникають труднощі з виконанням навіть простої одноголосої мелодії на слух.

Проблема полягає не в якості навчання як такої, а в тому, яке значення надається цим видам творчої діяльності в освітньому процесі. Адже добір і відтворення музики за слухом – це не лише корисні виконавські навички, а й важливий елемент глибшого музичного розуміння, своєрідна модель осмислення музики як мистецтва.

Посібник розрахований на студентів мистецьких спеціальностей, вчителів музичного мистецтва, а також на викладачів вищих навчальних закладів та закладів початкової мистецької освіти.



РОЗДІЛ 1. МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ВМІНЬ ДОБОРУ ЗА СЛУХОМ

1.1. ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ВМІНЬ ДОБОРУ ЗА СЛУХОМ

Для успішного здійснення музично-виконавської діяльності необхідне формування відповідних умінь і навичок, розвиток яких є ключовим у цьому процесі. Дослідники підкреслюють важливість двох основних умінь, які лежать в основі різних видів виконавської практики:

- **уміння читати музичні твори з аркуша**, що передбачає сприйняття нотного тексту як джерела музичної інформації (перцептивні навички) та його втілення у виконавських рухах (рухові навички);
- **уміння добирати та виконувати музику на слух**, що включає слухове сприйняття музичного матеріалу (перцептивні навички) та його втілення у виконавській діяльності через внутрішнє слухове уявлення (рухові навички).

У процесі теоретичного обґрунтування формування вміння добирати та грати за слухом важливим є уточнення змісту поняття «уміння» в контексті зазначеної проблематики.

1.1.1. Поняття «вміння» та «навички»

Аналіз психолого-педагогічної літератури (С. Гончаренко, Н. Гузій, І. Зімня, З. Кічук, С. Сисоєва, І. Стеценко та ін.) дав змогу виокремити основні підходи до трактування цього поняття. Зокрема, «уміння» розглядається як здатність ефективно виконувати певні дії, спираючись на набутий досвід, знання та навички.

Наразі не існує єдиного та загальноприйнятого визначення цього терміна. Поняття «уміння» трактується по-різному: як здатність до виконання дії, як результат засвоєння досвіду в різних видах діяльності, як можливість виконувати певні завдання, як практичне застосування знань, як складова навички, а також як здатність діяти в нових умовах.

Серед різноманітних визначень можна виділити основну сутність вміння, яка полягає у здатності реалізувати знання та навички через конкретні дії (екстеріорізація). Водночас, важливо зауважити, що вміння, на відміну від навичок, опираються на активну інтелектуальну діяльність і включають у себе механізми мислення. Знання ж є основою для розвитку вмінь: це інформація про те, як виконати певні дії, знання специфіки технологічних процесів тощо. Проте самі знання, без практичного застосування, залишаються лише теоретичною основою, яка не забезпечує досягнення бажаних результатів. Отже, поняття «вміння» невідривно пов'язане з поняттями «діяльність» і «дія».

Питання співвідношення умінь та навичок є важливим для психолого-педагогічних досліджень і часто стає предметом дискусій у наукових колах. І тут не існує єдиного погляду. Більшість психологів схиляються до думки, що уміння є більш складною психологічною категорією, ніж навички. Уміння трактують як здатність виконувати певну діяльність на професійному рівні, причому воно формується на основі кількох навичок.

Існують різні точки зору на природу вмінь, одна з яких полягає в тому, що вміння є внутрішньо структурованим елементом навичок. Навичка визначається як вміння, доведене до автоматизму. З педагогічної точки зору «навички» розглядаються як навчальні дії, що автоматизуються внаслідок багаторазового виконання і формуються через застосування знань про правильний спосіб дій шляхом планомірних вправ [21]. З психологічної ж точки зору, навичка – це психічне новоутворення, яке підкорюється свідомості і формується через вправи, що дозволяють людині виконувати конкретні дії раціонально, точно і швидко, мінімізуючи витрати фізичної та нервово-психічної енергії [30].

У питанні визначення пріоритетності окремих аспектів звернемося до аналізу процесу розвитку вмінь та навичок з позицій діяльнісного підходу, де ключовими факторами є умови діяльності. Ці умови поділяються на внутрішні та зовнішні. Так, у змінних (зовнішніх) умовах діяльності, коли виникає потреба в розв'язанні нових завдань, визначальним фактором стає роль вмінь, а в стабільних умовах зазвичай функціонують навички. Навички – це автоматизовані дії, які формуються через постійні вправи (повторення дій у сталих умовах).

Вміння потребують не стільки автоматичного, скільки творчого застосування знань. Це підкреслює важливість творчості в уміннях, коли знання використовуються для вирішення завдань, що не мають готових або стандартних методів і засобів розв'язання. З огляду на це, можна стверджувати, що навички є складовими частинами вміння, а не навпаки.

Отже, вміння – це складний психічний процес, який включає кілька складових, однією з яких є система навичок, здобутих у певній діяльності. Вміння не потребують автоматизації, оскільки вони пов'язані з творчим і унікальним процесом діяльності. Проте вміння та навички не розвиваються окремо – цей процес відбувається в нерозривній єдності. З одного боку, освоєння навичок є необхідною умовою для розвитку вміння, а з іншого боку, володіючи певними вміннями, людина здатна швидко освоїти нові навички. Таким чином, знання, вміння та навички є основними складовими для виконання будь-якої діяльності.

В контексті формування вмінь грати та добирати за слухом, «вміння» розглядатимемо як певні дії, що складаються з послідовного ряду операцій, об'єднані спільною метою та доведені до стану готовності застосовувати ці вміння у варіативних ситуаціях.

Таким чином, спростовується думка про те, що вміння грати на слух – це Дар Божий; він або є, або його нема, а музичність є вродженою індивідуально-психологічною якістю, яка не підлягає вихованню. Водночас підтверджується той факт, що за сприятливих педагогічних умов, відсутність природної (вроджені музичні здібності) здатності гри за слухом можна компенсувати виробленням вміння, як здатності до виконання певних дій на основі набутих знань.

Майбутні вчителі музичного мистецтва здобувають необхідні знання через курси музично-теоретичних дисциплін. Проте для розвитку вмінь цього недостатньо – теоретичні знання мають бути закріплені через практичні дії. Виникає потреба в перенесенні акценту вивчення теоретичних

дисциплін із простої теорії на практичне освоєння закономірностей музичної мови через творчу практичну діяльність, щоб знання підтверджувалися і засвоювались на практиці. Важливу роль у цьому процесі відіграють дисципліни, що пов'язані з інструментальною виконавською діяльністю (основний музичний інструмент, концертмейстерський клас, додатковий музичний інструмент, ансамблева гра). Саме на цих курсах створюються умови для реалізації теоретичних знань через різні форми творчої діяльності, такі як підбір і гра на слух, створення акомпанементу тощо.

1.1.2. Проблеми сучасного музичного навчання в контексті формування навичок добору за слухом

Аналіз багатого музично-педагогічного досвіду дозволив визначити кілька проблем сучасного музичного навчання, які виявляються в контексті формування навичок добору та виконання музики на слух. Серед основних труднощів можна виділити: невміння студентів активно застосовувати знання та навички з гармонії в інструментальному виконанні; недостатній рівень теоретичної підготовки студентів; проблема недооцінювання важливості музичного мислення в інструментальному виконанні.

1. Орієнтація на розвиток лише технічних виконавських умінь і навичок, надмірна залежність від нотного тексту.

Одна з причин невміння більшості студентів добирати та грати за слухом криється в самій системі музичної освіти, починаючи з початкової, яка орієнтована, переважно, на розвиток суто технологічних виконавських умінь та навичок, коли надається перевага не методам активізації і розвитку музичного слуху і музичного мислення, а розвитку ігрових рухів, вдосконаленню технічної майстерності та виконавської техніки. Зокрема, спрямування навчання тільки на розвиток рухо-моторних умінь і навичок гальмує процес розвитку всіх видів музичного слуху і взагалі музичних здібностей. Особливо згубний такий підхід у навчанні на інструментах з фіксованою звуковисотністю, оскільки зв'язок між двома діями «спочатку чую – потім граю» утворюється слабо, натомість добре встановлюється зв'язок між «бачу–граю», який і призводить до прив'язки до нотного тексту, і як наслідок – повна безпорадність, якщо немає під руками нот.

Музиканти-педагоги постійно артикулюють на необхідності виховання творчого ставлення до нотного тексту, формування навичок емоційно-інтелектуального підходу до нотного запису, на вміннях вільно орієнтуватися в нотному тексті, визначаючи пріоритетним у своїй роботі формування і розвиток навичок роботи з нотним текстом і читання нот з листа. Без сумніву, вміння творчо працювати з нотним текстом і на його основі створювати свою інтерпретаційну виконавську версію, вміння читати з листа – є важливими вміннями музиканта. На жаль, всі ці вміння потребують точного відтворення знань та способів дій і адресуються пам'яті.

На практиці ж усі форми роботи на заняттях пов'язані з нотним текстом. Учнів «прив'язують» до нот, несвідомо роблячи їх заручниками нотного знаку. Вони позбавлені свободи дій, яка є необхідною складовою самостійного мислення: поняття «свобода» розуміється лише як можливість виконавської інтерпретації матеріалу, способу висловлювання своїх-чужих думок, інтерпретації, що полягає лише в конкретизації продукту первинної художньої діяльності і є вторинною, відносно самостійною творчістю.

Майже усі методи навчання носять репродуктивний характер. Усі дії учнів (мова про етап становлення музиканта в стінах закладів початкової музичної освіти) регламентовані, більше уваги приділяється розвитку пам'яті, а ніж мислення, інтуїції, уяви. Музичні твори, іноді досить складні, засвоюються з готового графічного зображення, з максимальним наближенням до оригіналу, і слух при цьому часто перебуває в пасивному стані. І як результат – розповсюджене явище, коли твір вивчається за допомогою моторної пам'яті. У процесі виконання учень мислить готовими звуками, пасажами, формами і стилями. Гра доводиться до повного автоматизму, де час від часу включається свідомість. У цих випадках моторика виконавця починає діяти незалежно від його внутрішньо-слухових уявлень. Це означає, що музикант у процесі виконання вивченої п'єси перестає активно мислити. Зосередженість на ігрових прийомах, постійна увага до рухових дій не дозволяють його слуховому контролю коригувати реальне звучання. Використовуючи заучені, технічно відпрацьовані прийоми гри, молодий музикант, з часом, все менше уваги приділяє художньо-естетичній компоненті інтерпретації музичних творів.

Слід зауважити, що у музичному навчанні завжди толерували значення слухового контролю, підкреслюючи роль слухового виховання для формування виконавських умінь і навичок. Гаслом багатьох педагогів є вислів: «У навчанні потрібно йти від слуху до руху, а не навпаки».

На основі аналізу наукових публікацій, присвячених розвитку музичного слуху в учнів різних вікових груп та студентів, можна зробити висновок, що формування музичного слуху є невід'ємною складовою успішної музично-виконавської діяльності. Розвиток слухових якостей визнається одним із ключових завдань музичної педагогіки. У своїх працях дослідники акцентують увагу на необхідності впровадження інноваційних підходів у процес навчання та виховання майбутніх музикантів, зокрема в напрямку вдосконалення їхнього музичного слуху. Вчені пропонують сучасні методики, які сприяють ефективному розвитку слухових навичок, а також наголошують на перевагах використання інформаційних технологій у цьому процесі, відзначаючи їхній потенціал для подальшого вдосконалення навчання.

Варто зазначити, що загальні заклики до того, щоб «слухати себе», на практиці рідко дають відчутні результати. У навчальному процесі навичкам підбору та гри на слух приділяється вкрай мало уваги, а іноді ця діяльність взагалі відсутня. Водночас гра на слух чи музикування за слухом є повноцінними формами музично-виконавської діяльності, подібно до сольного виконання, і також можуть свідчити про рівень володіння інструментом. Ба більше, такі навички вказують не лише на технічний рівень музиканта, а й на ступінь розвитку його музичного слуху, креативного мислення, уяви, фантазії, а також демонструють глибокий слуховий досвід. Недарма музикантів, які володіють такими здібностями, називають «слухачами» – не тому, що вони просто уважно слухають музику, а тому, що здатні по-особливому її чути й відтворювати на інструменті те, що сприймають на слух.

Розвивальний ефект гри за слухом визнається і теоретиками та практиками в галузі музичної педагогіки, який виражається в незаперечному факті активного розвитку творчих здібностей: творчого мислення та фантазії, усіх компонентів музичного слуху, пам'яті, виконавської техніки. Крім того збагачується тезаурус, досягаються закономірності розвитку мелодії та гармонії, виробляються слухо-моторні зв'язки – все, що складає основу професіоналізму музиканта.

2. Недооцінка ролі дисциплін інструментально-виконавського циклу у актуалізації музично-теоретичних знань.

Ще однією причиною є те, що частина вчителів, розуміючи важливість цього вміння для музиканта, все ж (свідомо чи несвідомо) перекладають цю роботу на плечі викладачів теоретичних дисциплін. Однак й

там, майже усі форми роботи пов'язані з нотним текстом: спів з нот (бачу знак – відтворюю звук), диктант (чую звук – відтворюю графічний знак), розв'язання гармонічних задач (в нотному зошиті). Спів інтервалів, гам, акордових ланцюжків сольфеджування, написання диктантів, визначення на слух інтервалів та акордів, аналіз усіх елементів музичної мови, всі ці засоби розвитку музичного слуху беззаперечно доцільні й корисні.

Однак теоретико-аналітичний підхід, що домінує в практиці викладання музично-теоретичних дисциплін, з одного боку, надає здобувачам необхідний багаж теоретичних знань, а з іншого, забезпечує вмінням продукувати музику лише як здатність озвучувати нотний текст.

Проблема постає ще й в іншому ракурсі: набуті знання і вміння з цих курсу, часто не усвідомлюються як такі, що реально діють у музичній практиці, студенти не знаходять підтвердження дієвості цих знань і вмінь в практичній діяльності, і не використовують у конкретній музичній діяльності, не закріплюють власними виконавськими діями, знання, часто, виявляються не затребуваними. Вміння розрізняти кварту від квінти, знання будови акордів і септакордів у відриві від реального їхнього застосування на практиці – абстрактні знання. Студент отримує багаж знань і не знає що з ним робити, для чого він йому потрібен, де його застосувати?

Саме викладачі інструментально-виконавських класів в процесі навчання добору за слухом здатні актуалізувати і наповнити практичним значенням ці знання і вміння, допомогти знайти підтвердження дієвості норм, правил з теорії та гармонії у творчості композиторів і у власних творчих спробах. Теоретичні дисципліни мають виконувати функцію теоретичного фундаменту, на якому буде надбудовуватися вміння і навички практичного творчого музикування в інструментальних класах індивідуально з кожним студентом, відповідно до його здібностей, можливостей, вподобань.

Останнім часом у викладанні теоретичних дисциплін – гармонії, теорії музики, сольфеджіо – спостерігаються позитивні зміни. Робочі програми дедалі частіше включають творчі завдання: підбір мелодії на слух, створення акомпанементу до пісень, імпровізація, написання мелодій на основі акордових послідовностей із використанням фігурацій, варіації акордових послідовностей у різних фактурах тощо. Такі форми діяльності мали б давно стати невід'ємною частиною навчального процесу. Проте, з огляду на різний рівень підготовки студентів, нерівномірне володіння інструментом і обмежену кількість аудиторних годин, викладачі змушені часто виносити ці завдання на самостійну роботу. Однак самостійне опанування навичок, які ще не засвоєні, рідко дає бажаний результат.

У рекомендаціях до «Типової освітньої програми середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти» серед вимог щодо змісту, обсягу та нормативних результатів навчання зазначається, що здобувач музичної освіти має опановувати творчі форми музикування: підбирати на слух прості мелодії з гармонічним і фактурним супроводом, володіти практичними навичками читання цифрового запису гармонії, імпровізувати тощо. Це свідчить про те, що випускники цієї програми, частина з яких згодом вступає до закладів вищої освіти за спеціальністю 014.13 Мистецтво. Музичне мистецтво, повинні мати розвинені творчі навички. Водночас, відсутність чіткого визначення статусу творчого музикування (зокрема гри на слух, підбору мелодій та імпровізації) у змісті навчальних програм, а також нестача конкретних вимог до їх реалізації, завдань і очікуваних результатів, не дозволяє суттєво змінити ситуацію.

3. Відсутність методичного забезпечення, розроблених методик з розвитку вмінь добирати та грати за слухом.

Однією з причин цієї проблеми є недостатнє володіння викладачами методикою формування відповідних навичок. Часто вони не до кінця розуміють природу процесів, що відбуваються під час добору музики на слух. Цей процес є складним, тривалим і вимагає значних зусиль, тому потребує добре продуманої методичної бази, доступних навчальних матеріалів і чіткої стратегії викладання. Відчувається також нестача практичного досвіду, який міг би збагатити методику корисними рекомендаціями. На жаль, гра на слух і добір на слух здебільшого зосереджуються лише на етапі початкового навчання. Після його завершення системна робота припиняється, і учні залишаються сам на сам зі своїм інтересом до творчого музикування. Початкові навички, хоча й закладають фундамент, є недостатніми для подальшого самостійного розвитку без зовнішньої підтримки.

Окреслені труднощі стимулюють пошук ефективних способів формування необхідних умінь. Одним із можливих підходів є поетапне опанування цих умінь, запропоноване автором посібника. Дослідження даного явища музичного виконавства дало змогу глибше зрозуміти його складну природу та особливості прояву, що, своєю чергою, стало підґрунтям для створення стратегії розвитку навичок гри та добору на слух шляхом розробки відповідної навчальної методики.

1.1.3. Специфіка вміння добирати за слухом

Терміни «гра за слухом» та «добір за слухом» описують особливу форму музично-виконавської діяльності. Гра за слухом розглядається як виконання музики без використання нотного запису, спираючись лише на внутрішнє музично-слухове уявлення, добір за слухом – це початковий етап слухо-моторного пошуку, коли музикант добирає звуки, орієнтуючись на сприйняття. Обидва підходи базуються на виключенні нот із процесу виконання, натомість формуючи пряму взаємодію: почутий або уявлений звук – його відтворення.

Часто гру без нот також називають вільним музикуванням, маючи на увазі свободу від нотного тексту. У музичній педагогіці, методиці та мистецтвознавстві вживаються поняття «музикування за слухом» або «вільне (творче) музикування» для означення найскладнішої форми інструментальної гри. Такий підхід вимагає цілісного оволодіння процесом виконання: аналізу, передбачення, вибору фактури та жанрового рішення, з включенням елементів імпровізації. Усе це реалізується безпосередньо в процесі гри.

Цей процес можна схематично подати наступним чином:

Сприйняття – Слуховий образ – Моторика – Звучання.

На перший погляд, ця проста схема приховує в собі складний і багатоступеневий процес проходження музичної інформації – від її сприйняття до практичного втілення. Спочатку музику потрібно почути, відчувати й усвідомити, далі – осмислити її теоретично, перетворити на уявне слухове представлення, пригадати, внутрішньо проінтонувати та лише потім – відтворити на інструменті. Для здійснення всіх цих етапів необхідно залучити цілий комплекс когнітивних і слухових процесів, пов'язаних з обробкою музичного матеріалу.

Уміння добирати музику та виконувати її на слух має свою специфіку та вимагає формування цілого комплексу професійно важливих якостей, що базуються на природних музичних задатках, емоційній чутливості, психомоторній активності тощо. Цей складний і багатогранний процес передбачає наявність певних здібностей, які забезпечують його ефективне та результативне здійснення. До таких здібностей належать:

1. Розвинений музичний слух.
2. Здатність до музично-слухових уявлень (внутрішній слух).
3. Музичне мислення.

4. Узгоджені зорові, слухові та рухові уявлення.
5. Музична пам'ять, що дає змогу зберігати й відтворювати необхідну інформацію.
6. Сформоване метро-ритмічне відчуття.

У цьому переліку не йдеться про якісь надзвичайні або унікальні здібності – це базовий набір музичних навичок, необхідний для будь-якого виду музично-виконавської діяльності. Головне питання полягає у співвідношенні та значущості кожної з них у загальній системі. Очевидно, що така форма музичної активності, як підбір та виконання музики на слух, яка вже в самій назві вказує на суть процесу, насамперед вимагає розвитку музичного слуху. У теорії та практиці музичного навчання саме розвитку музичного слуху завжди надавали особливої уваги. Ця здатність, що виявляється через складні психічні процеси сприйняття, розпізнавання, запам'ятовування та відтворення елементів музичної мови, є ключовою умовою формування професійного музиканта.

Згідно з думкою сучасних музикантів-психологів, існують два види музичного слуху:

1. Зовнішній музичний слух – це здатність сприймати музику, яка звучить у реальному часі.
2. Внутрішній музичний слух, або слухові уявлення, які дозволяють людині внутрішньо відчувати музику і згодом відтворювати її [9].

Такий поділ музичного слуху відповідає двом психічним процесам, завдяки яким відбувається усвідомлення навколишнього світу в свідомості людини, а саме: сприймання явищ та їх уявлення. Музичний слух у всіх його проявах – базова, системоутворююча здібність, яка тісно пов'язана зі усіма компонентами комплексу музичних здібностей. Знання механізму його функціонування забезпечить результативність зусиль з його формування.

Щодо зовнішнього слуху, то в музичній психології виділяють різновиди музичного слуху, кожен з яких має свої особливості розпізнавання музичної тканини: мелодичний (який включає звуковисотний, ладове чуття, інтервальний), гармонічний, темброво-динамічний, поліфонічний, фактурний, архітектонічний.

Мелодичний слух – це здатність сприймати, впізнавати і відтворювати мелодію. Основу мелодичного слуху складає ладове чуття (здатність переживати ладові функції окремих звуків мелодії). Складовими

мелодичного слуху вважаються звуковисотний (здатністю розрізняти висоту звуків) та інтервальний слух (здатність чути, розрізняти та осмислювати інтервали).

Гармонічний слух пов'язаний із сприйманням музичної вертикалі, що виражається у здатності сприймати ладові функції акордів та фонічні властивості співзвуч окремо та у їх послідовності.

Темброво-динамічний слух орієнтований на розпізнавання тембру та визначення змін у силі звучання. Проявляється під час сприймання тембру і динаміки.

Поліфонічний (лінеарний) пов'язаний із розпізнаванням багатоголосих структур, що характеризуються одночасним рухом голосів по горизонталі.

Фактурний слух – здатність розрізняти фактурні шари, які містять як вертикальні співзвуччя так й рух горизонтальних ліній.

Архітектонічний слух – здатність орієнтуватися у просторі звукової матерії, виявляти певні закономірності побудови музичного твору. Він поєднує в собі мелодичний, гармонічний і поліфонічний види слуху, а також почуття форми, в якій втілюється драматургічна концепція твору.

Внутрішній слух (музично-слухові уявлення) – здатність музиканта відтворювати в уяві окремі фрагменти або весь твір у цілому, без опертя на реальне звучання. Це надважлива складова музичного слуху. Так, Юрчак зазначає, що «одним із проявів музичного слуху є внутрішні слухові уявлення, що зароджуються в корі головного мозку і на основі вже отриманих та накопичених подразнень, дозволяють згадати або уявити собі різні елементи музичної мови чи її організації (від окремих елементів мелодії до музичного твору у цілому)» [36, с. 62].

Музично-слухові уявлення відносяться до першочергових виконавських здібностей, адже перш ніж розпочати процес відтворення музичної інформації музикант повинен внутрішньо її почути, пережити, створити яскраві образи, які він реалізує через виконавську техніку. Саме музично-слухові уявлення забезпечують здатність виконавця довільно викликати в уяві частини музичного матеріалу, чути та проспівувати мелодію внутрішнім слухом, а також здатність запам'ятовувати музичний твір та відтворювати його. Тому, на думку Юрчак «формування музично-слухових уявлень – це надважливе завдання процесу професійного становлення

музиканта. Вони відкривають широкі можливості для багатогранної музичної діяльності [36].

Тому у музично-педагогічній літературі у питаннях формування та розвитку внутрішнього слуху постійно підкреслюється його важливе значення для будь якого виду музичної діяльності, в аспекті сприймання, пізнання та втілення музичних образів.

Зауважимо, що такі уявлення не виникають самі, а лише в процесі діяльності, яка потребує таких уявлень. Гра та добір за слухом є таким видом музичної діяльності, яка, з одного боку, не може бути реалізована без сформованих слухових уявлень, з іншого боку, саме в ній вони активно розвивається.

Музично-слухові уявлення тісно пов'язані з розвитком внутрішнього слуху, Здебільшого ці два поняття (*музично-слухові уявлення* та *внутрішній слух*) визначаються як тотожні. Вважається, що музично-слухові уявлення це і є уявлення внутрішнього слуху.

В. Остроменський розглядав внутрішній слух як «здатність представляти музику в свідомості, внутрішньо її чути і переживати, не виконуючи і реально не слухаючи її, а упізнаючи й відтворюючи музику по пам'яті» [14]. На його думку, «перш ніж щось проголосити, людина завжди внутрішньо уявляє фразу, яку хоче висловити у голос. Людська мова не існує поза такого миттєвого внутрішнього уявлення. Теж саме відбувається в музиці: перед музичним відтворенням мелодії відбувається її внутрішнє уявлення» [14].

Ця властивість музичного слуху має особливе значення в сфері виконавства, оскільки дає музиканту змогу передбачати розвиток музичного матеріалу ще до його виконання, а також дозволяє контролювати й коригувати звучання під час гри. В мистецтвознавчих дослідженнях є певні розбіжності у трактуванні цього поняття. Одні науковці вважають його здатністю уявляти музику без необхідності опиратися на реальне звучання. Інші, уточнюючи поняття внутрішнього слуху, наголошують на його здатності доволіно маніпулювати музичними уявленнями. Треті ж вважають функцією внутрішнього слуху не лише уявлення того, що вже було сприйнято, а й створення нових уявлень як результату творчої переробки почутого раніше.

При детальному розгляді кожної з позицій, виявляється, що усі розбіжності виникли внаслідок характеристики різних етапів формування й розвитку музично-слухових уявлень. Так, на початковій стадії свого ста-

новлення слухові уявлення характеризуються лише як здатність утримувати в пам'яті музичну інформацію, поза її реального звучання. Другий етап формування внутрішнього слуху супроводжується набуттям здатності вільно оперувати музично-слуховими уявленнями. Ознакою ж вищого рівня розвитку виступають вміння творчо переробляти те, що колись було сприйняте. Ця поетапність становлення музично-слухових уявлень має враховуватися при розробці методик з формування вмінь добирати та грати за слухом, розуміючи їх вирішальну роль у цих вміннях.

Щоб могли сформуватися чіткі й яскраві музично-слухові уявлення необхідно докласти чимало зусиль для розвитку музичного слуху у всіх його проявах: мелодичного, гармонічного, тембрового, динамічного, поліфонічного тощо. Розвивати окремо й комплексно, в синергії, коли один вид слуху стимулює розвиток інших.

Метро-ритмічні відчуття – сприйняття ритмічного малюнку, метричної пульсації, темпових співвідношень, тобто часових характеристик музичної інформації.

Музичне мислення це мислення звуковими образами, що зумовлює специфіку музичних уявлень, якими воно оперує, осмислене сприймання музики, її розуміння та переживання. Музично-слухові уявлення є важливою складовою психофізіологічного процесу музичного мислення. По суті, і слух і мислення орієнтовані на вироблення здатності:

- розуміти та аналізувати те, що чуєш;
- внутрішньо уявляти елементи музичного мовлення;
- активно оперувати цими уявленнями;
- давати оцінку сприйнятій музичній інформації.

Музична пам'ять забезпечує обробку музичної інформації в короткостроковій пам'яті, збереження засвоєної інформації у довгостроковій пам'яті та її відтворення при потребі. Мнемічні процеси також тісно пов'язані з формуванням музично-слухових уявлень.

Комплексні зорово-слухо-рухові уявлення характеризуються точністю і швидкістю слухових реакцій, вміння орієнтуватися на клавіатурі (гріфі), координація між руховими і слуховими уявленнями.

1.1.4. Психофізіологічні основи процесу добору за слухом

Розглянемо детально процес добору за слухом в психофізіологічному ракурсі. Добір за слухом являє собою ланцюжок психічних процесів обробки музичного матеріалу який включає:

1. Процес перцепції і сприйняття музичної інформації.
2. Процес утворення музично-слухових уявлень.
3. Процес аналізу інформації.
4. Процес запам'ятовування та збереження інформації.
5. Процес творчої переробки інформації і переходу її в стан музично-слухових уявлень.
6. Процес згадування, пригадування, довільного викликання в свідомості уявлень з метою відтворення.
7. Процес внутрішнього інтонування.
8. Процес відтворення на інструменті.

Як бачимо, музична інформація долає багатоступеневий шлях до своєї матеріалізації, де майже кожен етап супроводжується процесами мислення і вимагає включення інтелектуальних функцій.

Перша група процесів – це процеси, які забезпечують перцепцію музичної інформації, адже добирати можна лише те, що було вже почуте. Для цього не достатньо лише почути твір, його необхідно ще й якісно сприйняти. Успішність і результативність добору за слухом залежать від якості і повноти сприйняття музичного повідомлення. Музичне сприймання це складний багаторівневий художньо-пізнавальний процес, з широким діапазоном включення оцінно-розумових операцій, починаючи від сенсорно-перцептивного рівня, коли слухач оцінює музику виключно як приємну або неприємну, до його найвищого рівня, який характеризується сприйняттям і оцінюванням в поняттях звуковисотності, інтервалів, регістрів, тривалостей, тембрів, фактур. Саме на такому рівні сприйняття утворюється об'єктивний музичний образ у вигляді слухових уявлень і зрозуміло, що сприйняття на цьому рівні потребує і теоретичних знань, і музично-інформаційної обізнаності, і достатнього рівня музичного інтелекту.

Якість сприйняття і повнота розуміння музичного мовлення тісно пов'язані з музичним тезаурусом і музично-слуховим досвідом музиканта. Чим багатшим є музичний досвід, тим глибшим буде проникнення в сутність музичного твору.

Наступна група процесів пов'язана з утворенням слухових уявлень, із аналізом, запам'ятовуванням та збереженням інформації. Саме усвідомлення механізму виникнення музично-слухових уявлень, характерних особливостей і специфіки їх проявів сприятиме розумінню того як і над чим працювати.

Під час безпосереднього сприймання музичної інформації в корі головного мозку формується слід пам'яті, що отримує назву первинного образу пам'яті. Цей образ з'являється здебільшого мимоволі і характеризується яскравістю, повнотою та чіткістю, але його існування є короткотривалим, і він швидко згасає. У процесі його згасання починають формуватися вторинні образи пам'яті – музично-слухові уявлення.

Первинний образ розпадається на окремі фрагменти і навіть звуки, зникають абсолютні висота й темброва характеристика звучання, значимі характеристики мелодії починають пов'язуватися в новий образ – збиральний, схематичний і панорамний. На відміну від самодостатніх реальних образів відчуття та сприймання, уявлення характеризуються більшою узагальненістю, динамічністю, легко змінюють одне одного, об'єднуються й трансформуються, вони менш яскраві і деталізовані.

Оскільки процеси згасання первинного образу пам'яті й формування слухового уявлення тісно взаємопов'язані, то якість цих уявлень буде залежати від процесу збереження, тобто швидкості розпаду короткочасного сліду та здатності втримувати звуковий слід упродовж певного часу, достатнього для утворення повноцінного уявлення.

Фокус уваги. Здатність утримувати звуковий слід залежить від спрямованості уваги під час сприймання і від якості когнітивної обробки образів сприймання. Коли ми пропонуємо людині щось запам'ятати з метою подальшого відтворення, ми вдаємось до настанов: будь уважним, уважно послухай. Для того, щоб отримати яскравий образ статичного явища, достатньо довго дивитися на відповідний об'єкт. Музична інформація не статичне явище, вона динамічна, розгортання події відбувається у часі, що не зупиняється. Тому, щоб отримати яскравий музичний образ, слід зосередити увагу на тому, що саме має бути почуто, на чому сфокусувати увагу.

Якщо йдеться про мелодію, увагу слід звертати на характеристики мелодичної лінії, такі як напрямок її руху (вгору, вниз, плавно, стрибками), ритм (пунктирний, рівний), темп (швидкий, помірний). Якщо мова про гармонію, важливими є фонічні та функціональні характеристики акордів,

а також частота змін гармонічних одиниць. Такі орієнтири на етапі сприймання допомагають не розсіювати увагу, а зосередитися на найважливіших рисах об'єкта, відкидаючи незначні деталі і фіксуючи звуковий слід. Проте для створення повноцінного уявлення, одного збереження звукового сліду в пам'яті недостатньо.

Когнітивна обробки образів сприймання. Утриманню звукового сліду упродовж певного часу сприяє якісна когнітивна обробка образів сприймання. Тобто музичну інформацію, в процесі сприймання та після її сприйняття необхідно осмислити і проаналізувати. На цьому етапі активно включається мислення. Об'єктом аналізу виступає все те, на що було спрямовано увагу: звуковисотний зміст мелодії, її ступеневі, ладові й метро-ритмічні, гармонічні координати.

Процес переходу інформації в стан музично-слухових уявлень. На цьому етапі інтонації, що вже були сприйняті і проаналізовані порівнюються і зв'язуються із наявними в інтонаційному тезаурусі. Структура і елементи музичної інформації типізуються за принципом подібності чи відмінності, переосмислюються, узагальнюються, трансформуються. Процеси мислення, при цьому, спираються на попередній слуховий досвід, на наявні у пам'яті музично-слухові уявлення (образи пам'яті). В результаті операцій аналізу, синтезу, перегруповування, створюється ідеальний образ, його модель, і у вигляді музично-слухових уявлень відправляються на зберігання в архіві пам'яті.

Підтвердження цієї думки знаходимо у працях О. Котляревської та В. Москаленка, які підкреслюють, що усвідомлене сприйняття музики, її розуміння і переживання можливе тільки на основі слухацьких уявлень, асоціацій, навичок, музично-слухового досвіду людини, що вимагає кількісного розширення та якісного збагачення її «тезаурусу» [6;11].

В цьому контексті актуальним є наповнення інтонаційного тезаурусу розмаїттям мотивних варіантів. 12 різних за висотою звуків здатні утворити тисячі варіантів взаємодії (мотивів). Можна створити банк-репозитарій мотивів систематизуючи, типізуючи, класифікуючи музичні інтонації-образи.

Процес згадування, пригадування, довільне викликання в свідомості музичного матеріалу. Основна функція пам'яті на цьому етапі – відновити образ у максимальному наближенні до об'єкта. Відбувається симетричний процес: тобто після згортання інтонації-інформації на

попередньому етапі, відбувається процес деталізації і розгортання інтонації у синтаксично зрозумілу музику. І саме музично-слухові уявлення забезпечують здатність довільно викликати в уяві потрібні частини музичного матеріалу, чути та проспівувати мелодію внутрішнім слухом.

Процес відтворення музично-слухових уявлень на інструменті.

Це процес втілення музичних уявлень в структурах музичної мови, такі як гармонія, мелодія та фактура. Саме це є тим бар'єром, що перешкоджає втіленню в звучанні того, що ми уявляємо. Багато музикантів мають добре розвинений музичний слух, зокрема внутрішній, і можуть відтворити почуту мелодію, але лише голосом. Вони не здатні виконати на інструменті мелодію, що звучить у їхній уяві. На цьому етапі важливу роль відіграють не лише слухові здібності, а й слухо-рухові механізми.

Вчені (О. Костюк і С. Науменко) довели, що музично-слухові уявлення містять і рухові уявлення, коли виникає підсвідома кореляція між слуховим уявленням і його звуковою реалізацією у необхідних рухах рук, пальців [5;12]. Слухо-моторні уявлення сприяють налагодженню зв'язку і кореляції між слухом і вмінням орієнтуватися на клавіатурі, грифі. Чимало прикладів, коли намагаючись відтворити почуту колись мелодію людина, вдаючись до внутрішнього співу, супроводжує уявлену мелодію рухами пальців, що імітують гру на інструменті. Це свідчить про наявність слухо-рухових взаємозв'язків, коли слух визначає траєкторію рухів.

Видатний німецький педагог-піаніст та філософ К. Мартинсен схематизував слухо-руховий взаємозв'язок, що відображає специфіку гри за слухом:



Ця схема є наглядним підтвердженням наявності зв'язку між слухом та звучанням інструменту, в основі якої «мають міститися міцні рефлексивні зв'язки між звуками, що складають слуховий образ, які ми чуємо внутрішнім слухом і конкретними рухами» [13].

Гра за слухом передбачає наявність не лише чітких слухових уявлень музичного матеріалу, а також чіткої рухової установки на його відтворення. Успішність гри за слухом безпосередньо залежить від надійності та ступеня розвитку музично-слухо-рухових уявлень і міцних слухо-моторних зв'язків. Якщо немає кореляції між тим, що ми чуємо внутрішнім слухом і клавіатурою, реалізувати на інструменті те, що ми чуємо,

неможливо. І якщо розвиток музично-слухових уявлень відбувається і на заняттях вокально-хорових дисциплін, то формування слухо-рухових зв'язків прерогатива виключно дисциплін інструментально-виконавського спрямування.

Поліпшити координацію між слухом і виконавськими рухами допомагає метод *дискретно-висотного інтонування нотного тексту сумісно голосом і рукою*. Сутність методу полягає в тому, що музичний матеріал до виконання на інструменті проспівується. Інтонування супроводжується рухами пальців, які відтворюють висотні співвідношення звуків, наче зчитують графічний профіль мелодії. Доцільно здійснювати перші спроби спочатку на твердій поверхні, апелюючи до внутрішніх слухових уявлень, а потім переносити виконання до музичного інструменту. Мета цього методу – розвинути реакцію пальців безпосередньо на висотний малюнок без усвідомлення назви нот. М'язові реакції не закріплюються за конкретними клавішами чи місцем на клавіатурі. Це дозволить відтворювати матеріал в будь якій тональності. Під час такого виконання активно працюють внутрішній слух і м'язова пам'ять [33].

Підбиваючи підсумки, можна виділити головні чинники успішності протікання процесу оволодіння навичками слухового добору:

- наявність слухового досвіду;
- яскраві, чіткі внутрішньо слухові уявлення;
- розвинені слухово-рухові взаємозв'язки;
- володіння музичним інструментом або голосом;
- міцна теоретична база знань;
- вміння практично застосовувати знання та вміння з сольфеджіо, гармонії та теорії музики.

Розуміння механізму протікання процесу добору за слухом дає можливість виробити стратегію формування цього вміння. Така багатокомпонентність природи гри за слухом вимагає розділення процесу на етапи, кожен з яких пов'язаний з певним видом діяльності та передбачає домінування певного виду слухової активності: від ладового чуття та внутрішньо-слухових уявлень на першому етапі, до активності гармонічного та фактурного слуху на другому та третьому етапах.

Навчання добору за слухом умовно можна поділити на чотири етапи. Часові координати кожного етапу визначаються індивідуально, залежно від швидкості і якості засвоєння навичок і вмінь кожного з етапів.

Етапи не прив'язуються до певного курсу, терміни засвоєння навичок визначаються виключно можливостями того, хто вчиться.

1. Перший етап – формування вмінь добирати мелодію.
2. Другий етап – формування вмінь ескізної гармонізації.
3. Третій етап – формування вмінь фактурно-гармонічного оформлення мелодії.
4. Четвертий етап – формування вмінь моделювання і створення акомпанементу.

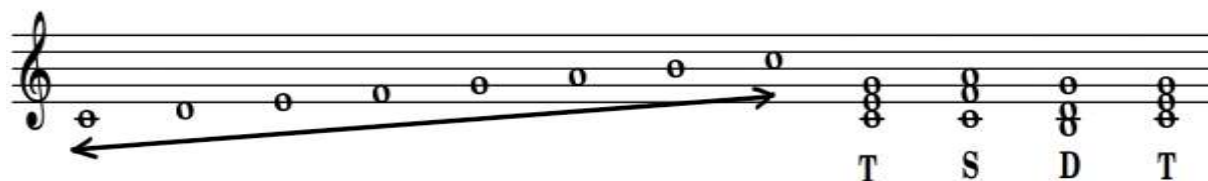
1.2. ПЕРШИЙ ЕТАП ФОРМУВАННЯ ВМІНЬ ДОБИРАТИ МЕЛОДІЮ

Перший етап навчання спрямований на розвиток вміння добирати мелодії на слух. На цьому етапі важливими є вправи, які розвивають мелодичний слух та здатність утримувати звуковий образ, а також формують слухо-рухові уявлення. Усі вправи повинні базуватись на ладовій основі. Немає необхідності працювати над відчуттям звуковисотності окремих звуків чи інтервалів. Відчуття висоти звуку має формуватися під час сприйняття мелодії, оскільки вона не існує поза ладовою системою.

Виконанню будь-якої вправи передуює *базова вправа*, мета якої – налаштувати слух на певну висоту лада, звукоряд якого буде використаний для інших вправ.

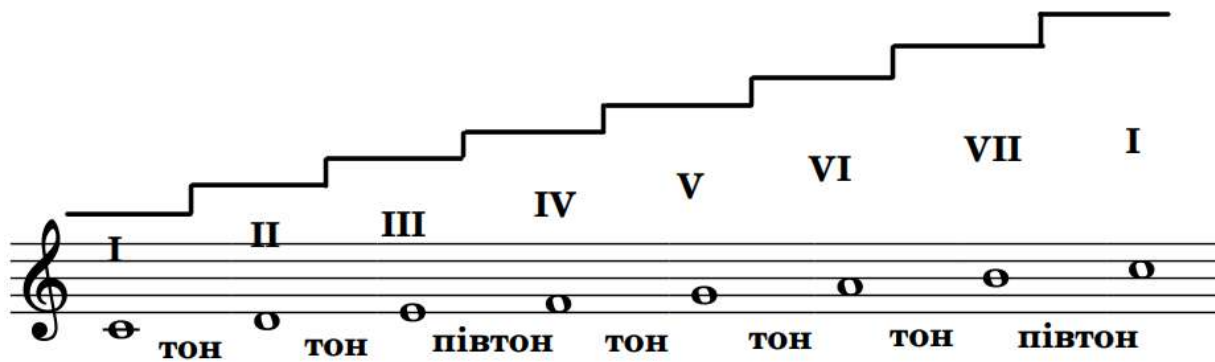
При виборі тональності слід орієнтуватися на робочий діапазон студента:

1. Викладач грає звукоряд тональності (вгору-вниз) і повний гармонічний зворот:



2. Студент відтворює цей звукоряд (на інструменті) в дуже повільному темпі, намагаючись *внутрішнім голосом* підстроїтися під висоту кожного звуку.
3. Студент грає звукоряд і співає вголос (не одночасно з інструментом, щоб не підстроюватися під звучання, а із запізненням, намагаючись утримати первинний слід пам'яті).
4. Студент проспівує звукоряд без інструменту, перевіряючи чистоту інтонсування кожного звуку після проспівування.

Співати слід без прив'язки до конкретних звуків, на будь який зручний склад, чітко уявляючи «абстрактний» звукоряд ладу (мажорного чи мінорного). Можна використовувати зображення сходинок із зазначенням порядкових номерів ступенів ладу (зображення може містити і інтервальну структуру ладу).



Мета цієї вправи – виховання почуття ладу на будь якій висоті, головне завдання – це здатність відтворити інтервальний стрій ладу (мажорного чи мінорного).

Вправа на утримування звукового сліду:

1. Граються 2-4 звуки, які слід відтворити голосом після 10-15 секундної перерви, утримуючи звуки в пам'яті.
2. Супроводжувати інтонування жестами вгору вниз, відповідно висотності звуку по відношенню один до одного.

Вправа на вироблення відчуття ладового центру:

1. Викладач грає в різних тональностях повний гармонічний зворот.
2. Після програвання гармонічного звороту студент співає тоніку і шукає її на клавіатурі. Мається на увазі тоніка як ладовий центр, а не абсолютна її висота.

Вправи на вироблення ладового чуття (перша вправа):

1. Базова вправа.
2. Викладач пропонує заспівати той чи інший ступінь звукоряду з подальшим поверненням до тоніки.
3. Студент внутрішнім голосом проспівує звукоряд, доходить до ступеня, який необхідно було знайти, співає його вголос і доспівує низхідним, або висхідним ходом до тоніки, також перевіряючи правильність інтонування на інструменті.

Вправи на вироблення ладового чуття (друга вправа):

1. Базова вправа.
2. Викладач в межах цього звукоряду в довільній послідовності грає 1 (2-3) звуки.

3. Студент співає і називає ступені (за порядковим номером), і висхідним, або низхідним ходом доспіває до тоніки. Тоніка весь час утримується в пам'яті.

Вправа на розвиток внутрішнього слуху:

1. Один звук звукоряду гама співається вголос, другий внутрішньо, вголос, внутрішньо (після кожного звуку перевіряється правильність інтонування).

Для вироблення відчуття стійкості і нестійкості ступенів ладу: використовується вправа з сольфеджіо, без прив'язки до нот:



1. Студент співає вправу в певній тональності не називаючи звуки (на будь який склад).
2. Викладач в межах звукоряду грає звук, студент називає його порядковий номер.

Завдяки цим вправам студент вчиться мислити не конкретними звуками, а ступенями ладу, засвоює характер взаємозв'язку між ступенями на основі взаємодії стійкого і нестійкого. Бажано поступово переходити до коротких мелодичних зворотів-мотивів, фраз, вводити – хроматичні тони.

Усний диктант. Викладач грає на інструменті мотив – студент відтворює почуте на інструменті. Порядок проведення:

1. Базова вправа і вправа для вироблення відчуття стійкості і нестійкості ступенів ладу
2. Викладач грає мелодичні звороти (мотиви, фрази), які після прослуховування аналізуються: напрям руху мелодичної лінії (висхідний – низхідний); форма руху голосів (плавний, поступеневий, стрибковий, по звуках акорду, оспівування звуку); стрибки визначаються поняттями – великий, малий; акустичні якості інтервалів (консонанс, дисонанс); аналізується ритмічна група.
3. Після аналізу знову грається мелодичний зворот.

4. Студент інтонує й інтонування супроводжує рухами пальців, що відображають звуковисотний абрис звороту (метод дискретно-висотного інтонування, який сприяє налагодженню зв'язку і кореляції між слухом і вмінням орієнтуватися на клавіатурі, грифі).
5. Співається вправа на вироблення відчуття стійкості і нестійкості ступенів ладу, після чого визначається перший звук.
6. Студент відтворює мелодію на інструменті.

Відбувається тренінг просторово-ступеневого усвідомлення мелодії. В процесі виконання усного диктанту спершу можна запропонувати студенту створювати звуковисотні схеми, що відображають рух та графічний контур мелодії. Ця вправа наділена потужним розвивальним потенціалом, оскільки задіює внутрішній слух, увагу, ресурси музичної пам'яті, звуковистотний слух та мислення, тобто найважливіші компоненти психомоторики музиканта – когнітивний та сенсорний.

Очікуваними результатами першого етапу навчання будуть:

- розвиток мелодичного слуху;
- здатність утримувати на основі когнітивних дій первинний звуковий слід;
- розвиток пам'яті, аналітичних вмінь;
- закріплення теоретичних знань;
- накопичення слухового досвіду;
- музичний матеріал диктантів поступово складає основу інтонаційного тезаурусу.

1.3. ДРУГИЙ ЕТАП ФОРМУВАННЯ ВМІНЬ ЕСКІЗНОЇ ГАРМОНІЗАЦІЇ

Наступним етапом навчання добору за слухом є оволодіння навичками ескізної гармонізації мелодії (добір акордів гармонічного супроводу). На цьому етапі розглядаються обидва базових компоненти музичної лексики – мелодія і гармонія, відповідно зростає потреба у володінні певними теоретичними знаннями.

Добір гармонічного супроводу передбачає знання та володіння певним акордовим арсеналом. Добираючи акорди гармонічного супроводу не варто покладатися лише на інтуїцію чи слуховий досвід (його може й не бути). Ці знання студент може набути як в навчальних курсах з теорії музики, сольфеджіо, гармонії, так і в процесі роботи над навчальним репертуаром з основного музичного інструменту та концертмейстерського класу. Слід зазначити, що опанування навичками побудови акордів та засвоєння їхнього функційного значення ще не гарантують вміння пов'язувати ці акорди в логічну гармонічну послідовність, не сприяють засвоєнню логіки функційного гармонічного руху. Саме в процесі добору за слухом встановлюються міждисциплінарні зв'язки, отримані знання з курсів теоретичних дисциплін актуалізуються і набувають практичного значення.

Як було зазначено раніше, програми курсу «Гармонія» все частіше включають творчі завдання, пов'язані зі створенням акомпанементу до вивченої мелодії з використанням різноманітних ритмічних груп. Серед таких завдань – підбір басового голосу з використанням основних ступенів ладу для супроводу мелодії, а також створення гармонічного супроводу з використанням зворотів T–D, T–S. Студенти ознайомлюються з поняттям фактури як способом виконання супроводу, освоюють добір матеріалу на слух, створення акомпанементу до пісень, імпровізацію, а також створення мелодії до акордової послідовності з елементами фігураций. Вони вивчають різні способи виконання акордових послідовностей в різних фактурах. Проте більшість таких завдань виконуються в нотних зошитах, що передбачає гру з нот, знову ж таки, прив'язуючи студентів до нотного тексту. Це, безумовно, не сприяє розвитку важливих слухових зв'язків для гри на слух. Слухо-рухові зв'язки розвиваються лише в процесі активного музикування, що забезпечують дисципліни інструментального виконавства.

Було б корисно виконувати ці завдання під час занять з основного музичного інструменту та концертмейстерського класу, а також з додаткового музичного інструменту, при цьому вилучаючи нотний запис. Важливо дотримуватись чіткої послідовності в розподілі та вивченні матеріалу, формуючи систему логічного переходу від простого до складного.

Етап навчання з добору гармонічної складової мелодії умовно можна поділити на два рівні: тактичний (початковий) – добір акордів до мелодії і стратегічний – ескізна гармонізація.

1.3.1. Тактичний рівень ескізної гармонізації

На першому, тактичному рівні закладаються основи усвідомлення гармонічної вертикалі (мелодія як прояв горизонтального виміру музичної інформації, гармонія – вертикальний вимір).

Пошуки функційно-гармонічної основи акомпанементу здійснюються спочатку в межах головних тризвуків ладу зі зміною гармонії лише на сильній долі такту. Мелодії обираються (транспонуються за потреби) у зручній для співу тональності, які не передбачають (поки що) складних гармонічних зворотів.

Алгоритм добору акордів гармонічного супроводу виглядає наступним чином:

1. Аналізується мелодія з метою виявлення звуків, що припадають на сильну долю, з'ясовується, який це ступінь ладу та в якому із тризвуків тональності він присутній в звуковому складі.
2. Після цього з'єднуються мелодія та акорди.

На перший погляд може здатися, що алгоритм суголосний з алгоритмом початкового етапу гармонізації мелодії в курсі гармонія. Дійсно, процес пошуку акордів схожий, однак, і процес пошуку, і з'єднання мелодії з віднайденими акордами відбувається за інструментом. Варто зауважити, що при такому способі добору гармонічної основи мелодії студент спочатку здебільшого буде покладатися на слухові відчуття гармонічного злиття звуків мелодії і звуків акорду, або обмежиться простим співставленням звукового складу тризвуків із звуком мелодії, часто не поєднуючи акорди в ладово закономірні логічні послідовності. Цієї вимоги і не висувається на цьому рівні. Основна мета цього рівня – сформувати елементарні навички гармонізації, навчити оцінювати гармонічний

потенціал мелодії з метою осмислення органічного взаємозв'язку мелодії та гармонії.

Поступово, до переліку акордів гармонічного супроводу, окрім головних тризвуків ладу, Т, S, D, включаються й акорди субдомінантової і домінантової груп, а також відхилення в тональності близького споріднення.

1.3.2. Гармонічний слух та прийоми й методи його розвитку

На цьому етапі в фокусі уваги має постійно перебувати питання розвитку гармонічного слуху, оскільки він забезпечує здатність сприймати структуру і фонізм співзвуч, їх функціональні та мелодичні зав'язки, осмислення фактурних трансформацій гармонії та її ролі у формотворенні. Саме завдяки гармонічному слуху музикант здатний зчитувати гармонічну складову музичного повідомлення. Вразі зростає значення теоретичних знань та аналітичних вмінь для його розвитку.

Гармонічний слух потребує системного цілеспрямованого навчання із застосуванням різних форм роботи і видів музично-виконавської діяльності: добір акомпанементу, аранжування, гра в ансамблі, спів в хоровому колективі тощо. Це, певною мірою, пояснює той факт, що гармонічний слух розвивається пізніше за мелодичний. Ще однією з причин такого відставання є те, що в навчальній практиці формування гармонічного слуху приділяється значно менше уваги, ніж мелодичному.

О. Радченко пропонує для визначення фонічних якостей гармонії розкладати подумки акорд на «складові» і уявити собі його звуки та інтервали, включаючи в цей процес голосовий апарат, м'язові функції, рухливо-просторові уявлення. Сприйняття акорду залежить від ступеня уваги і цілеспрямованої роботи на формування слухових уявлень. «Розвиток гармонічного слуху пов'язаний із тривалим періодом багаторазового прослуховування звучання різних акордів, виявлення на слух їх емоційного забарвлення в звучанні» [17, с. 628].

Особливу роль у вихованні гармонічного слуху відіграє практика колективного співу, яка сприяє «осмисленню гармонії як цілісної системи звуковисотної організації: усвідомлення голосоведіння, розуміння функції голосів у процесі гармонічного розвитку, осмислення гармонічної вертикалі, тембрового чуття» [20, с. 27].

Для розвитку гармонічного слуху можна використовувати такі прийоми та методи роботи:

1. Метод занурення у тональність.
2. Гра стереотипних гармонічних послідовностей.
3. Гармонічний аналіз.
4. Слуховий гармонічний аналіз.
5. Прийом перегармонізації звуку, ступеня ладу.

Метод занурення в тональність. В обраній тональності:

- будуються від кожного ступеня усі тризвуки (згодом і септакорди);
- визначається будова кожного з них, характеризується з позиції функційної належності.

Натуральний мажор

великий мажорний	малий мінорний	малий мінорний	великий мажорний	малий мажорний	малий мінорний	малий зменшений
I ⁷	II ⁷	III ⁷	S ⁷	D ⁷	VI ⁷	VII ⁷

Натуральний мінор

малий мінорний	малий зменшений	великий мажорний	малий мінорний	малий мінорний	великий мажорний	малий мажорний
I ⁷	II ⁷	III ⁷	S ⁷	D ⁷	VI ⁷	VII ⁷

- доповнюється акордика відхиленнями.

The diagram illustrates the construction of chords in a major key. The top staff shows the sequence of chords: I, II, III, S, D, VI, VII. The bottom staff shows the corresponding triads and dyads (II⁷, D⁷) for each chord. Arrows indicate the relationship between the chords and their constituent parts.

Завдяки цьому методу відбувається усвідомлення того, що кожна тональність має свій акордовий арсенал, якій можна використовувати при гармонізації мелодії. Це значно звужує коло пошуку акордів, дає можливість зорієнтуватися у виборі акордів для супроводу.

Такий прийом занурення в тональність можна використовувати й під час роботи над навчальним нотним репертуаром. Ще краще, якщо додати кілька творів в одній тональності, з числа тих, що вивчаються протягом семестру (п'єса, етюд, соната). Це полегшить процес проведення

гармонічного аналізу, дасть змогу зрозуміти як композитор використовує акордовий арсенал тональності, як ці акорди вибудовуються у логічні послідовності.

Гра типових гармонічних послідовностей. Для опрацювання варто добирати гармонічні послідовності, які складають основу гармонічної фактури багатьох пісень і мелодій. В якості дидактичного матеріалу можна використовувати акордові послідовності сучасних пісень, які містять, здебільшого, постійно повторювану послідовність із 3-4-х акордів.

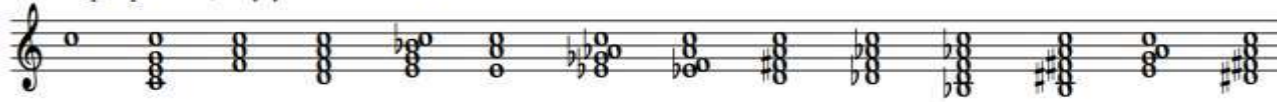
Ці послідовності (прогресії) необхідно доводити до автоматизму для міцного засвоєння певних акордових комбінацій. Починати з двоакордових прогресій, поступово розширюючи число гармонічних одиниць, включаючи відхилення. Для засвоєння типових функційних зворотів зручним буде виконання послідовності в акордовій фактурі з елементарним голосоведенням, в тісному розміщенні. Гра різних типових послідовностей сприятиме накопиченню слухового досвіду, який є обов'язковою умовою результативності процесу формування вмінь добирати за слухом.

Гармонічний аналіз. Для гармонічного аналізу обирати твори із навчального репертуару з ОМІ, диригування. Бажано синхронізувати його з теоретичним матеріалом курсів сольфеджіо, теорія музики, гармонія для усвідомлення практичного значення набутих знань з цих дисциплін.

Слуховий гармонічний аналіз. Починати із простих функційно-гармонічних зворотів – автентичних (T-D-T); плагальних (T-S-T), повних (T-S-D-T), кадансових (K^6_4 -D₇-T). Враховуючи сучасні тенденції щодо широкого використання модальних послідовностей, включати й модальні прогресії.

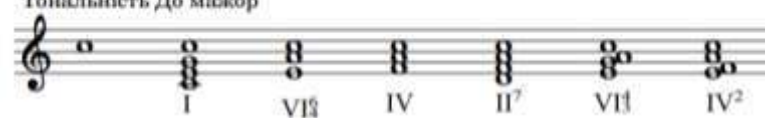
Прийом перегармонізації. Засвоєння техніки перегармонізації звуку, ступеня ладу, мелодичного мотиву, забезпечить набуття вміння усвідомлення гармонічного забарвлення в підкресленні інтонаційної виразності мелодії.

Перегармонізація звуку поза тональністю



Перегармонізація ступеня тональності

Тональність До мажор



I VI₁₃ IV II⁷ VII IV²

Важливим при доборі за слухом є вміння визначати частоту акордових змін – ритмо-пульс гармонії. Для цього використовуються спеціальні вправи на визначення гармонічної пульсації: під час слухання фіксувати момент зміни гармонії, визначити її частоту.

Зазвичай для пісень в дводольному розмірі характерна зміна гармонії раз на такт, або раз на два такти (залежно від темпу). Для тридольних композицій – акордова зміна відбувається раз на такт, або на першу та третю долі. Для чотиридольних – одна, дві гармонії в такті.

1.3.3. Стратегічний рівень ескізної гармонізації

Стратегічний рівень характеризується вмінням гармонізувати мелодію, як здатність не просто добирати акорд до звуку мелодії, а здатність розпізнавати та усвідомлювати взаємозв'язки між акордами в процесі гармонічного руху. Добір гармонії за слухом не повинен відбуватися хаотично, нагадуючи блукання по клавіатурі в пошуках необхідного акорду. Без розуміння логіки функційного руху акордів, характеру їх взаємодії і взаємозв'язку, цей процес буде непродуктивним, вимагатиме багато часу та зусиль, а з новою спробою знову виникатимуть ті самі проблеми сліпого блукання серед акордів.

Дієвими будуть прийоми роботи з гармонічною складовою репертуарних творів:

- 1. Видозмінення фактури супроводу на акордову для вироблення відчуття гармонічної вертикалі.**
- 2. Гра гармонічної моделі супроводу в хоральній (акордовій) фактурі з метою вироблення відчуття гармонічної траєкторії руху.**
- 3. Аналіз засобів фактурного викладу з метою усвідомлення ролі фактури у створенні художнього образу. Аналіз взаємозв'язку способу організації музичної тканини та жанрових особливостей.**

В процесі такої роботи відбувається усвідомлення ролі гармонічної вертикалі, набуваються вміння розгледіти у композиторському фактурному викладі гармонічний трафарет.

На цьому етапі продовжується робота з добору за слухом мелодій пісень з обов'язковим їх аналізом. І, якщо, на першому етапі, мелодія аналізувалася здебільшого у звуковисотному та ритмічному аспекті, здійснювався функційний аналіз звуків в мелодичних зворотах, тепер аналіз мелодії, обов'язково доповнюється визначенням її структурних елементів (мотивів, фраз, речень). Розуміння музичного синтаксису, тобто поділу цілого на мотиви, фрази, речення, періоди уможливорює усвідомлення взаємодії і взаємозв'язку між акордами, оскільки зв'язок і супорядність структурних елементів мелодії тісно пов'язані із логікою гармонічного розвитку.

Щоб переконатися у можливостях, які відкриває такий аналіз для розуміння логіки гармонічного розвитку, зупинимося детальніше на розкритті таких понять як «музичний синтаксис», «музична композиція».

1.3.4. Музичний синтаксис

За визначенням С. Шипа, музичний синтаксис – це «порядок поділу музичного мовлення та виокремлення в ньому змістових елементів і структур (мотивів, фраз, речень)» [34]. Оскільки в подальшому для опису процесу реального звучання музичного твору ми будемо використовувати такі поняття, як «інтонаційне мовлення», «музичне мовлення», «інтонаційна мова», запропоновані С. Шипом на основі їх генетичної спорідненості зі словесною мовою та особливостей організації інтонаційного процесу, доречно розглянути питання цієї спорідненості. Також варто з'ясувати, чим обумовлюється внутрішній зв'язок музичного інтонування з мовним інтонуванням і в чому полягає подібність їхніх виражальних засобів і функцій.

Термін «інтонація» походить від латинського слова «intono», що означає «голосно промовляю». У повсякденному житті емоційні реакції на події довкола люди зазвичай висловлюють за допомогою голосу – криком, плачем, стогоном чи сміхом. Через ці звукові прояви людина передає інформацію про свій емоційно-психологічний стан і власне ставлення до навколишнього світу. За визначенням Г. Побережної, це так звані первісні «праінтонації», які в процесі еволюції свідомості закріплювалися у суспільній свідомості як засоби самовираження. Згодом емоційно насичені інтонації, сповнені експресії та енергії, почали закріплювати-

ся в музиці за певними образами та психологічними станами у вигляді сталих інтонаційних формул. Протягом історичного розвитку музичного мистецтва постійно тривав процес відбору типових інтонацій, що відображають різні емоційні стани і впливають на почуття слухачів, формуючи інтонаційний фонд епох, жанрів і стилів. Цей процес оновлення та розширення інтонаційного багатства триває й сьогодні [18, с. 24].

Спільність мовної та музичної інтонації проявляється через однакові інтонаційно-виражальні засоби, засновані на загальних властивостях звуку: висоті, тривалості, гучності й тембрі. Висота звучання виявляється через інтервальні співвідношення та мелодичну лінію, тривалість – у темпі, ритмі, агогіці та довжині звукових хвиль, гучність – у динамічних змінах інтонації, а тембр забезпечує їй характерну індивідуальність.

У процесі мовного спілкування головне смислове навантаження несуть самі слова. Проте лише за допомогою інтонації вони набувають конкретного значення, відповідного до ситуації та обставин. Інтонація мовлення передає емоційний стан мовця (того, хто повідомляє інформацію) і водночас емоційно впливає на слухача (отримувача інформації), сприяючи глибшому засвоєнню змісту висловленого.

Мовна інтонація, на відміну від музичної, не обмежується суворими правилами звуковисотних співвідношень, не підпорядковується законам строю, метру чи ладу, а також не регулюється принципами динаміки, темпу або артикуляції. Зміни висоти голосу у мовленні відбуваються вільно, залежно від складу слів, їхніх сполучень, а також типу й розміру речень. Водночас варто підкреслити, що навіть за відсутності інтонаційних ознак значення слів у мовленні залишається незмінним, чого не можна сказати про музику. У музичній інтонації відсутня така сама інформативність, як у мові: якщо для розуміння мовлення потрібно знати значення слів, то для сприйняття музики необхідно вміти відчувати інтонацію. «Щоб розуміти мову, потрібні знання, а для сприйняття інтонаційної виразності необхідні загальна художня культура, життєвий досвід, розвинене образне мислення та уява» [18]. Саме тому музичні інтонації несуть у собі невичерпне смислове багатство і дають людині унікальні можливості для вираження своєї індивідуальності.

Схожість між мовою і музикою проявляється у синтаксичній організації інтонування, що виявляється в поділі цілого на фрази, речення та періоди, а також у необхідності їх логічного взаємозв'язку. Спільність синтаксичних принципів зумовила зближення понять фрази і речення, а також породила аналогії між словом і мотивом, абзацом і періодом. Мов-

ний синтаксис став основою для формування музичного синтаксису. Структура вербального тексту знаходить своє відображення у музичному мовленні, яке тісно пов'язане з принципами словесного фразування. Порівняння мотиву зі словом дає змогу усвідомити його значення як ключової синтаксичної та інтонаційної одиниці музичної мови. Музичний синтаксис не тільки близький до мовного, а й спирається на нього.

Музичний синтаксис і пунктуація допомагають усвідомити ієрархічну побудову музики, роблячи музичне повідомлення зрозумілим, осмисленим і доступним для сприйняття. Під час слухання ми не здатні миттєво охопити великий обсяг інформації, якщо вона не розділена на чіткі, логічно організовані частини. Музичний синтаксис структурує процес інтонування, даючи змогу слухачеві розпізнавати окремі етапи розвитку музичного твору – уповільнення, зупинки, нові фази – і таким чином не розгубитися у звуковому потоці. Поділ музичної тканини на сегменти є необхідною умовою для її свідомого і глибокого сприйняття.

Синтаксична подібність між мовою та музикою насамперед виявляється через існування цезур – моментів поділу між частинами музичного твору. У мовленні ці моменти фіксуються розділовими знаками пунктуації. В музиці аналогом пунктуації є цезура (з латини – «зупинка в декламації»), хоча окремого графічного символу для її позначення не існує. В інтонаційній організації (як мовній, так і музичній) для позначення поділу використовуються спільні засоби: паузи, ритмічні зупинки, завершення мелодичної фрази інтонацією, зміни динаміки тощо. У нотному записі цезуру передають через паузи, затримку на довгих нотах, повторення ритмічних структур і подібні засоби.

У музиці існують різні типи цезур, кожна із яких, залежно від контексту інтонування, виконує певну функцію та створює відповідний виражальний ефект. Одні цезури відмежовують великі частини, чітко окреслюючи межі музичного мовлення, тоді як інші лише злегка натякають на поділ інтонаційного потоку, розділяючи менші фрагменти. «Одні відокремлюють окрему музичну побудову від іншої, справляючи враження завершеності думки, тоді як інші надають відчуття внутрішнього поділу єдиного висловлювання» [34].

С. Шип пропонує «умовно поділити їх на три типи:

- *цезури завершення;*
- *цезури розмежування;*
- *цезури перерваності»* [34].

Розглянемо кожний тип окремо.

Цезура завершення – каданси, яким у формотворенні відведена особлива функція. Вони розмежовують завершені інтонаційні фрагменти, де фактором синтаксичного поділу виступають узгоджена взаємодія метроритмічних, гармонічних та ладових чинників. Каданс (з лат. *cadere* – *падати*) це заключний мелодико-гармонічний зворот в кінці побудови, що свідчить про його завершення. Каданс можна порівняти із крапкою, знаком оклику чи запитання, що знаменують кінець розповідного, закличного чи запитального речення в мові.

В мовленні завершення думки розповідного речення супроводжується інтонаційним спаданням. В музиці знаменує завершення висловлювання спадна інтонація, що виражається у низхідних мелодичних зворотах. Відштовхуючись від ідеї інтонаційного спадання як завершення висловлювання, можна визначити характерні для таких кадансів ознаки:

- спадні мелодичні лінії (низхідні поступеневі чи стрибкові ходи);
- сповільнення руху, що виражається в укрупненні тривалості звуків мелодії;
- зупинки на витриманому звуці;
- в гармонії – послідовність D-T.

Завершення думки закличного чи запитального характеру супроводжується інтонаційним підвищенням висоти тону. Такі інтонаційні звороти в кадансах представлені висхідними мелодичними ходами чи стрибками.

Вартим уваги, в контексті розв'язання проблеми формування вміння добирати за слухом акорди гармонічного супроводу є те, яким чином вищезазначені ознаки віддзеркалюється в гармонії.

Розглянемо, які бувають види каденцій, за якими характеристиками вони класифікуються та як гармонізуються.

За місцем положення у побудові каденції бувають:

- *серединні* (завершують речення) – представлені акордами D, S, відхиленням у паралельну тональність чи в домінанту;
- *заклучні* (завершують період, частину, твір) – представлена акордами тонічної функції;
- *додаткові* (після заклучної) – містять акорди S функції (T-S⁶₄-T);
- *перервані* – характеризуються появою замість тоніки акорду іншої функції, наприклад тризвуку VI ступеня (T-S-D-VI).

За ступенем стійкості поділяються на:

- *стійкі* (завершуються тонікою) справляють враження розповідних чи окличних речень;
- *нестійкі* (завершуються домінантою чи субдомінантою). Нестійкими є серединні каденції: серединна автентична (завершується домінантою); серединна плагальна (завершується субдомінантою). Каданси такого типу асоціюються з інтонацією запитального речення.

За ступенем довершеності (досконалості):

- *досконалі* каденції містять повний гармонічний зворот S–D–T, в якому тоніка припадає на сильну долю, а мелодія завершується на I ступені основної тональності;
- *в недосконалій каденції* – одна з цих вимог не дотримана.

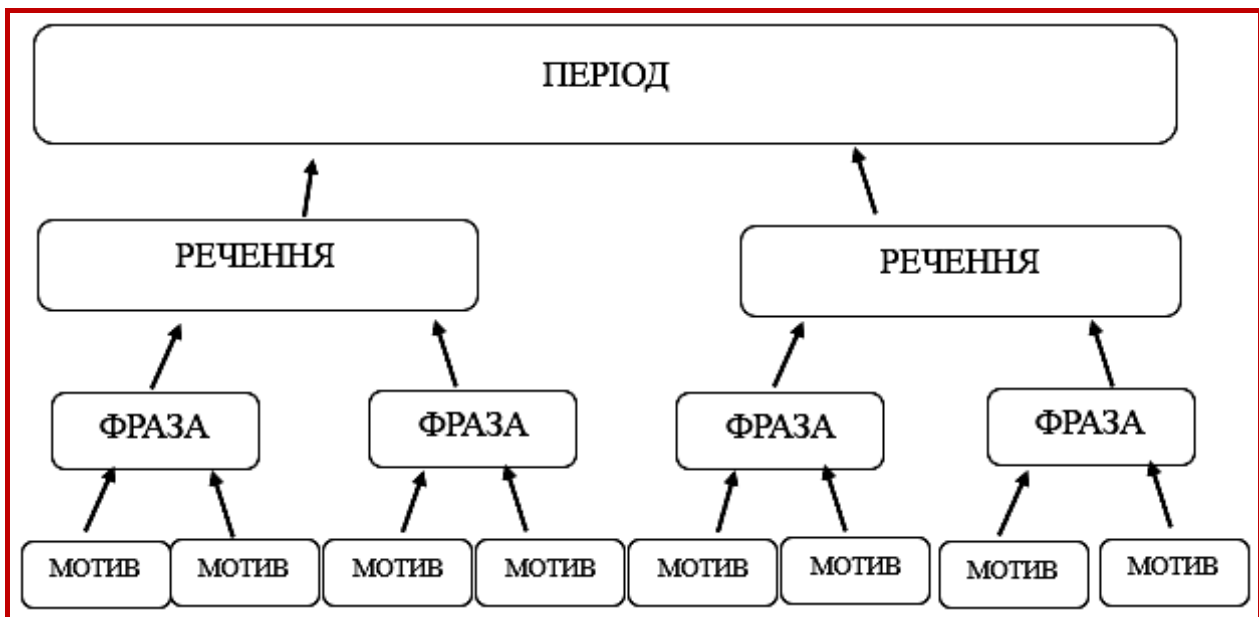
Наступний тип цезури – **цезури розмежування**. Це, за визначенням С. Шипа «неглибокі» цезури в музичному мовленні. Такі цезури утворюються при повторенні певних інтонаційних або ритмічних зворотів, аналогічно до переліку однорідних членів речення. В мові аналогом такої цезури виступає «кома», яку іноді можна зустріти у нотному записі як позначення моменту розмежування.

Цезури перерваності. Характерними ознаками для такого типу цезур виступають ладово нестійкий інтонаційний зворот, чи акорд без розв'язання, після якого слідує пауза (нерідко на сильній долі такту). Цей виражальний прийом подібний до незавершеного речення словесного тексту із трикрапою в кінці. Вона справляє враження порушення розміреного порядку членування інтонаційного процесу.

1.3.5. Основні структурні елементи мелодії

Перейдемо до характеристики основних структурних елементів мелодії, адже вміння орієнтуватися у мелодико-синтаксичних структурах значно спрощують пошуки її гармонічної складової.

Основними структурними елементом мелодії є мотив, фраза, речення, період. За аналогією зі словом, виокремилася найменша синтаксична одиниця мелодії – мотив. Основу мотиву складає інтонація. Мотиви об'єднуючись складаються у фрази, кілька фраз утворюють речення, а речення становлять основу періоду.



Інтонація – це найпростіший мелодико-ритмічний зворот, матеріальною формою якого є мелодичний інтервал. За різних обставин (співвідношення тривалостей звуків інтервалів, їх акцентність, темп, штрих, динаміка, положення в мелодичній лінії) він може стати основою зовсім різних інтонацій.

Мотив (від лат. *movere* – рухати) – найменша за масштабом, але найважливіша синтаксична та інтонаційна одиниця музичної мови, наділена певним змістом. Складається з групи звуків, об'єднаних одним акцентом і являє собою найменшу смислову одиницю аналогічно до слова в мові.

Є певні ознаки, за якими можна визначити мотив:

1. Наявність одного метричного акценту.
2. Нерозчленованість (відсутність внутрішніх цезур).
3. Відокремленість від інших синтаксичних побудов цезурами розмежування.
4. Повторення мотиву (точно, або на іншій висоті).
5. Гармонія (мотив зазвичай завершується на акордовому звуці).

Мотив може містити певні етапи динамічного напруження: *перед'ікт*, *ікт*, *пост'ікт*. Та частина мотиву (звук), що збігається із акцентом (вершина динамічного напруження) зветься *ікт*; частина, що передує *ікту* – *перед'ікт*. *Пост'ікт* – частина мотиву після ікту, що завершує рух. Мотив може не містити усі вказані елементи. Взагалі музичне мовлення не завжди виразно розчленовується на акцентні групи, тому вирізнення мотивів не завжди можливе.

Фраза – основна синтаксична одиниця музичного мовлення, є середньою за своїм масштабом (виходить за межі одного такту і має більше одного метричного акценту). Фраза – інтонаційний зворот (об'єднання кількох мотивів), який вичленовується із мовного контексту цезурами (довгий звук, пауза, повторення).

Речення (термін запозичено з лінгвістики) – найбільша за масштабом синтаксична структура. Визначити межі речення можна за кадансом (стійким чи нестійким), який відокремлює його від попередньої синтаксичної побудови. У своїй структурі речення містить кілька синтаксичних елементів меншого масштабу – фраз, мотивів, інтонацій. За інтонаційним змістом речення можуть бути – реченнями-запитаннями, реченнями-відповідями, перерваними.

Період – найпростіша, відносно розвинута і завершена форма викладу музичного образу. Визначити межі періоду можна за характерними ознаками, що свідчать про його завершення: наявність повного кадансу; завершення мелодичної хвилі, ритмічна зупинка, підкреслення останньої сильної долі, масштабно-тематична замкненість.

1.3.6. Класифікація періодів

Класифікують періоди за певними ознаками:

- за структурою (будовою) – *подільний, неподільний*;
- за числом тактів – *квадратний, неквадратний*;
- за масштабом – *нормативний, скорочений, розширений, великий, складний*;
- за тематичний матеріалом – *повторної, неповторної будови*;
- за тонально-гармонічною складовою – *однотональні, модуляційні, модулюючі*;
- за мірою тональної замкненості – *замкнені, розімкнені*.

Період подільний, неподільний:

1. Подільний – такий, що ділиться на речення.
2. Неподільний (період єдиної будови) – такий, що на речення не ділиться.

Період квадратний, неквадратний:

1. Квадратний – такий, число тактів якого кратне числу 4 (4,8,16,32).
2. Неквадратний – число тактів такого періоду не є кратною чотирьом.

Період нормативний, скорочений, розширений, великий, складний:

1. Нормативний – період містить 8 або 16 тактів.
2. Скорочений – період містить менше 8 тактів.
3. Розширений – містить тактів більше за кількість нормативного періоду.
4. Великий – період складається із двох рівних речень, але більшої тривалості (понад 16-ть тактів).
5. Складний – містить два речення, кожне з яких, за своєю внутрішньою будовою має ознаки типового періоду. Характерними рисами такого періоду є чітка функційна супідрядність каденцій в кінці кожного речення, яка виражається поняттями нестійкість – стійкість, і яка простежується у появі в кінці першого речення складного періоду відхилення (в тональність домінанти чи в паралельну тональність).

Період повторної, неповторної будови:

1. Повторної будови – перше і друге речення містять співпадіння тематичного матеріалу (хоча б на початку).
2. Неповторної будови – перше і друге речення містять різний тематичний матеріал.

Період однотональний, модуляційний, модулюючий:

1. Однотональний – період починається та завершується в одній й тій самій тональності.
2. Модуляційний – період містить відхилення.
3. Модулюючий – період завершується каденційним зворотом в іншій тональності.

Період замкнений, розімкнений:

1. Замкнений – період, який завершується каденційним зворотом на тоніці основної або іншої тональності.
2. Розімкнений – період, який закінчується каденційним зворотом на домінантовій гармонії основної або іншої тональності [35; 23].

Ознайомившись із вищенаведеними описом періодів, можна помітити, що деякі характеристики стосуються гармонічних координат (період однотональний, модуляційний, модулюючий, замкнений, розімкнений), що будуть додатковим інструментарієм в пошуках акордів гармонічного супроводу.

1.3.7. Куплетна форма. Двочастинна безрепризна форма

Найпоширеніший тип композиції в пісенній творчості є куплетна форма, якій притаманна висока міра композиційної організованості, що обумовлена наявністю поетичного тексту з його чітким поділом на відносно завершені частини – строфи, кожна з яких має певну кількість рядків, що й визначає закономірності формотворення.

Розглянемо на конкретному прикладі варіант побудови куплету пісні на строфічній віршовій основі:

Зеленая веснонька

муз. Л. Татарчук



Зеленая веснонька пишно йде, пишно йде,
Пташечок із вирію нам веде, нам веде.
Розсіває в полі ярий цвіт, ярий цвіт,
Під тим небом синім як блакить, як блакить

чотирирядкова
строфа

Зеленая веснонька любий час, любий час,
Ластівки щебечуть раз у раз, раз у раз.
Бджілоньки літають по садках, по садках,
Медочок збирають по квітках, по квітках.

В куплетній формі мелодія пісні охоплює весь текст строфи і з кожною новою строфою повторюється. Кожному рядкові поетичного тексту відповідає мелодична фраза. Фрази, в свою чергу, об'єднуються у речення, а речення складають цілісність вищого порядку – період.



Зелена веснонька

муз. Л. Татарчук

Перше речення

Фраза

Фраза

Зелена я веснонька пишноїде, пишноїде, пташечокі з ви рі ю нам веде, нам веде.

Друге речення

Фраза

Фраза

Розсі ва є впо лі ярийцвіт, ярийцвіт, підтимнебом си нім якблакить, якблакить.

Головною умовою виникнення періоду є особливе узгодження каденцій. Кожне речення завершується різною *каденцією*, навіть при повторенні тематичного матеріалу. В цьому прикладі, й надалі, ми розглядатимемо *каденцію* не лише як спосіб членування музичного мовлення (цезуру), а й як вагомий орієнтир при гармонізації пісень, як цезуру підсилену гармонічним зворотом (гармонічний зворот – акордова послідовність, яка містить мінімум два акорди, що належать до різних гармонічних функцій).

Особливо типовим є період, у якому перше речення завершується нестійкою каденцією, здебільшого на домінанті, можливі відхилення в паралельну тональність, чи в домінанту. Такий інтонаційний зворот має форму запитання. Друге речення закінчується на тоніці. Таким чином, утворюється типова для композиції куплету послідовність речення-запитання та речення-відповіді.

Перше речення-запитання

каденція (відхилення у паралельний мажор)

Друге (третє) речення-відповідь

каденція (завершується на тоніці)

Зелена я веснонька пишноїде, пишноїде, пташечокі з ви рі ю нам веде, нам веде.

Розсі ва є впо лі ярийцвіт, ярийцвіт, підтимнебом си нім якблакить, якблакить.

Такий період характеризується особливою врівноваженістю компонентів його структури. Важливу роль при цьому відіграють взаємозв'язки й взаємодія між елементами структури, що спираються не на контактні (близькі) зв'язки, а зв'язки аорчні, дистанційні. В наведеному прикладі каденція першого речення підпорядковується другому на відстані (не-

стійкий каданс розв'язується у стійкий). Характеризуючи період наведеної для прикладу пісні за класифікаційними характеристиками, визначаємо його як період:

- подільний (складається з двох речень з однаковою кількістю тактів);
- квадратної будови (містить число тактів кратно чотирьом);
- складний – містить два речення, кожне з яких, за своєю внутрішньою будовою має ознаки типового періоду;
- замкнений – завершується тонікою

Схарактеризувати його з позиції тонально-гармонічної складової як модуляційний чи однотональний, стане можливим лише після детального гармонічного аналізу, у реалізації якого спиратимемося на інші орієнтири, які розглянемо пізніше.

Двочастинна безрепризна форма. Пісня, у якої куплет складається з заспіву та приспіву, що чітко розділені одна від одної, має просту двочастинну структуру – зазвичай це два окремих періоди. Місце розмежування можна визначити навіть без орієнтації на текст, звертаючи увагу на такі мелодійні ознаки, як зміна ритмічного та звуковисотного профілю. Самостійність кожної частини підкреслюється зміною темпу або, іноді, розміру, при цьому між частинами зберігається спільний настрій і жанрові ознаки. Щодо гармонії, то заспів і приспів можуть бути в одній або в різних тональностях.

Звернемося до аналізу пісні, що має двочастинну форму.

Росинки

Л. Татарчук



Заспів

Сонечко прокинулось, посміхнулось нам,	→ Музична фраза	} Речення	} Період
Росою розсипався на лужку туман.	→ Музична фраза		
На траві, на квіточках крапельки висять,	→ Музична фраза	} Речення	
Ніби намистиночки весело блищать.	→ Музична фраза		

Приспів

Росинки, росинки – сонячні перлінки,	→ Речення	} Період
Росинки, росинки – чисті, як сльозинки.	→ Речення	

Віршовий текст пісні складається з чотирирядкових строф заспіву і дворядкової строфи приспіву. Як й в попередньому прикладі, кожному рядкові відповідає музична фраза (в заспіві їх чотири). Усі фрази чітко розмежовані між собою і об'єднуються по дві у речення (2 речення по 8 тактів), водночас кожне речення за своєю побудовою можна розглядати і як типовий простий період (2 речення по 4 такти), що дає підстави вважати період приспіву складним. У приспіві музична фраза співпадає з поетичним пів рядком (в приспіві їх 2).

Росинки

Л. Татарчук

1 Період

Заспів

Перше речення

Фраза

Фраза

Сонечко прокинулось, посміхнулось нам, ро со ю роз сипався на лужку туман.

Друге речення

Фраза

Фраза

На траві, на квіточках крапельки висять, ніби намистиночки весело блищать. Ро

Приспів

2 Період

Перше речення

Друге речення

Фраза

Фраза

Фраза

Фраза

синки, росинки сонячні перлінки. Росинки, росинки чисті як сльозинки.

Таким чином, і заспів, і приспів мають форму періоду, а разом вони утворюють просту двочастинну безрепризну композицію.

Говорячи про каденції, тут також спостерігаємо узгоджені гармонічні зв'язки: перше речення характеризується відхиленням у паралельну тональність, друге – поверненням до тоніки основної тональності:

Росинки

Заспів
Сонечко прокинулось, посміхнулось нам, роса з розсипався
Речення-запитання **Каденція**
Відхилення

Речення-відповідь **Каденція**
На траві, на квіточках крапельки висять, ніби на мистиночки
Повернення в основну тональність

Приспів
синки, росинки сонячні перлинки. Росинки, синки чисті як сльозинки.

Підсумовуючи попередній аналіз, виокремимо характерні ознаки пісенного періоду (за С. Шипом):

1. Як правило, період складається з двох речень, які можуть мати схожий або різний інтонаційний зміст.
2. Висока пропорційність між тактовими величинами мотивів, фраз, речень і всього періоду, метроритмічна однорідність речень, їх рівна тривалість та однакова кількість тактів.
3. Супідрядність усіх синтаксичних структур, що входять до складу періоду: мотивів, фраз, речень. Присутність головної, другорядної (або кількох другорядних) та третинного рівня цезур у структурі музичної мови періоду.
4. Чітка організація кадансів із узгодженими гармонічними зв'язками, зокрема, співвідношення каденцій початкового та завершального речень у періоді типу «запитання – відповідь».
5. Експозиційний виклад тематичного матеріалу, що характеризується тематичною, тональною та структурною єдністю [34].

Зазначимо, що окреслені позиції, особливо ті, що стосуються співвідношення кадансів, є вагомими орієнтирами при гармонізації мелодії, оскільки визначають певний вектор пошуку акордів гармонічного супроводу.

Ще одним з орієнтирів, що допоможе не розгубитися у розмаїтті гармонічних засобів при доборі акордів, можна розглядати музичну драматургію.

1.3.8. Музична композиція. Музична драматургія

Вікіпедія надає таке визначення поняття «композиція»: «Композиція» зазвичай розглядається у двох аспектах. По-перше, це структура художнього твору, яка визначається його змістом, призначенням та характером. По-друге, композицією також називають сам твір, тобто кінцевий результат творчої діяльності митця. Композиція є одним із основних елементів, що організовує кожен художній твір. Вона надає йому цілісність, упорядковує елементи твору, зберігаючи їх взаємозв'язок та єдність. Таким чином, питання оформлення змісту художнього (зокрема музичного) твору не менш важливе за сам зміст, адже ефективність сприйняття змісту безпосередньо залежить від того, як він організований (скомпонований). Сам твір є результатом організованого музичного висловлення [28].

Отже, музичний твір, як особливий тип музичного повідомлення, має бути побудований за певною композиційною формою: з чіткою та зрозумілою структурою, що характеризується логічним поєднанням частин, їх гармонійною взаємодією та цілісністю, що забезпечує правильне сприйняття та розуміння змісту і мети цього твору слухачами.

Композиція, як організація частин у єдине ціле, є важливим поняттям у просторових видах мистецтва, де сприймання відбувається від загального до конкретного (архітектура, живопис, скульптура). У музиці ж композиція має свою специфіку, адже вона розвивається в часі. Музичний твір сприймається поступово: початково чуються окремі елементи, а повне розуміння композиції приходить лише після завершення твору.

С. Шип, враховуючи цю особливість, пропонує два визначення музичної композиції. Перше з них полягає в тому, що музична композиція є результатом поєднання та взаємного розташування композиційних елементів (тем, частин, розділів) у завершеній послідовності. Цей підхід він називає «архітектонічним». Друге визначення стосується того, що музична композиція є процесом зародження, розвитку, взаємодії, переходів і завершення композиційних елементів, а також всієї музичної форми в цілому. Це тлумачиться як «процесуальний» або «динамічний» підхід [34].

Відомо, що фундаментом будь якої композиції виступає сюжет. Сюжету музики творів мистецтвознавці називають *музичною драматургією*.

Існує універсальна логіка розвитку події (вона притаманна усім часовим видам мистецтв – літературі, кіномистецтву, хореографії):

Зав'язка – Розвиток – Кульмінація – Розв'язка

У найзагальнішому вигляді вона виявляється у всіх музичних творах, незалежно від його обсягу, складності, властивостей інтонаційного, синтаксичного, фактурного оформлення. Така послідовність етапів композиційного розвитку простежується як на рівні великого твору, так і на рівні періоду, форма якого, зазвичай, використовується у пісенній творчості.

Ця етапність драматургічного розгортання форми віддзеркалюється в характері викладу тематичного матеріалу: в інтонаційно-тематичному, фактурному, гармонічному, синтаксичному, ритмічному оформленні цих етапів. Зрозуміло, що в пісенному періоді етапи драматургічного розвитку займають мінімум композиційного простору і часу звучання, однак й в таких межах, на рівні фраз чи речень, простежуються характерні для кожної фази розвитку *тип викладу музичного матеріалу*.

Так, на інтонаційному рівні це виявляється у наступних характеристиках тематичного матеріалу:

- *зав'язка* – індивідуалізовані мелодичні звороти (основний мотив пісні) з чіткими ритмічними характеристиками (легко впізнавана ритмічна формула);
- *розвиток* – тематичний матеріал дещо трансформується, з'являються нові інтонаційні ходи;
- *кульмінація* – відбувається подальша трансформація, членування або повне оновлення тематичного матеріалу. З'являються напружені інтонаційні ходи;
- *розв'язка* – інтонації узагальненого характеру, які характерні для каденційних мелодичних зворотів.



Водночас логіка гармонічного розвитку, підпорядковуючись логіці розгортання музичної композиції відображається у наступних поняттях:

- *зав'язка* – стійкість, яка виражається у ладовій й тональній визначеності;
- *розвиток* – нестійкість, яка характеризується розімкненням ладотональних меж;
- *кульмінація* – гранична нестійкість, яка віддзеркалюється у відсутності чітких ладових й тональних орієнтирів;
- *розв'язка* – стійкість, яка пов'язана з поверненням і закріпленням основної ладотональності з типовими кадансовими гармонічними зворотами.



Із вищенаведеного можна зробити висновки про те, що й характер інтонацій, і етапи композиційного розвитку корелюють з тонально-гармонічним планом побудови.

Унаочнимо такий зв'язок тонально-гармонічного плану з етапами розгортання музичної композиції на прикладі вже знайомої пісні «Росинка». Розглядатимемо кожну музичну фразу пісні, як певний етап композиційного розвитку.

Перша фраза (перше речення) – зав'язка.

Використовуються засоби гармонізації, що створюють ефект стабільності, стійкості: тональна замкненість, відсутність відхилень, використання повного ладо-гармонічного звороту (T-S-D-T). Тоніка в кінці фрази може з'явитися в іншому мелодичному положенні (вона, як гармонічна одиниця – виявляє стійкість, однак мелодичне положення виявляє певну незавершеність висловлювання):



Друга фраза (перше речення) – розвиток.

Початок фрази повторює тематичний матеріал першої фрази, однак завершується нестійкою каденцією з виходом за межі основної тональності через відхилення в паралельну, яке супроводжується запитальною інтонацією:



Третя фраза (друге речення) – кульмінація.

Найбільш нестійка в гармонічному плані, без чітких ладотональних орієнтирів, з серією відхилень (два відхилення поспіль), завершується інтонацією-запитання:



Четверта фраза (друге речення) – розв'язка.

Повернення до основної тональності, з яскравим повним, досконалим кадансом, що віддзеркалюється й в інтонаційно-тематичному матеріалі:



Іноді заключна каденція може мати «відкриту» форму (нестійка каденція), коли остання фраза завершується на домінанті, з тим, щоб приспів розпочати з тоніки основної тональності. В цьому випадку домінанта характеризується як така, що утворює тональність у приспіві.

Однак знання етапності драматургічного розвитку, змісту та оформлення цих етапів, окреслює лише загальні контури гармонічного плану і не забезпечують вміння знаходити конкретні акордові послідовності з конкретним звуковим складом. У його деталізації варто спиратися вже на інші орієнтири.

1.3.9. Конструкція мелодії як орієнтир у пошуках акордів супроводу

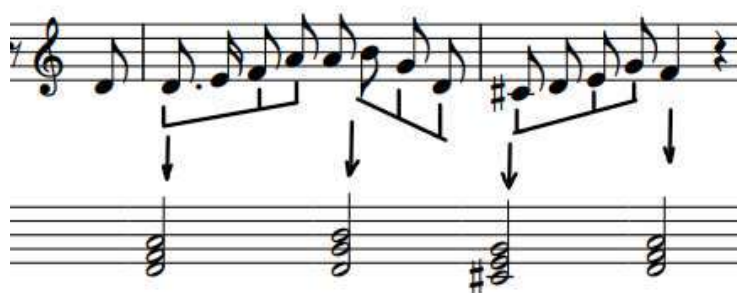
Конструктивно мелодія завжди підпорядкована гармонії: її ладо-інтонаційна будова зумовлена логікою функціонального руху акордів та їх структурними закономірностями. Це означає, що кожна мелодія має містити звуки, що можуть належати до звукового складу того чи іншого акорду. Тому цілком природно, що звуки, з яких складається мелодія «підкажуть», яка функція у даному випадку найдоцільніша.

!!! Не слід добирати акорд до кожного звуку мелодії, як правило, в мелодіях одна функція (акорд) представлена цілим рядом звуків – мелодичним зворотом.

Одні мелодичні звороти яскраво виявляють гармонічну основу:



В інших – вона завуальована неакордовими звуками:



Як визначити, які звуки мелодії є акордовими, а які – ні? Для цього варто розглянути методи виявлення гармонічних елементів у різних типах мотивних мелодичних фрагментів.

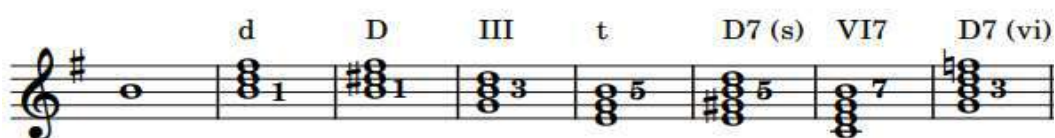
1.3.10. Типи мотивних мелодичних зворотів

Навіть найменша синтаксична одиниця – мотив – зорієнтує у виборі акорду.

Зазвичай мотив завершується на акордовому звуці:



Його можна розглядати як нижній, середній чи верхній звук акорду (основний, терцієвий, квінтовий, септимовий тон акорду):



Як бачимо їх може бути кілька. Тут вже слух має виконувати свою коригуючу функцію при виборі того чи іншого акорду. Однак, поза гармонічного контексту може виявитися прийнятними один варіант, в контексті – інший. Крім цього, ключову роль у виборі акорду відіграє місце даного мотиву у формі, тобто на якому етапі композиційного розвитку він з'являється. В наведеному прикладі даним мотивом завершується перше речення. Це серединна каденція, яка зазвичай містить акорди, що виражають нестійкість – домінанта, відхилення у домінанту, або відхилення у паралельну тональність з мінору:

Росинки

Заспів Речення-запитання Каденція

Сонечко прокинулось, посміхнулось нам, ро со ю роз сипався

Речення-відповідь Каденція

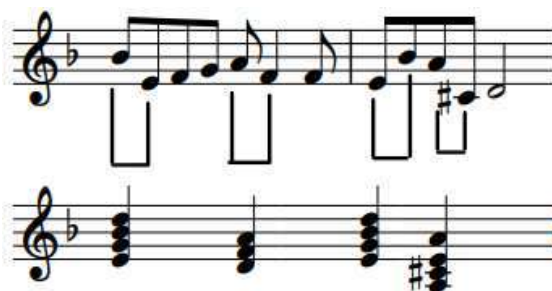
На траві, на квіточках крапельки висять, ніби на мистиночки

Приспів

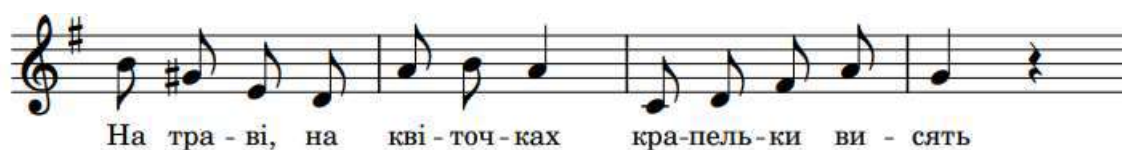
синки, ро синки сонячні перелинки. Ро синки, ро синки чисті як сльозинки.

Мелодичні інтервали мотиву. Сам мотив складається з кількох мелодичних інтервалів, тому можна припустити, що і акорд буде мати у

своєму складі звуки мелодичного інтервалу (пошуки акордів здійснюємо в першу чергу серед акордики тональності):



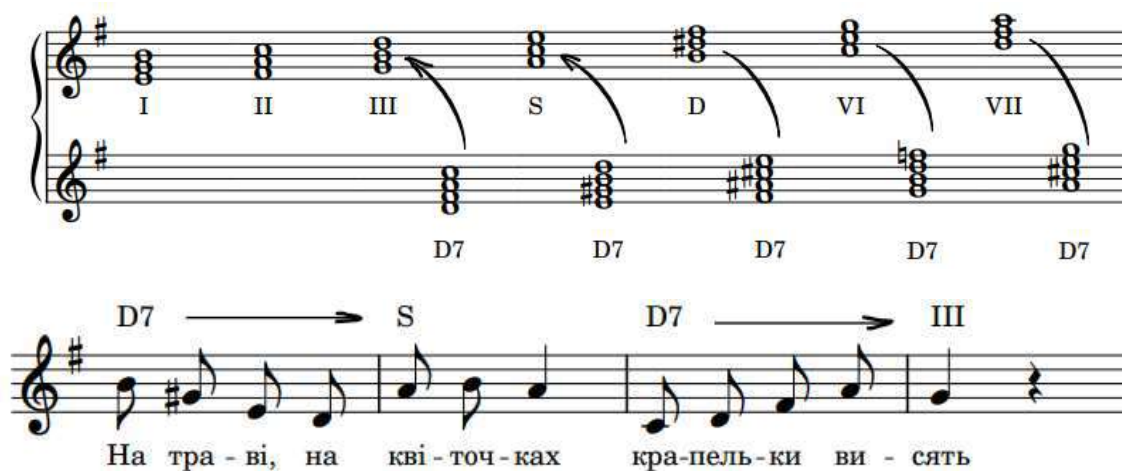
Акордовість мотиву. Для такого типу характерний рух по звуках акорду, коли мелодичний зворот безпосередньо виявляє гармонічну основу:



В даному прикладі це обернення малих мажорних септакордів:



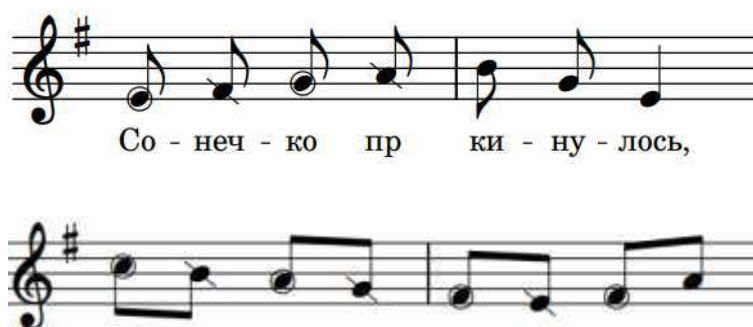
Даній частині композиції пісні притаманна найбільша нестійкість в гармонічному плані, яка представлена рядом відхилень від основної тональності. Визначити тональності, в які відбулося відхилення й акорди, через які воно реалізувалося, можна завдяки вже згаданому «методу занурення в тональність»:



Поступеневий мелодичний рух. Як розпізнати прихований в такому мотиві акорд:



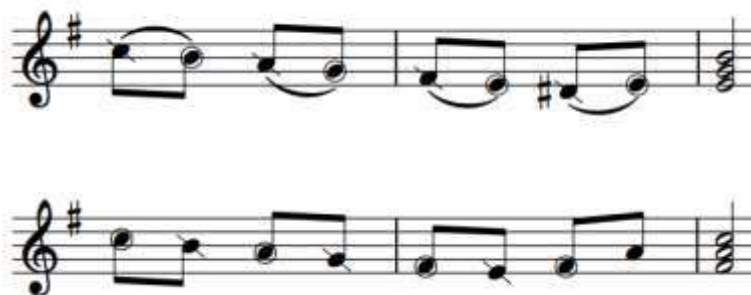
В одних випадках слід розглядати звуки, які припадають на слабкі долі як прохідні (неакордові). Часто вони виписані дрібними тривалостями:



В інших випадках звуки, які припадають на сильні долі розглядати як затримання (неакордові), а звуки на слабких долях розглядати як акордові:



Зорієнтуватися, який з варіантів правильний допоможе завершення мотиву. Як відомо, мотив завершується акордовим звуком, який і визначатиме акорд супроводу:



Прохідні та допоміжні звороти. Прохідний зворот характеризується плавним переходом між акордами, або в межах однієї функційної

одиниці, або в межах функційної групи. Тобто крайні звуки розглядаються як акордові, що належать одній гармонічній одиниці, або акордам однієї функційної групи:



В допоміжних зворотах слід орієнтуватися на повторюваний звук:



В таких зворотах прохідні та допоміжні звуки можна спочатку і не гармонізувати. Повна гармонізація прохідних чи допоміжних зворотів буде доречна у піснях ліричного характеру в повільних темпах.

Гармонізація прохідних та допоміжних зворотів. Оспівування тонів акорду. Мелодичні лінії часто містять такий прийом мотивного розвитку як оспівування. В ладовій системі є два ввідні тони – II та VII що оспівують тоніку:



Однак таке оспівування може мати кожний тон акорду:



Визначити таке оспівування можна за його інтервальною складовою. Для такого оспівування притаманна певна інтервальна структура: верхній звук з тоном акорду буде мати тон, нижній – півтону:



1.3.11. Створення гармонічної моделі супроводу

Після визначення акордів гармонічного супроводу створюється *гармонічна модель*. Дібрані акорди до мелодії вибудовуються у гармонічний ланцюжок, з'єднуються згідно норм плавного голосоведення з дотриманням усіх метроритмічних умов (метроритмічне оформлення) з визначеною частотою гармонічного пульсу. Грається гармонічна модель супроводу в хоральній (акордовій) фактурі з метою вироблення клавіатурно-аплікатурної орієнтації, засвоєння гармонічної траєкторії руху та встановлення слухо-рухових зв'язків під контролем музичного мислення та слуху.

!!! Умовою плавного голосоведення є з'єднання акордів через спільні звуки.

У разі відсутності спільних звуків слід уникати стрибків на інтервали, що більше за терцію.

Приклад гармонічної моделі з урахуванням звуків мелодії, що з'являються в місцях зміни гармонії:

Росинка

The musical score for 'Росинка' is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is written in the treble staff, and the harmonic accompaniment is in the bass staff. Chords are indicated by letters above the staff.

System 1: Em, Em, C, D, Em, Em, Em

System 2: C, D, G, E7, Am, D7, G

System 3: C, F#7, Am, Am6B7, Em, C, D, G

System 4: D7, G, C, D, G, B7, Em

1.4. ТРЕТІЙ ЕТАП ФОРМУВАННЯ ВМІНЬ ФАКТУРНОГО ОФОРМЛЕННЯ ГАРМОНІЧНОЇ СХЕМИ

Фактурне оформлення вимагає знань різних типів фактурних викладів і практичного володіння кількома структурними схемами таких фактур. На цьому етапі відбувається ознайомлення з різними видами акомпанементу, вивчення типових фактурно-жанрових формул, а також освоєння технік фігурування. Практичне освоєння фактурних схем відбувається через активне музикування, що допомагає студентам розвивати навички гри за слухом на фортепіано під час продуктивної музично-практичної діяльності.

Музикування, з акцентом на фактурно-жанрову специфіку музичних творів, включає:

- освоєння різних типів музичної фактури в різних темпах і розмірах;
- варіювання гармонічної моделі за допомогою фігураційної техніки;
- виконання гармонічної моделі музичного твору в різноманітних фактурно-жанрових варіантах.

Фактурно-жанрове оформлення гармонічної моделі вимагає від студентів попереднього вдосконалення фігураційної техніки (засвоєння гармонічних і ритмічних фігурацій), виконання вправ для освоєння жанрових варіантів акомпанементу (у трьох основних напрямках – пісня, танець, марш), роботи з різноманітними фактурними моделями в різних розмірах (2/4, 3/4, 6/8 та ін.) і ладотональностях, варіювання басової лінії за допомогою «гуляючого» баса тощо.

В цьому контексті має сенс розкриття таких понять як «фактура», «Музичний склад», «прийоми фігурування», «жанрові ознаки».

1.4.1. Фактура

Поняття «Фактура» (від латинського *factura* – виготовлення, оброблення, побудова) не має суто музичного походження, його використання пов'язано з широким колом життєвих та художніх явищ. Сутність фактури в узагальненому значенні виражається через її матеріально-перетворювальну функцію, мета якої перетворити, змінити, обробити певний матеріал певними діями, що призводить до перебудови, перетворення мате-

ріалу і набуття ним нових якостей. Зрозуміло, що цей процес потребує наявності двох складових: матеріалу і певних зовнішніх дій (обробки). В музиці таким матеріалом є звуковий матеріал твору, де обробці піддається висота, тривалість, гучність, тембр звуків, що призводить до розширення та збагачення системи музичних засобів, таких як: регістр, теситура, ритмічний малюнок, темп, артикуляція, динаміка, інструментовка тощо. Різноманітна варіативність одномоментної взаємодії цих виражальних засобів, яка створює характерний колорит звучання, який легко вловлюється вухом і є музичною фактурою [18].

Тлумачення поняття «фактура» характеризуються багатоваріантністю:

1. Фактура – художньо організована й інтонаційно усвідомлена звукова тканина твору [24]..
2. Фактура – це спосіб музичного викладу, у якому синтезовано різні виражальні засоби [25].
3. Фактура організовує художній простір, що розгортається у часі.
4. Фактура є матеріально-конкретним, чуттєво сприйманим шаром музичного твору [18].
5. Фактура – звукова тканина музичного мовлення, яка складається з мелодичних ліній і співзвуч [34].
6. Фактура – форма викладу і розвитку музичного матеріалу [27].

1.4.2. Музичний склад і фактура

Музичний склад – принцип організації музичної тканини, який відображає особливості музичного мислення композитора і характеризується певною логікою конструювання звукової тканини.

Монодичний склад – якщо композитор при конструюванні музичної тканини мислить одноголосо (послідовним рухом одиничних тонів, що розгортаються в часі).

Поліфонічний склад – конструювальним матеріалом для композитора слугує сукупність кількох мелодичних ліній.

Гармонічний склад – його основу складає акорд, як вихідний матеріал побудови звукової тканини.

Мелодико-гармонічний склад (іноді акордово-мелодичний, гамонно-гармонічний) конструюється з різних варіантів поєднання мелодичних (мелодії) і гармонічних (акорди) компонентів, коли мелодія виступає центральною фігурою музичного простору, а гармонічні елементи відіграють фонову роль забарвлення.

Кожен музичний склад представлений характерною для нього фактурою. Фактично у фактурі віддзеркалюється тип музичного складу.

Монодичний склад – монодична фактура (складається тільки з мелодичної лінії).

Поліфонічний склад – поліфонічна фактура. Залежно від характеру взаємодії кількох мелодичних ліній розрізняють фактури: гетерофонну; підголоскову; імітаційну; контрастну.

Гармонічний склад – акордова фактура, в якій акорд є основним матеріалом побудови звукової тканини твору.

Існує кілька типів фактурного оформлення акордового складу:

- акордова моноритмічна фактура, або хоральна (усі акорди звучать одночасно і в одному ритмі з мелодією у верхньому голосі);
- монолітна фактура (без мелодичного рельєфу у верхньому голосі);
- акордова фігураційна фактура характеризується різними видозмінами акордів, які перетворюють одночасне звучання тонів акорду на певні «фігури» інтонаційного руху. Звідси й термін фігурації.

Мелодико-гармонічний склад представлений *гомодифонно-гармонічною, гетеродифонно-гармонічною та полідифонно-гармонічною фактурами* з чіткою диференціацією мелодичного і гармонічного компоненту (мелодії і гармонічного фону – акомпанементу).

Умовно **гомодифонно-гармонічну фактуру** можна розділити на різновиди:

- *фактура з моноритмічним фоном;*
- *фактура з фігурованим фоном.*

Гомодифонно-гармонічна фактура з моноритмічним фоном, в якому послідовність акордів, всі тони якого звучать одночасно і в одному ритмі.

Гамодифонно-гармонічна фактура з фігурованим фоном.

Способів фігурування акорду є декілька:

- ритмічна фігурація – моноритмічні повторення кількох тонів чи акордів;

- гармонічна фігурація – почерговий виклад тонів акорду;
- мелодична фігурація – складається з послідовного руху акордових й неакордових звуків.

Гетерофонно-гармонічна фактура – дублювання мелодичної лінії повною вертикальною акордовою структурою. Мелодія стає акордово-мелодичним пластом. Він має єдиний ритмічний і звуковисотний малюнок. Такий прийом поширений в джазовій музиці

Поліфонно-гармонічна фактура – фоновий матеріал збагачується за рахунок імітації мелодичних зворотів мелодії, або басова лінія набуває характеру індивідуалізованої мелодичної лінії з виразним ритмом і звуковисотним малюнком, створюючи поліфонічне поєднання з мелодією верхнього голосу.

1.4.3. Жанр і фактура

Особливості фактури визначаються не лише складом (тим чи іншим співвідношенням її компонентів), а й жанром. Жанр – ключове поняття у розумінні мистецтва, що забезпечує диференціацію осягнення різновидів форм та змісту музичних творів [19]. Поняття жанр (фр. Genre – рід) – складне й багатозначне та має багато варіантів тлумачення. Ось деякі з них:

1. Жанр – це рід творів музичного мистецтва, їхній розподіл за певними ознаками, що виявляються у змісті та формі. Музичний жанр характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами, з огляду на їхнє походження, умови виконання, сприймання та інші ознаки [37].
2. Музичні жанри – це роди і види музичних творів, які історично склалися у зв'язку з різними типами змісту музики, та конкретним її життєвим призначенням, з різними соціальними (частково, соціально-побутовими та соціально-прикладними) функціями та різними умовами її виконання та сприйняття [19].
3. Жанр – типи музичних творів, характерні ознаки яких склалися у відповідності у сфері застосування. [26].
4. Жанри – це такі класи музичних творів і форм музикування, які визначаються функціями музичних артефактів у культурі суспільства, умовами їхньої генези й художньої екзистенції, та характеризуються сво-

їми стилями (системами змістових і формально-виражальних властивостей [34].

Від того, що розуміється під самим поняттям «жанр» залежить і принцип побудови класифікації. Складність та багатозначність поняття, умовність жанрових меж, розбіжності у тлумаченні спричиняють розбіжності й у класифікації, яка, в кожному випадку, базується на різних системоутворюючих ознаках, що покладені в основу визначення самого поняття «жанр».

Відсутність в музиці єдиної системи жанрової класифікації, спричиняє відсутність загальноприйнятих критеріїв, за якими б музика розподілялася на жанри. Складність класифікації музичних жанрів пов'язана з безліччю чинників:

- формою та місцем виконання;
- виконавськими засобами;
- характером змісту;
- життєвим призначенням;
- умовами та формами існування;
- особливостями музичної мови.

Існує різні критерії, за якими можна віднести музику до того чи іншого жанру. Розглянемо критерії запропоновані С. Шипом:

- кількість музикантів, які беруть участь у виконанні твору (сольні, ансамблеві жанри);
- просторово-акустичні умови виконання (камерні, симфонічні)
- оригінальність й характер участі автора у створенні художнього твору (аранжування, опрацювання, фантазії на тему);
- форма конкретного втілення залежно від інструменту на якому виконується музика (вокальні, інструментальні, вокально-інструментальні, скрипкові, фортепіанні);
- виражальні засоби, художні прийоми: особливості інтонаційної лексики, фактури, композиції;
- образний зміст, коли образний зміст відбивається у жанровій назві;
- соціальна природа, призначення, середовище побутування (професійні, побутові);
- етнічні, національні корені найбільш характерний для пісень і танців (полонез, гавот, хабанера, чарльстон, козачок, коломийка);
- призначення творів у житті суспільства [34].

Тому, розглядаючи кожен окремий твір в цих площинах, можна віднести його одразу до декількох жанрів. На сьогодні загальноприйнятою є класифікація жанрів, що передбачає поділ на:

1. Камерно-вокальні жанри.
2. Камерно-інструментальні жанри.
3. Хорові жанри.
4. Симфонічні жанри.
5. Синтетичні жанри.

Типові фактурно-жанрові формули. Кожен жанр має стійкі характерні ознаки – це, в першу чергу, розмір, темп, ритмічні групи, мелодичні звороти, певний склад та фактура. За цими характерними жанровими ознаками, що виражаються *фактурно-ритмічними формулами* можна безпомилково визначити належність музичного твору до певного жанру.

Жанр і фактура тісно пов'язані, однак зв'язки ці виявляються по різному: найтісніші вони простежуються у побутових (танець, марш, пісня), зображальних (баркарола, серенада, ноктюрн) та моторних жанрах (етюд, скерцо, токати).

Так, наприклад в жанрах танцювальної музики через яскравий ритмічний рисунок (фактурно-ритмічні формули) відтворюється характерний рух, притаманний тому чи іншому різновиду (вальс, полька, хабанера, гопак, мазурка).

Колискова має повільний, рівний темп та плавний ритм, мелодія характеризується періодично повторюваною хвилеподібну лінією з переважанням секундних ходів, регістр середній, темп повільний, динаміка приглушена.

Вальс має тридольний розмір, помірний темп, типовий вальсовий акомпанемент.

Гопак швидкий танець, розмір $2/4$, мелодія містить великі стрибки, що характеризують танцювальні рухи, для фактури акомпанементу притаманні розмірені чергування бас акорд, бас, акорд.

Спочатку для фактурного оформлення обирається фактура з числа засвоєних фактурних стереотипів. З цією метою можна створити словник фактурних формул акомпанементу і постійно його поповнювати новими зразками. Він допомагатиме у пошуках необхідного фактурного оформлення акомпанементу, і сформує той фундамент, на який в подальшому можна буде спиратися вже у самостійних пошуках. Словник даватиме

змогу самостійно обирати, порівнювати, комбінувати матеріал. Своєрідною базою для формування «фактурної мови» і поповнення словнику, можуть слугувати запозичені з музичних творів варіанти фактурних викладів, або фортепіанний акомпанемент до вокальних чи інструментальних творів.

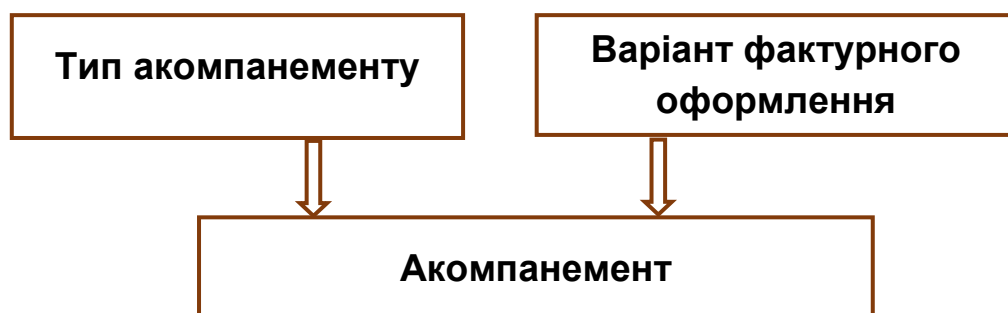
Під час пошуку фактурних варіантів відбуваються взаємопов'язані процеси самовдосконалення, коли набуття певних навичок потребує нових знань, а ті, в свою чергу, потребують нових вмінь та навичок. Таким чином, відбувається як інтенсивне збагачення музичного тезаурусу, так і набуття нових вмінь. Крім того у фактурі акомпанементу повинні віддзеркалюватися характер та жанрові особливості пісні, якщо такі є. Це вимагатиме вміння адаптовувати різні гармонічні схеми до різних жанрів, що в свою чергу потребуватиме знання особливостей фактури того чи іншого жанру.

1.5. ЧЕТВЕРТИЙ ЕТАП ФОРМУВАННЯ ВМІНЬ МОДЕЛЮВАННЯ І СТВОРЕННЯ АКОМПАНЕМЕНТУ

Процес створення акомпанементу має значну творчу складову, адже він не є простою репродукцією супроводу до мелодії з використанням готових фактурних схем, а передбачає свідому практику використання музичних структур, які залежать від жанру, характеру та стилю. Конструювання супроводу тісно пов'язане з аналізом і синтезом як основними методами пізнання. Самостійно досліджується і аналізується різноманіття варіантів побудови музичного супроводу. Творчий пошук фактурних ідей передбачає численні можливості для створення акомпанементу. На цьому етапі теоретичні знання знаходять своє найбільше застосування.

Пошук відповідної фактури активізує мислення музиканта, спонукаючи його не тільки до вибору оптимального варіанту, а й до аналізу фактурно-жанрових рішень у прагненні максимально передати характер музики. Студент, теоретично ознайомлений з різноманіттям музичних фактур, починає їх практичне освоєння в процесі пошуку, усвідомлюючи багатство варіантів їх застосування в контексті інших засобів музичної виразності (регістру, штрихів, темпу тощо). Такий аналіз і пошук надають процесу створення акомпанементу творчого характеру.

Перед початком створення акомпанементу необхідно визначитися з типом акомпанементу та варіантом (варіантами) фактурного оформлення.



1.5.1. Типи акомпанементу

Залежно від того чи представлена в його складі вокальна партія чи ні, визначається тип акомпанементу. Таким чином, акомпанементи поділяються на три типи:

1. Акомпанемент з дублюванням вокальної партії.
2. Акомпанемент без дублювання вокальної партії (гамофонно-фонові).
3. Акомпанемент, що містить елементи вокальної партії.

Варіанти фактурного оформлення:

1. **Акордова (хоральна) фактура з моноритмічним фоном** – акордова послідовність акордів в одному ритмі.
2. **Гетерофонно-гармонічна фактура** – дублювання мелодичної лінії повною вертикальною акордовою структурою з єдиним ритмічним і звуковисотним малюнком.
3. **Поліфонно-гармонічна фактура** – акомпанемент містить імітації мелодичних зворотів мелодії, або басова лінія набуває характеру індивідуалізованої мелодичної лінії.
4. **Гомофонно-гармонічна фактура з фігурованим фоном** (акордова фігурація).

Фігурація (від лат. *figuro* – утворюю, формую, зображаю) це ускладнення музичної фактури шляхом введення мелодичних чи ритмічних елементів.

Фігурація передбачає різні варіанти видозміни акордів: ритмічну, гармонічну, мелодичну.

Ритмічні фігурації – багаторазове повторення акорду, або окремих його тонів в певному ритмі:



Гармонічні фігурації – різновекторний руху по звуках акорду (висхідний, низхідний, мішаний, коливальний):



Залежно від напрямку руху звуків акорду утворюється багато різновидів його фігурування.

Мелодичні фігурації – послідовний різноспрямований рух акордових й неакордових звуків.

Будь яку акордову послідовність можна викласти у вигляді одноголосої фігураційної лінії, і навпаки, будь який фігураційний виклад «зібрати» в послідовність акордів.

Жанрова фактура – містить типові фактурно-ритмічні формули, що виявляють яскраві жанрові ознаки (вальс, танго, самба, румба, полонез, боса нова, полька, марш).





Джаз-вальс



Bossa nova





РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНО- ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ВМІНЬ ГРИ ЗА СЛУХОМ

2.1. МАЖОРО-МІНОРНА ЛАДОВА СИСТЕМА

2.1.1. Система нотації

На сьогодні існує дві загальноприйняті і рівноправні системи назв звуків: літерна й складова. Літерна система виникла ще у давніх греків на основі національної писемності. Починаючи з VI століття разом з грецькими буквами в нотації почали використовувати букви латинського алфавіту, а до X століття вони повністю витіснили грецьку систему назв і позначень звуків. В середні віки семиступеневий діатонічний звукоряд будувався від звуку «ля» (що в нашому розумінні відповідає звукоряду фригійського ладу). Саме за тонами фригійського ладу спочатку затвердилася літерна система позначень ступенів – перші сім літер латинського алфавіту – A (a), B (b), C (c), D (d), E (e), F (f), G (g), які відповідають звукам Ля, Сі-бемоль, До, Ре, Ми, Фа, Соль.

Коли відбулися зміни строю й основним тоном звукоряду став звук C (До), то для позначення нового звуку – VII ступеня ладу, почали використовувати наступну букву латинського алфавіту – H (h), який відповідає звуку Сі.

Складова система назв музичних звуків утворилася з початкових складів шести рядків середньовічного римо католицького гімну на честь

св. Іоанна (легендарного покровителя співаків). Текст гімну «Sancte Johannes» в часи середньовіччя був широко розповсюдженим, і в XI столітті використаний італійським музикантом, теоретиком і педагогом Гвідо д'Ареццо для удосконалення музичної нотації. Кожний рядок цього гімну починається тоном вище попереднього. Виключенням є четвертий рядок, який від попереднього знаходиться на відстані півтону. Мелодія гімну обмежується діапазоном великої сексти. В IX–X столітті такий діапазон був притаманний більшості культових мелодій. Основним звукорядом був шестиступеневий звукоряд – гексахорд (с полутоном всередині). Поступово діапазон звукоряду розширився до семи і виникла потреба у встановленні назви для сьомого ступеня. Його назва – сі – склалася зі з'єднання двох початкових літер Sancte Johannes (si) і по літерній системі відповідало найменуванню Н. Гексахорди практично могли будуватися від будь яких звуків.

В другій половині XVII століття італійським теоретиком Бонончіні (1642– 1678) незручний для розспівування склад Ут (ut) замінили на До. Саме в такому вигляді складова система назв основних ступенів діатонічного звукоряду – до, ре, ми, фа, соль, ля, сі – набула свого поширення і існує до нині.

Обидві системи – складова і літерна – не суперечать одна одній і нині мають своє практичне використання.

2.1.2. Квінтове коло (кварто-квінтове)

Існують багато варіантів зображень квінтового кола. Звернемось до визначень поняття квінтове (кварто-квінтове) коло.

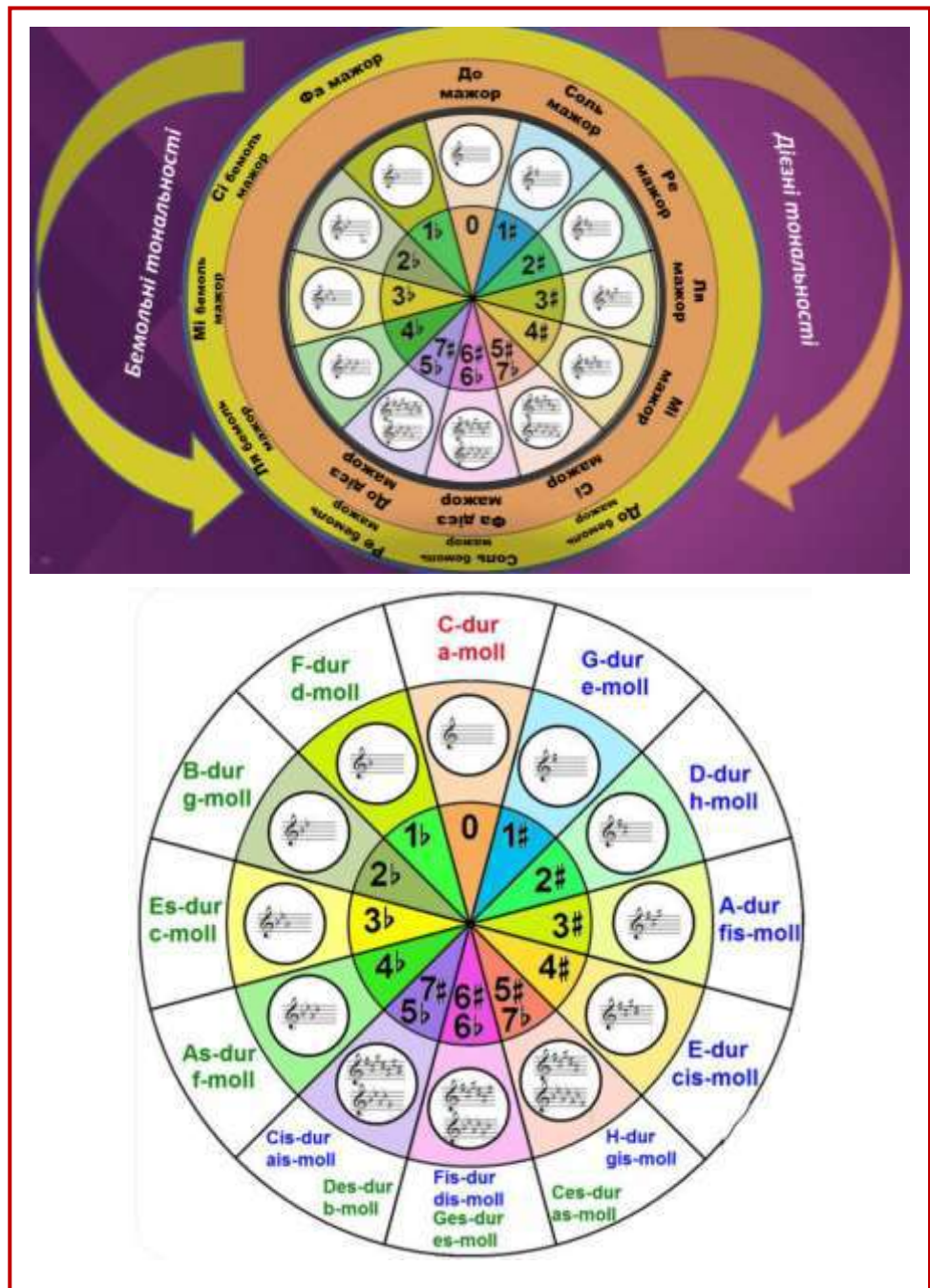
Квінтове коло (або кварто-квінтове коло) – це:

- 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 [28];
- таблиця з назвами тональностей та ключовими знаками у них за кварто-квінтовим співвідношенням [24];
- графічна схема зображення мажорних та мінорних тональностей, які групуються за рівнем спорідненості [28];
- система розташування тональностей одного ладу за чистими квінтами в порядку збільшення ключових знаків [25];

- схема розміщення тональностей для зручного орієнтування у ключових знаках тональностей[37].

Тобто, квінтове коло – це система координат мажоро-мінорних ладів в рамках тонально-функціональної парадигми.

Такого типу схеми, в яких зазначено назву тональності та кількість ключових знаків, допомагають засвоїти складову та літерну назви тональностей, що прийнято у класичній (європейській) музичній практиці, принцип їх розміщення в порядку збільшення числа ключових знаків та принцип визначення ступеня спорідненості між ними.



Дві системи назв тональностей. Як відомо, назва тональності містить дві складові, кожна з яких несе інформацію про те:

- який це лад (мажорний чи мінорний);
- від якого звуку побудований цей лад.

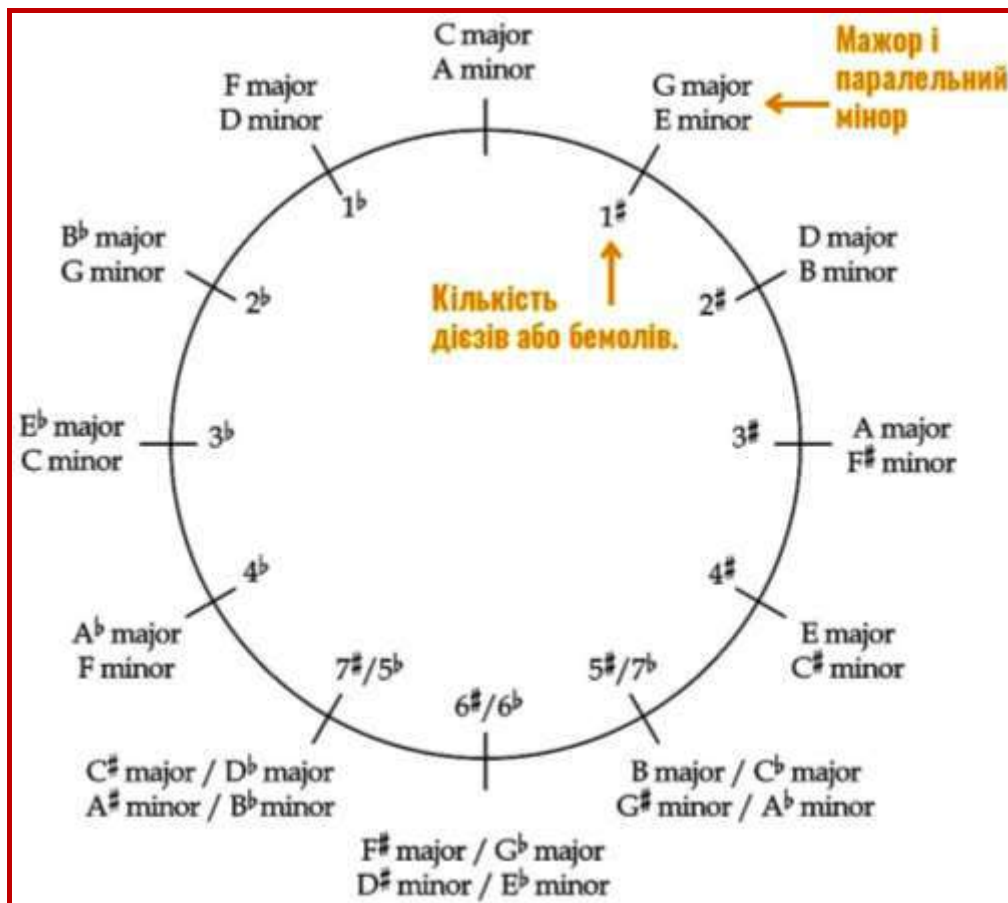
Наприклад: Мі мажор – мажорний лад побудований від звуку Мі; Ля мінор – мінорний лад побудований від звуку Ля.

Для назв тональностей використовують складові та літерні позначення. Складові назви – Фа, Соль, Ре вживають зі назвою ладу – мажор, мінор (Фа мажор, фа мінор). Літерні позначення – F, G, D. вимагають латинських термінів –dur, moll (F-dur, f-moll). Мажорні та мінорні тональності можуть також позначатися лише літерами – F, f (для мажорних великі літери, для мінорних – малі).

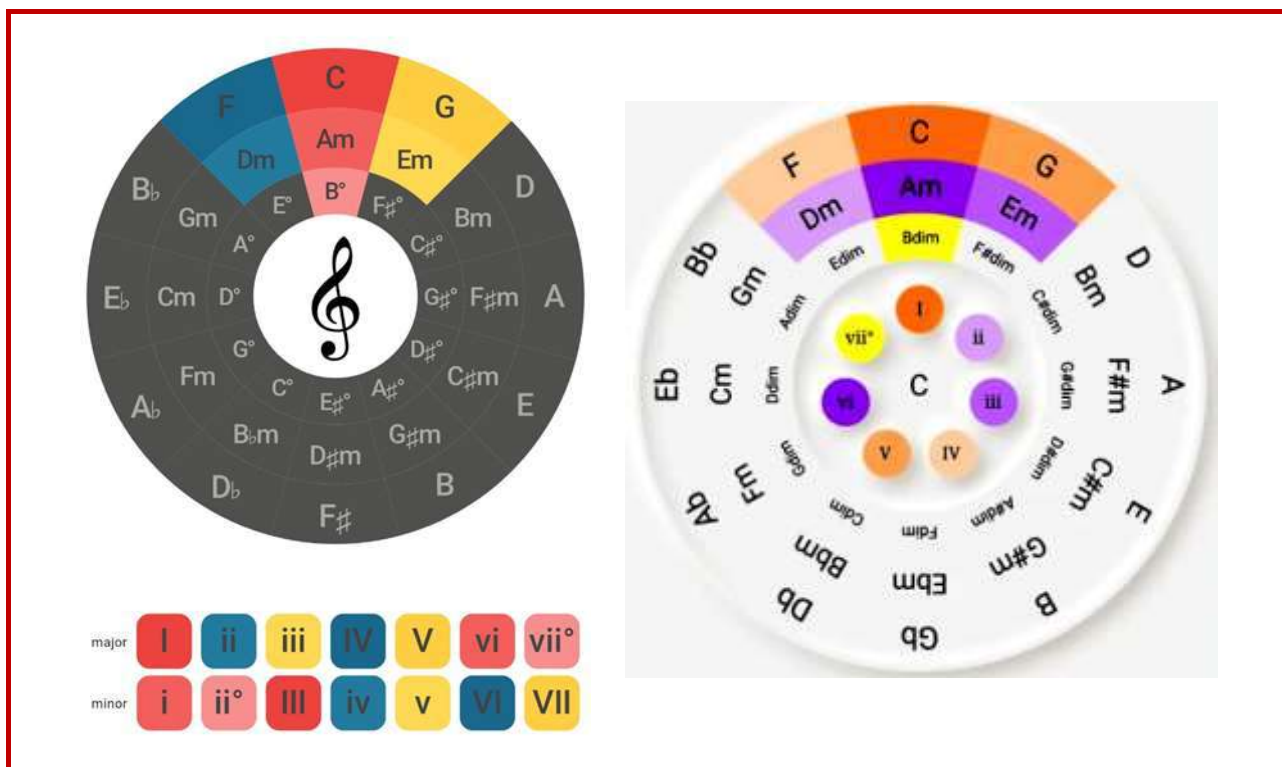
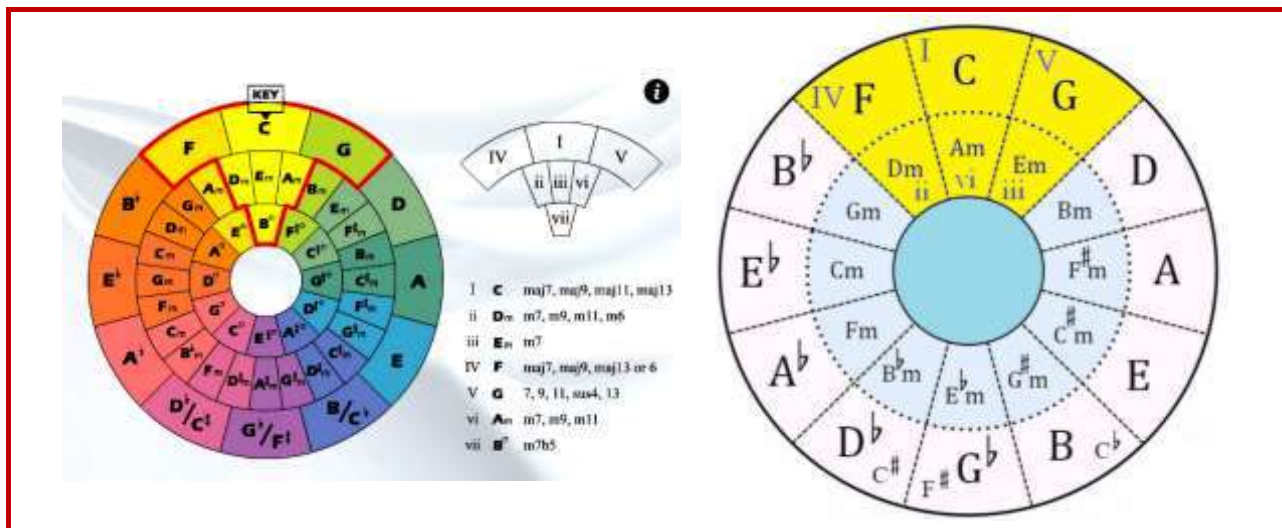
Підвищення ступеня на півтон позначається додаванням до буквеного позначення складу **is**, наприклад: Фа-дієз – **Fis** (фіс), а пониження – додаванням складу **es**, Ре-бемоль – **Des** (дес), крім Мі-бемоль – Es (ес), Ля-бемоль – As (ас), Сі-бемоль – B (бе).

Обидві системи (складова та літерна) – не протирічать одна одній й кожна з них на сьогодні має практичне застосування. В романських країнах (Італії, Франції) вкоренилася складова система, в Германії, Англії, Швейцарії застосовується переважно літерна система. В самій Англії та інших англomовних країнах в нотації не використовується літера H, звук Сі позначається як B, а Сі-бемоль – B flat (B^b). Підвищення ступеня на півтон позначається додаванням до буквеного позначення знаку #, наприклад: F# (Фа-дієз), а пониження – додаванням знаку ^b, наприклад: D^b (Ре-бемоль).

Тому серед варіантів зображень квінтового кола зустрічаються й такі:



Водночас можна зустріти й схеми, які містять інші позначення, незнання змісту яких призводить до плутанини, як у термінології, так і у тлумаченні цих позначень.

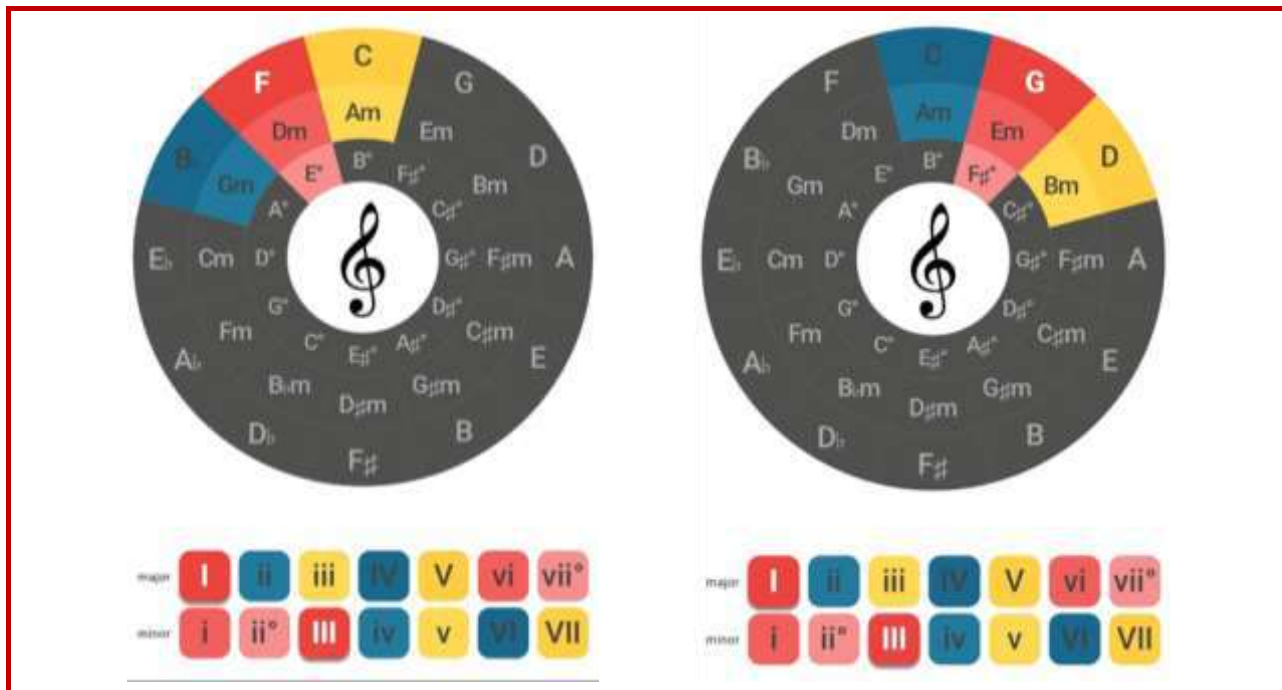


Подібні квінтові кола відображають *акордовий склад тональностей* та ступінь їх спорідненості. Великими літерами латинського алфавіту позначаються мажорні тризвуки (літера вказує на основний тон від якого він будується – F, C, G). Вони розміщені по краю кола.

Нижче представлений ряд, який містить великі літери з маленькою m, яка вказує на те, що тризвук мінорний – Dm; Am; Em.

В середині кола розташовані зменшені тризвуки, які позначаються як dim, або «о» біля великої літери – Bdim, Bo.

Такого роду схеми допомагають зорієнтуватися у акордовому ряді тональності. Для цього використовується діатонічний сегмент квінтового кола, т. зв. *діатонічний трикутник*, який містить діатонічну акордику тональності: тризвуки, які можна побудувати від кожного ступеня тональності, використовуючи лише її звукоряд.

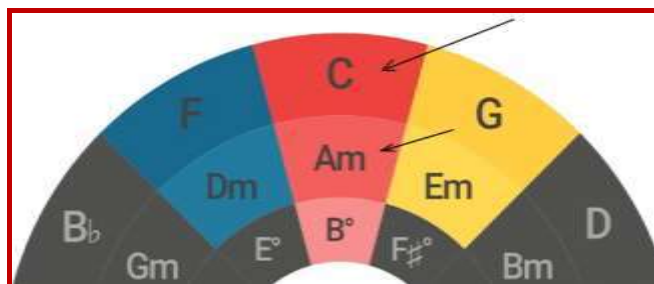


Виділений сегмент квінтового кола відображає акордику двох паралельних тональностей, тоніки яких знаходяться у центральній частині трикутника.

Літери в квінтовому колі мають двоїсту інформативність. З одного боку, літера є носієм інформації про структуру акорду та його висотне положення. Наприклад: C – мажорний тризвук (структура) від звуку ДО (висотне положення).

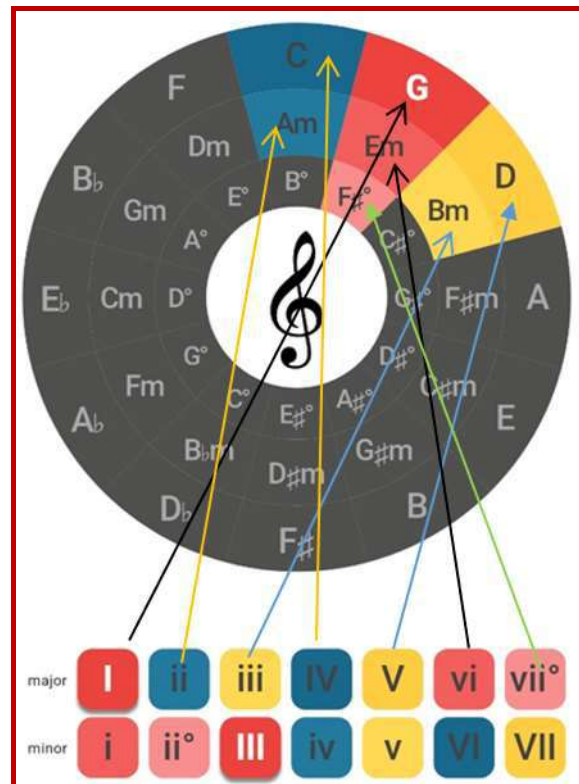
З іншого боку, літера інформує про тональність, в якій акорди діатонічного трикутника існують і логічно взаємодіють.

Наприклад: у виділеному сегменті центральні дві літери C та Am вказують на тональності До мажор та ля мінор (паралельні*), в межах яких акорди діатонічного трикутника, утворюють ладогармонічну систему, тобто це акорди належать до двох паралельних «ладових родин»:

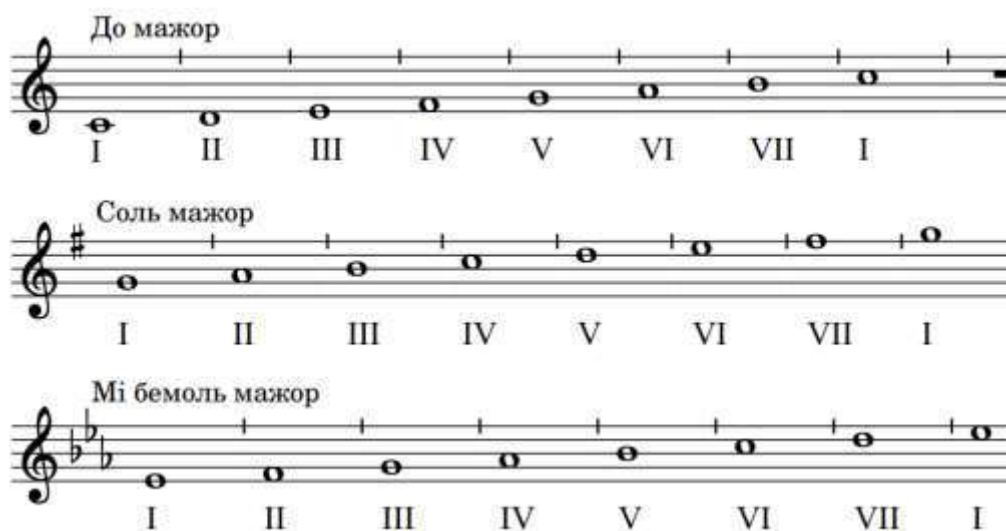


Примітка – Паралельні тональності мають однакові ключові знаки, звукоряд та акордику, яка відрізняється лише функціями, якими наділені ті чи інші ступені та акорди ладу.

Іноді квінткове коло містить інформацію й про функції акордів в тональності, яка визначається ступенем ладу, на якому цей акорд побудований.



Римськими цифрами позначається порядковий номер ступеня ладу (тональності). Кожна тональність містить свій «персональний» семизвуковий склад – ступені ладу, яким в її межах присвоєний порядковий номер: I,II,III,IV,V,VI,VII, і він є незмінним в усіх тональностях.



Примітка – В класичній музичній практиці усі ступені ладу позначаються великими римськими цифрами.

Оскільки представлені зразки квінтового кола містять і малі, і великі римські цифри, їх слід тлумачити наступним чином:

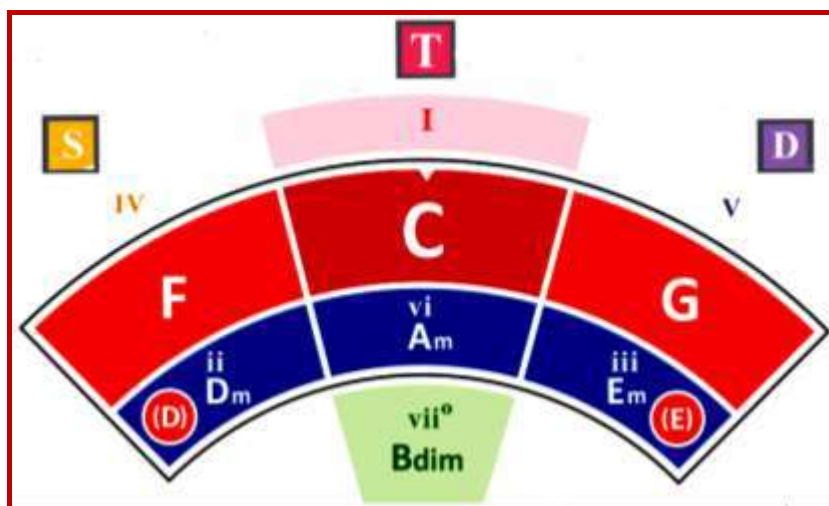
1. Римська цифра вказує на ступінь ладу (тональності), від якого побудований тризвук.
2. Велика цифра – тризвук мажорний, мала цифра – тризвук мінорний, мала цифра із позначеннями «о», або «dim» – тризвук зменшений.

major	I	ii	iii	IV	V	vi	vii°
minor	i	ii°	III	iv	v	VI	VII

До мажор

ля мінор

Якщо таких позначень нема, то слід знати, що в центрі трикутника знаходиться головний тризвук тональності – тонічний, або тоніка (Т), праворуч завжди розміщується тризвук V ступеня – домінанта (D), ліворуч – тризвук IV ступеня – субдомінанта (S). Для мінорних ладів алгоритм розміщення головних тризвуків зберігається (в центрі – тонічний тризвук, праворуч – домінанта, ліворуч – субдомінанта).



Однак, знання структури акордів, перелік яких пропонує нам діатонічний трикутник квінтового кола, замало. Важливо знати як вони функціонують в ладовій системі, як взаємодіють в тональності один з одним, як вибудовуються у функційну послідовність, яка причина появи нехарактерних для тональності акордів. Лише в гармонічному русі виявляється роль та значення акорду в межах певної тональності. Тому так важливо розібратися із функціями акордів в ладогармонічній системі.

Перш ніж перейти до розгляду особливостей організації ладогармонічної системи, слід засвоїти базові поняття ладової організації: **звукоряд, лад, ладова організація, гама, тональність**.

2.1.3. Основний принцип організації ладової системи

Система – це певна впорядкованість елементів, які становлять єдине ціле. Музиці теж притаманна системність, упорядкованість, є певні норми і правила [29]. Одним з проявів організованості музичної мови є лад. Звернемось до визначення цього поняття. Лад (лат. *modus*, грец. *harmonia*) це:

- доцільно впорядкована інтонаційна система висотних зв'язків музичних звуків, їх закономірна послідовність, а також структура взаємних зв'язків ступенів звукоряду [37, с.134];
- сукупність звуків, об'єднаних у систему на основі функціональної співзалежності між ними [7, с.45];
- система взаємодії стійких та нестійких звуків, інтервалів, акордів (елементів ладу), об'єднаних тяжінням до центру – тоніки, утворює

цілісну, художньо змістовну організацію звуків музичної системи [26, с.175].

Часто поняттям ладу визначають гамоподібний звукоряд, або ладовий відтінок, забарвлення, нахил (мажорний лад, мінорний лад).

Існують різні види ладів, які різняться між собою:

- обсягом ладового звукоряду, який визначається інтервалом між крайніми звуками: *октавні, неоктавні, монотонікальні*;
- кількістю ступенів: *п'ятиступеневі, семиступеневі, чотириступеневі*;
- інтервальною структурою: *гемітонічні* (такі, що мають у своєму складі тони й півтони); *ангемітонічні* (такі, які не мають півтонові відстані між ступенями). І ті, і ті, в свою чергу багатоваріантні як за інтервальною структурою так і за кількістю ступенів: цілотнові п'ятиступеневі (пентатонічні лади), семиступеневі (цілотнова гама);
- способом функціональної організації: *тональні, модальні*;
- типом носія функції: *монодичні, гармонічні, монодійно-гармонічні*.

Відмінність звуків (ступенів) музичної системи від звуків (ступенів) ладової системи полягає в тому, що в музичній системі усі ступені рівноправні і співвідносяться лише за висотою, а у ладовому звукоряді взаємозв'язки між ступенями визначаються поняттями *стійкий-нестійкий, головний-побічний*.

Принцип організації елементів ладу. Система ладової організації базується на функційності. «*Функція об'єкта системи (лат. *functio* – здійснення, виконання) – діяльність, роль об'єкта в рамках деякої системи, робота, що виконується органом, організмом; роль, значення чого-небудь*» [29].

В музиці такою системою, в якій об'єкти виконують свої функції виступає *лад*, а об'єктами (носіями функцій) виступають елементи ладу (звуки, інтервали, акорди). Музичні звуки самі по собі – лише елементи, з яких при певної їх організації може бути створена та чи інша ладова система. Співвідношення і взаємодія елементів ладу ґрунтується на їх стійкості та нестійкості і складає основний принцип *функційності*. Функція кожного елементу ладу визначається ступенем його стійкості чи нестійкості, а також мірою віддаленості чи наближеності до тоніки – найстійкішого звуку в ладі. Тобто лад є ієрархізованою системою, в якій кожен звук або співзвуччя відіграє певну роль в організації ладу залежно від

свого місця й значення, підпорядковуючись загальному принципу організації звукового простору.

Найбільш вживаними в європейській музичній культурі є мажор й мінор – види ладів, які виникли від XVII століття внаслідок еволюції ладового мислення.

Згідно вищевикладеної класифікації ладів вони відносяться до:

- **семиступеневих** (мають сім ступенів);
- **гемітонічних** (мають в своїй структурі тони і півтони);
- **октавних** (октава між крайніми звуками ладу);
- **тональних** (з чіткою функційною співзалежністю елементів з тонікою – центральним елементом).

Тональність. Лад може бути побудований від кожного з дванадцяти звуків хроматичного ряду октави. Таким чином, один й той лад може зустрітися на будь якій висоті, залежно від положення його I ступеня (тоніки). Висотне положення ладу, що визначається висотою тоніки називається тональністю. В тональності лад втілюється у конкретних звуках: висота звукоряду + інтервальна структура ладу = тональність. Назва тональності складається з назви тоніки та ладу.

Гама – звукоряд ладу від тоніки (I ступеня) до її октавного повторення.

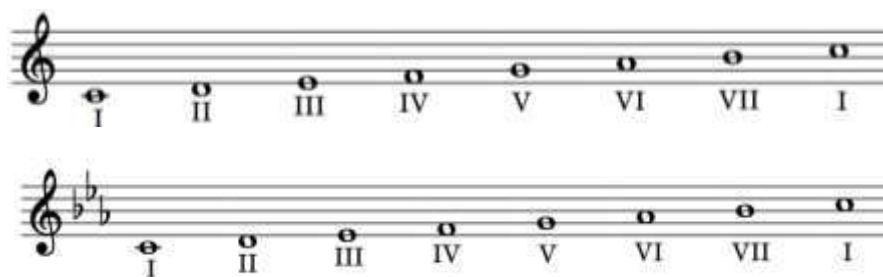
Примітка – У середні віки гамою називався звукоряд від соль великої октави до соль другої. Сам звук соль позначався грецькою літерою Гу (гама). Пізніше гамою стали називати звукоряд будь-якої тональності.

Гама, звукоряд, тональність, лад – поняття близькі, але не тотожні:

- *звукоряд* – ряд звуків музичної системи у висхідному чи низхідному русі;
- *звукоряд ладу* – це звуки ладу, розташовані у висхідному або низхідному напрямі.
- *лад* – звукоряд з центром стійкості; система підпорядкованості тонів єдиному центру;
- *гама* – звукоряд ладу від тоніки до тоніки;
- *тональність* – лад від конкретного звуку.

Звуки ладу називаються *ступенями ладу*. Звуки, що складають його основу – *основні ступені ладу*. Звукоряд, що складається з основних ступенів, називається *основним (діатонічним) звукорядом*.

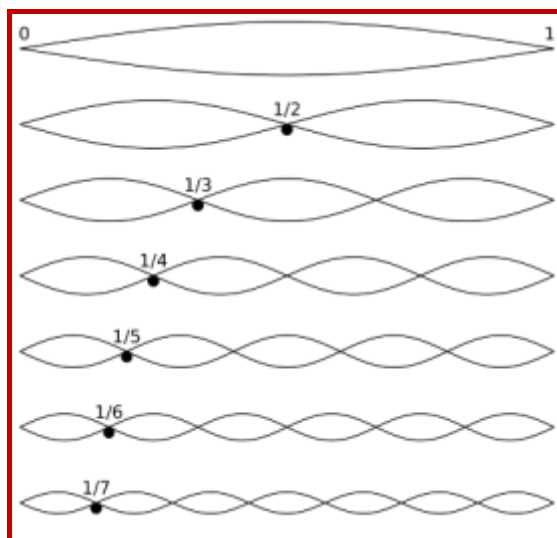
Кожен ступінь ладу має свій порядковий номер, що записується римськими цифрами (I, II, III, IV, V, VI, VII).



Міра стійкості (нестійкості) елементів ладу. В чому проявляється і як визначається стійкість та нестійкість звуків, що складають основу ладу?

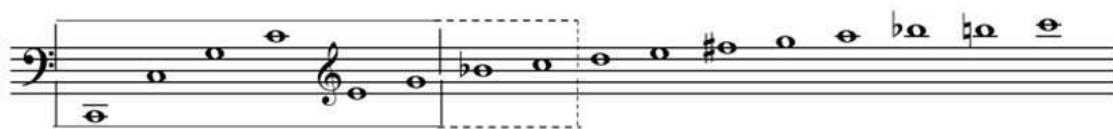
Певні звуки (ступені) ладу мають міцніші позиції (опорні, стійкі), інші – слабші (нестійкі). Стійкість та нестійкість звуку (ступеня) ладу залежить від його положення в обертоновому ряду основного тону.

Примітка – Натуральний, або обертоновий звукоряд – це наслідок складного процесу коливання струни, коли вона одночасно коливається цілою довжиною, половинами, третіми, четвертими частинами:

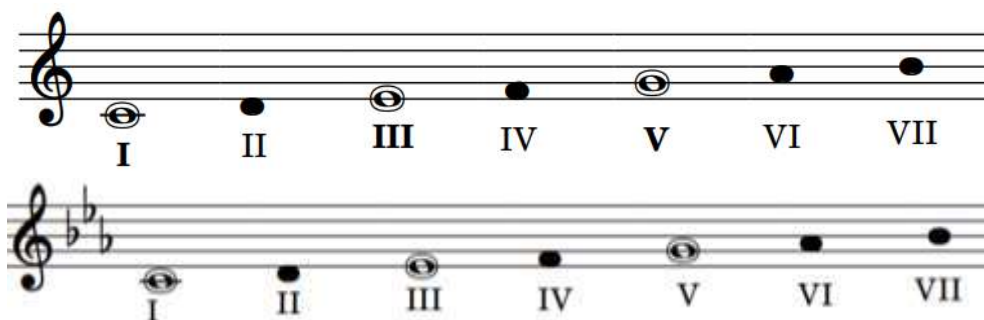


Людина, при цьому, чує лише один звук певної висоти, що відповідає частоті коливання цілої струни. Частоти коливань частин струни, не сприймаються слухом як самостійні звуки. Тони цих коливань зливаються з основним звуком і надають йому певний колорит. Ці тони називаються гармоніками, або обертонами. Перший тон, що виникає від коливання цілої струни називається **основним тоном**.

Так, наприклад, в ладах, першим ступенем яких є звук До (До мажор, до мінор), **стійкими звуками** будуть перші шість обертонів основного тону (До):



Ці звуки в названих ладах будуть I, III, V ступенями цих ладів:



Водночас кожен з них виявляє різну міру стійкості:

1. I (тоніка) є найстійкішим ступенем (вона найчастіше повторюється в обертоновому ряді). Це опорний центр ладової системи.
2. III ступінь є менш стійким, проте він є «обличчям» ладу, що визначає його ладове забарвлення (мажор чи мінор).
3. V ступінь – в порівнянні з I ступенем не такий стійкий, але разом з ним утворює структурний стрижень ладу.

Найслабші позиції у II, VI, VII та IV ступенів. Слабкість їхніх позицій зумовлена далекою відстанню від основного тону в обертоновому ряді. Вони є залежними від стійких. Міра нестійкості ступенів ладу визначається двома факторами: інтервальною відстанню до стійкого ступеня та силою тяжіння. Прагнення нестійких ступенів наблизитися до стійких називається *тяжінням*. На основі такого тяжіння виникає секундовий мелодичний зв'язок. Напрямок та інтенсивність тяжіння залежить від *інтервальної структури звукоряду*.

Інтервальна структура ладового звукоряду – це притаманна кожному ладу певна послідовність тонів та півтонів. Так, мажорний лад має таку інтервальну структуру звукоряду:





Півтонове тяжіння сильніше за цілотонове, а низхідний напрям інтенсивніший за висхідний. Крім того, звук тоніки сильніше «притягує» до себе нестійкі звуки порівняно з іншими стійкими звуками.

Схема мелодичного тяжіння:



Саме принцип мелодичного тяжіння тонів покладений в основу розв'язання акордів в тоніку. Перехід нестійких ступенів у стійкі є *ладовим розв'язанням*.

!!! Стійкість чи нестійкість притаманна не тим чи іншим конкретним звукам музичної системи, а певним ступеням ладу. Один і той самий звук у різних ладових системах може мати різне ступеневе значення.

2.1.4. Головні та побічні ладові функції

Ладовою функцією називається значення, роль, характер дій звуків в рамках ладової системи по відношенню один до одного та тоніки. Тобто крім порядкового номеру кожен звук (ступінь ладу) має ще й свою функційну назву, залежно від свого положення та значення в ладу і позначається латинськими літерами:

1. I ступінь – T (тоніка).
2. II ступінь – низхідний ввідний тон.
3. III – M (медіанта, іноді верхня медіанта).
4. IV – S (субдомінанта).
5. V – D (домінанта).
6. VI – SM (субмедіанта, нижня медіанта).
7. VII – висхідний ввідний тон.

!!! Не слід плутати латинські позначення звуків (C (до), D (ре), E (мі), F (фа), G (соль), A (ля), H (сі)) і латинські назви функцій ступенів ладу (Т (тоніка), S (субдомінанта), D (домінанта)).

Оскільки лад як складна структурована система характеризується підпорядкованістю усіх її елементів єдиному центру, така підпорядкованість передбачає наявність в системі головного та побічного компонентів. Так, центром ладової системи є перший ступінь ладу – *тоніка*. Крім тоніки до *головних ступенів ладу* належать IV ступінь ладу – *субдомінанта* і V ступінь – *домінанта* (від лат. та, що домінує). Кожен з них розташований від тоніки на відстані чистої квінти: квінтою вище – домінанта, квінтою нижче – субдомінанта.



!!! Не плутати стійкі й головні ступені ладу

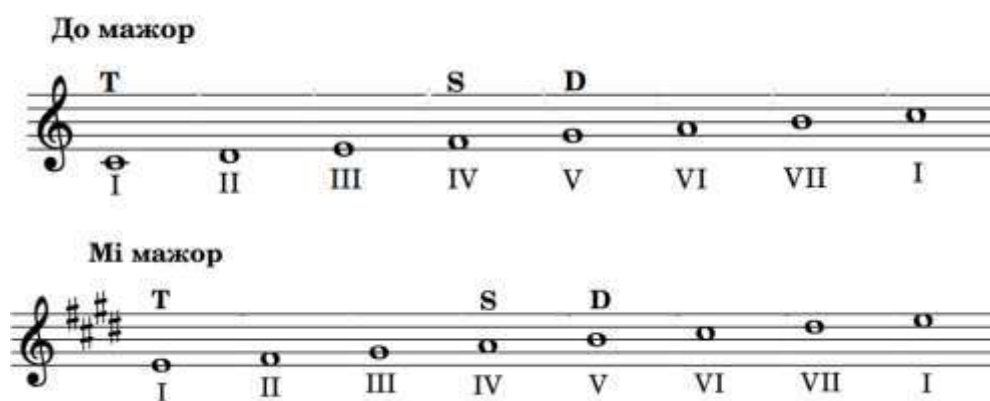
Стійкі ступені ладу – I, III, V

Головні ступені ладу – I, IV, V

Головні функції ладу – Т, S, D



!!! Функції ступенів ладу залишаються незмінними, якими б звуками в тій чи іншій тональності вони не були представлені



Порядковий номер	Функційна назва	Літерне позначення функції	Функція	Міра стійкості
I	тоніка	T	головна	стійкий
II	низхідний ввідний тон	–	побічна	нестійкий
III	медіанта, іноді верхня медіанта	M	побічна	стійкий
IV	субдомінанта	S	головна	нестійкий
V	домінанта	D	головна	стійкий
VI	субмедіанта, нижня медіанта	SM	побічна	нестійкий
VII	висхідний ввідний тон	–	побічна	нестійкий

Головні ступені ладу T-S-D – функційна тріада, що утворює стрижень функціональних співвідношень ладової системи. Така сама модель функційних співвідношень діє й на рівні акордів.

2.1.5. Ладогармонічна функціональна система

Ладова організація не обмежується лише взаємодією окремих тонів звукоряду, вона охоплює сферу взаємодії та співвідношення усіх елементів ладу: інтервалів та акордів побудованих на ступенях ладу. Такий спосіб упорядкованості, організованості музичної мови виражається поняттям *ладогармонічна система*.

Значення і роль акорду в ладовій системі називається *гармонічною функцією акорду*. На акордовому (вертикальному) рівні стійкість та нестійкість проявляється інакше ніж на ладовому (горизонтальному).

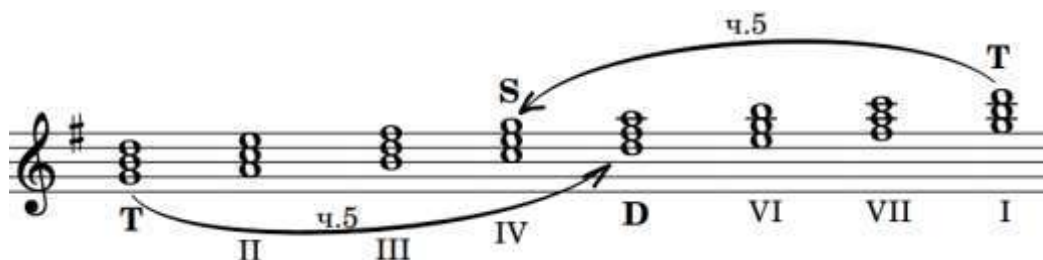
Стійкі та нестійкі тризвуки. На акордовому рівні лише тонічний тризвук, будучи ладовим центром, є єдиним стійким тризвуком. Всі інші тризвуки ладу є нестійкими. Наявність стійких ступенів у складі інших акордів ладу не є підставою вважати їх стійкими.

Домінанта, будучи стійкою на тоновому рівні, втрачає свої позиції стійкого елементу і стає нестійкою, маючи в своєму складі два ввідні тони – II та VII. Субдомінанта, хоч і має у своєму складі найстійкіший ступінь ладу – I, який дещо пом'якшує її нестійкість, залишається нестійкою.

Головні та побічні тризвуки ладу. Тризвуки побудовані від головних ступенів виконують *головні функції*:

1. Від I ступеня – тоніка будується тонічний тризвук, або тоніка.
2. Від IV ступеня – субдомінантовий тризвук, або субдомінанта.
3. Від V ступеня – доміантовий тризвук, або доміант.
4. Тризвуки побудовані від II, III, VI, VII ступенів – виконують побічні функції.

Головні тризвуки утворюють стрижень ладової системи, навколо якого групуються решта акордів ладу. Сукупність головних і побічних акордів ладу створює *повну функціональну систему*:



Співвідношення Тоніка – Субдомінанта (T-S) є дзеркально симетричним співвідношенню Тоніка – Домінанта (T-D). Домінанта та субдомінанта рівновіддалені від тоніки на інтервал квінти: доміант квінтою вище, субдомінанта дзеркально доміанті – квінтою нижче:



Головні тризвуки споріднені між собою спільними звуками:



Спорідненість між тризвуками виявляється через подібність їх звукового складу, що створює підстави вважати їх спорідненими й на функційному рівні. Так, тризвуки III, V, VII ступеня маючи по два спільних звуки між собою стають носіями однієї функції – домінантової і утворюють в ладу *домінантову функційну групу*, центром якої є домінантовий тризвук.

Аналогічно вибудовується й *субдомінантова функційна група*, до якої входять тризвуки II, IV, VI з субдомінантовим тризвуком – центром функційної групи:



При такому розміщенні функційних груп навколо тоніки, коли крайні елементи співвідносяться між собою як дзеркальне відображення один одного стає очевидною дзеркальна симетричність ладової організації.

Таким чином система складається лише з трьох функцій, кожна з яких представлена кількома носіями. Кожен з носіїв функції в різній мірі виявляє свою функційну сутність та має свою функційну «впізнаваність».

Тонічна функція. На відміну від субдомінантової та домінантової функції, які представлені в ладовій системі групою акордів, тонічна функція такої групи не має. Як елемент стійкості, опори, стабільності, тонічна функція представлена лише тонічним тризвуком. Тому є певні пояснення. Лише тонічний тризвук, що у своєму складі містить усі стійкі ступені ладу здатний транслювати таку стійкість. Всі інші акорди ладу такими якостями не володіють. Навіть обернення тонічного тризвуку не виявляють такої стійкості як сам тризвук, хоча і мають у своєму складі III та V стійкі ступені. Тонічний септакорд чи тонічний тризвук із секстою, теж не виявляють стійкості, оскільки у своєму складі містять нестійкі ступені ладу.

В певному гармонічному контексті носіями тонічної функції можуть стати тризвук III та VI ступеня.

Домінантова функційна група. Домінантова функційна група представлена трьома тризвуками, в звуковому складі яких є VII ступінь ладу:

тризвук III ступеня, тризвук V ступеня (D), тризвук VII ступеня. Кожен з цих тризвуків по різному виявляє свою функційність

Тризвук V ступеня – головний носій функції домінанти, найяскравіше виражає свою функційну позицію. Наявність в його складі функційної опори – V ступеня ладу та двох ввідних ступенів – II та VII, й визначають його логічне місце в гармонічних прогресіях перед заключною тонікою (в кадансах).

Тризвук VII ступеня не має з тонікою спільних звуків. Однак відсутність функційної опори (V ступеня ладу) робить його мало придатним в ролі носія домінанти (замість тризвуку використовується VII₇) В мажорі та гармонічному мінорі за структурою є зменшеним тризвуком, а тому, в основному виді в класичній гармонії не використовується. В натуральному мінорі VII⁵₃ – мажорний, позбавлений ввідного тону, тяжіє скоріш до тризвуку III ступеня, як його можлива домінанта (VII–III=D–T).

Тризвук III ступеня (верхня медіанта – від лат. *поділяючий наполовину*) – в мажорі мінорний, тому слабо виявляє функцію домінанти (хоч й містить VII ступінь). В натуральному мінорі – мажорний, однак позбавлений ввідного тону – також недостатньо виражає функцію D і тяжіє скоріше до VI ступеня, як його можлива домінанта. В гармонічному мінорі – збільшений тризвук, невизначений у ладовому плані. Мінімальна контрастність до тоніки (два спільні звуки) робить його функційно «слабким» серед тризвуків своєї групи. До того ж притаманна йому суперечливість, викликана, з одного боку, наявністю в його звуковому складі VII-го ступеня – ознаки домінанти, а з іншого боку, III-й й V-й ступінь в його складі споріднюють його з тонічним тризвуком, що призводить до функційної невизначеності. Така невизначеність обмежує застосування тризвуку III ступеня у кадансах в якості домінанти. Використовується в прохідних зворотах в ролі прохідного акорду, де він слабо виявляє свою функціональність. Він є «візитівкою» фригійського звороту, крім того він природно сприймається після тонічного тризвуку, виконуючи роль своєрідного «імпульсу» на початку гармонічного руху.

Субдомінантова функційна група. До складу субдомінантової функційної групи входять тризвуки, які мають у своєму складі VI ступінь ладу. *Це тризвуки II, IV, VI ступенів.*

Тризвук VI ступеня. Наявність двох спільних звуків з тонічним тризвуком і відсутність IV ступеня ладу (функція субдомінанти) робить його слабким носієм субдомінантової функції.

Тризвук IV ступеня – головний носій субдомінанти. У співдії з домінантою сприяє утвердженню тоніки.

Тризвук II ступеня – «найсильніший» в своїй функційній групі (не має спільного звуку з тонікою). IV та VI ступені ладу (нижня терція субдомінантового тризвуку), що входять до його складу, надають йому яскраво вираженого функційного змісту.

2.1.6. Принцип побудови гармонічних послідовностей

Функціонування кожного ладу (мажорного, мінорного) ґрунтується на взаємодії трьох головних функцій (включаючи носіїв цих функцій) – T, S, D. Така взаємодія підпорядкована певним принципам логіки гармонічного руху, обумовлені ладовими мелодичними зв'язками, що встановлюються внаслідок тяжіння.

Цей рух містить певні фази, притаманні будь-якому руху, незалежно від суб'єктів цього руху:

статика – початок руху – активна фаза руху – завершення руху

В гармонії суб'єктами музичного руху виступають акорди, що виражають певні функції, а всяку логічну послідовність називають *акордовою прогресією*, що характеризує її як прогресивну, тобто таку, що містить рух.

На основі внутрішньоладового тяжіння «нестійкого» до «стійкого», та з огляду на те, який відсоток «нестійкого» міститься в акорді, в ладу за кожною функцією (кожна функція може бути представлена кількома акордами) закріпилося певне місце і роль в процесі гармонічного руху: **початок** – руху від тоніки, **розвиток** – перехід у сферу субдомінанти, а потім, за ступенем **зростання напруження** перехід у сферу домінанти – і поступове **повернення** до тоніки.

Така послідовність в класичній гармонії дістала назву повного функційного звороту: T – S – D – T. Розглянемо роль кожної функції в гармонічному русі.

Тонічна функція є відправною точкою і знаменує собою *початок руху*. Поява після тоніки тризвуків III чи VI ступеня не створює ефекту активного руху, оскільки вони не наділені суттєвою рушійною силою через

подібність звукового складу до тонікою (два спільні звуки), а лише намічають напрям руху. В цьому контексті вони не виявляють своєї домінантової (III) чи субдомінантової (VI) функцій, а перебуваючи в орбіті тоніки дещо відтіняють її своїм фонізмом. Хоча в іншому гармонічному контексті їм може бути відведена інша роль.

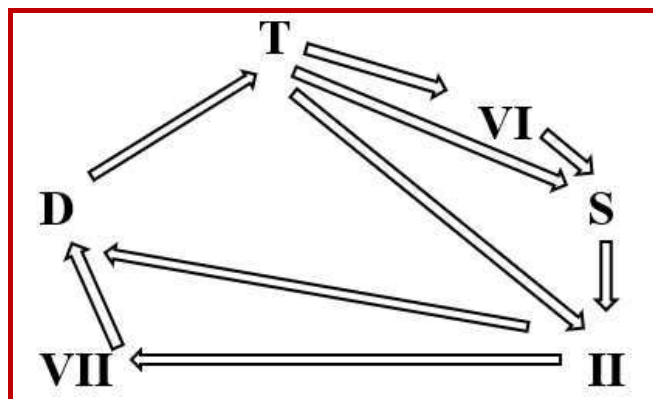
Активна фаза руху починається з появою яскравого носія іншої функції. Зазвичай акорди субдомінантової функції своєю появою сповіщають про початок активної фази і продовження руху. Слух, при цьому, налаштовується на подальше розгортання подій, яке реалізовується через введення кількох акордів субдомінантової групи. В класичній гармонії для руху всередині субдомінантової групи характерне поступове посилення субдомінантових позицій від найслабшого представника до найсильнішого:

$$\text{VI} \Rightarrow \text{S} \Rightarrow \text{II}$$

Ще сильнішим буде очікування подальшого руху в разі появи домінантової функції, адже домінанта є найбільш нестійким елементом системи з її нестримним бажанням розв'язатися. Водночас домінанта створює відчуття наближення наступної фази – *фази розв'язання*, яке пов'язане з її переходом в тоніку, після появи якої наш слух подальшого руху вже не очікує.

А ось поява після домінанти замість тоніки іншого акорду, створює ефект перерваності руху, коли очікуваного розв'язання нема, і рух, отримуючи новий імпульс, продовжується.

Схематично логіку функційного руху всередині ладу можна зобразити наступним чином:



Особливості функціонального руху в натуральному мінорі. Взаємодія акордів в натуральному мінорі має деякі особливості, порівняно із мажором. Наявність цілого тону між VII та I ступенем (замість півтоново-

го в мажорі та гармонічному мінорі) послаблює функційні позиції акордів домінантової групи, в першу чергу це стосується самого домінантового тризвуку (септакорду), який втрачаючи силу тяжіння до тоніки виявляє більше тяжіння до субдомінанти. Таким чином, натуральному мінору притаманний нетиповий для класичної гармонії зворотній рух від домінанти через субдомінанту до тоніки. Цим, власне й пояснюється обмежене використання акордів натурального мінору у класичній гармонії, в якій окреслені умови їхнього застосування лише при гармонізації фригійського звороту.

Натомість в сучасній музиці частіше використовується саме такий рух, а домінанта з підвищеним VII ступенем зустрічається рідше.

2.1.7. Розширення акордики ладу

Зрозуміло, що акордика тональності не обмежується лише сімома тризвуками, представленими в діатонічному сегменті квінтового кола. Розширення акордики ладу відбувається завдяки появі нових за структурою акордів внаслідок хроматичних змін у структурі ладу – це так звані підвищення та пониження певних ступенів ладу в гармонічних та мелодичних видах мажору та мінору. Таким чином, в межах функційних груп з'являються акорди з новим фонічними властивостями.

Однак такі зміни структури акордів можуть призвести й до більш кардинальних змін: від послаблення, або втрати їхнього функційного значення й до набуття функційної невизначеності.

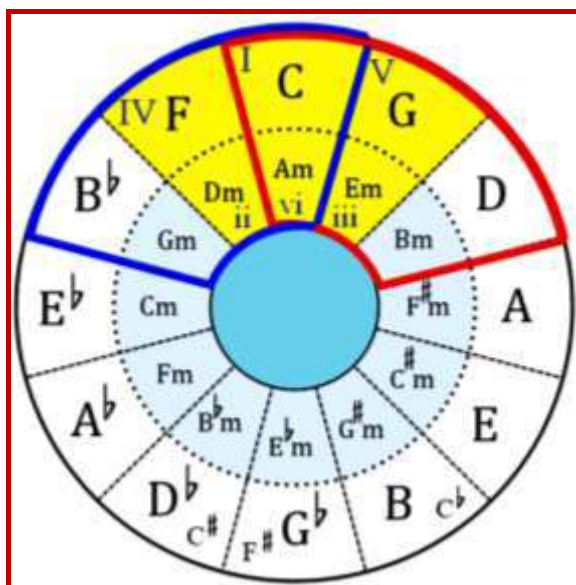
The diagrams illustrate the chord structures for four types of scales, showing the triads for each degree (I-VII) and their functional qualities.

- Гармонічний мажор (Harmonic Major):** Shows the VI lowered degree. The triads are: I (major), II (minor), III (minor), IV (minor), V (major), VI (augmented), VII (major). The VI degree is lowered by one semitone.
- Мелодичний мажор (Melodic Major):** Shows the VI and VII lowered degrees. The triads are: I (major), II (minor), III (minor), IV (minor), V (minor), VI (major), VII (major). The VI and VII degrees are lowered by one semitone.
- Гармонічний мінор (Harmonic Minor):** Shows the VII raised degree. The triads are: I (major), II (minor), III (augmented), IV (major), V (major), VI (minor), VII (minor). The VII degree is raised by one semitone.
- Мелодичний мінор (Melodic Minor):** Shows the VI and VII raised degrees. The triads are: I (major), II (minor), III (major), IV (major), V (minor), VI (minor), VII (minor). The VI and VII degrees are raised by one semitone.

Збагачення акордики тональності може відбутися завдяки використанню акордів споріднених тональностей. Ступінь споріднення між тональностями визначається кількістю наявних між ними спільних елементам

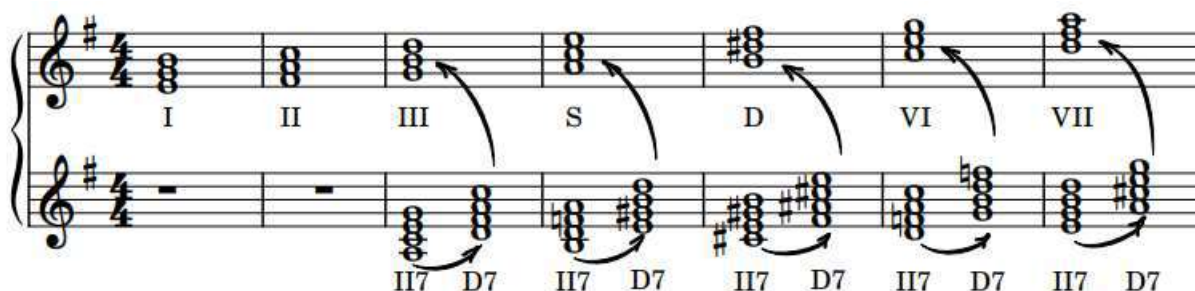
ладу (звуків, інтервалів, акордів). Найтісніша спорідненість простежується між тональностями, що збігаються за звуковим та акордовим складом. Такими є тональності, що розташовані у квінтовому колі поруч.

Так, для До мажору і ля мінору у квінтовому колі найбільш близькими будуть тональності праворуч та ліворуч від них: це тональність Соль мажор й паралельна їй мі мінор (праворуч); тональність Фа мажор і паралельна їй ре мінор (ліворуч):



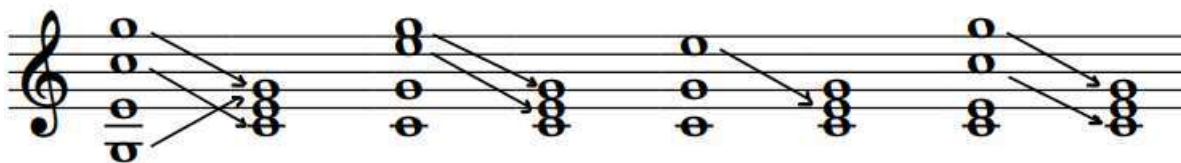
Уся акордика цих тональностей цілком природно сприйматиметься в гармонічному русі розгортання музичної думки, не порушуючи, водночас, її логіки.

Акорди споріднених тональностей можуть з'являтися в гармонічному русі не лише «одноосібно», а й підсилювати свою присутність кількома акордами, створюючи ефект тимчасового зміщення тонального центру. Таке зміщенні тонального центру називається *відхиленням* і характеризується тимчасовим переходом в іншу тональність, який забезпечується появою в гармонічному русі акордів споріднених тональностей, що потребують розв'язання в «свою» тоніку. Момент розв'язання й створює ефект переходу в іншу тональність:



2.2. ТРИЗВУКИ

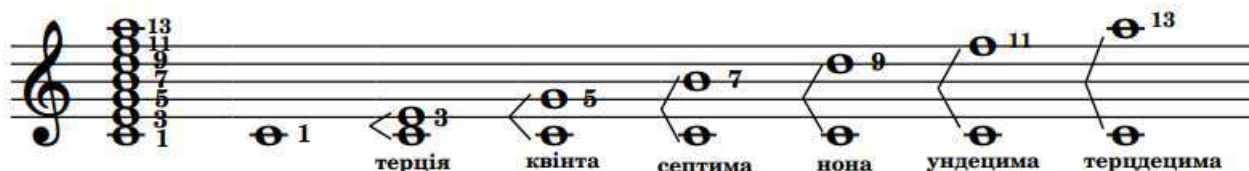
Тризвук – акорд, який складається з трьох звуків, розміщених по терціях, або може бути розміщений по терціях при октавних переміщеннях звуків. Звуки тризвучу можуть бути розміщені у будь якому порядку, не втрачаючи при цьому своєї базової терцієвої будови:



Будь який тризвук має свій звуковий склад, тобто складається з конкретних звуків, конкретної висоти, з яких утворюється вертикаль терцієвої будови. Крім цього, кожен звук тризвучу розглядається з позиції його місця у вертикальній будові і має назву – ТОН АКОРДУ. Назва тону в акордовій вертикалі визначається інтервальною віддаленістю від тону, який є основою терцієвої вертикалі (акорду).

!!! Тон акорду не виражається у конкретних звуках конкретної висоти, а має назву лише за своїм місцем у гармонічній вертикалі.

Приклад терцієвої вертикалі, побудованої від основного тону ДО:



Так звук, від якого вибудована терцієва вертикаль, має назву **ОСНОВНИЙ ТОН АКОРДУ** або **ПРИМА АКОРДУ** і позначається цифрою **1**.

Звук акорду, який знаходиться від основного тону на відстані інтервалу терції отримав назву **ТЕРЦІЄВИЙ ТОН АКОРДУ** (іноді терція акорду) і позначається цифрою **3**.

Звук акорду, який знаходиться від основного тону на відстані квінти, отримав назву **КВІНТОВИЙ ТОН АКОРДУ** (або квінта акорду) і позначається цифрою **5**.

Звук акорду, який знаходиться на відстані септими від основного тону називається **СЕПТИМОВИЙ ТОН АКОРДУ** або септима акорду і позначається цифрою **7**.

НОНА АКОРДУ знаходиться від основного тону на відстані нони і позначається, відповідно цифрою **9**.

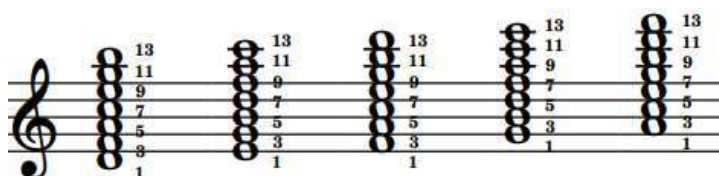
УНДЕЦИМА – позначається цифрою **11**.

ТЕРЦДЕЦИМА – цифрою **13**.

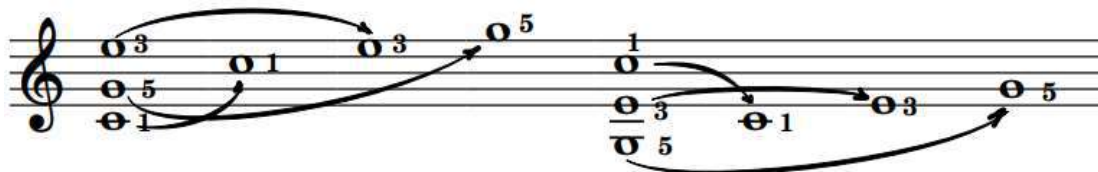
Тони акорду у вертикалі з основним тоном ДО:



Тони акорду завжди сталим поняттям, тоді як звуковий склад вертикалі змінюється, залежно від того, яким звуком представлений основний тон:



Тони акорду зберігають своє значення при різних способах розміщення звуків тризвуку:

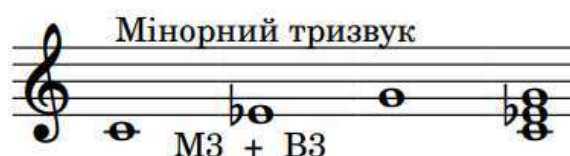


Існує 4 види тризвуків, які утворюються в результаті комбінації двох видів терції: великої й малої.

Комбінація великої терції і малої утворює *мажорний тризвук*:



Комбінація малої і великої утворює *мінорний тризвук*:



Комбінація двох малих терцій дає *зменшений тризвук*:



Комбінація двох великих – збільшений:

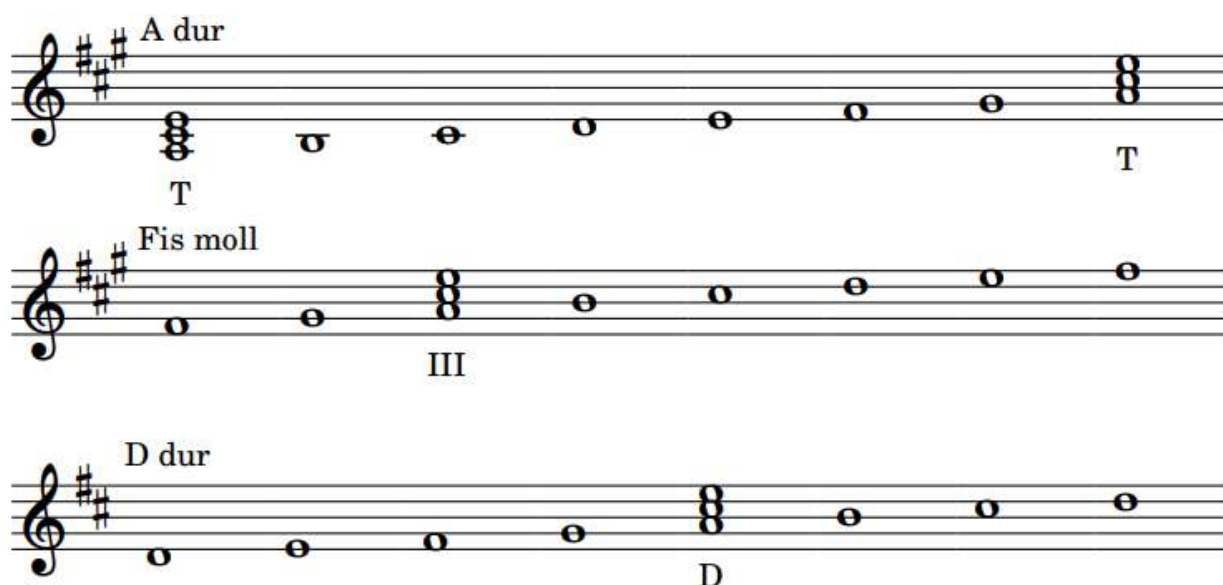


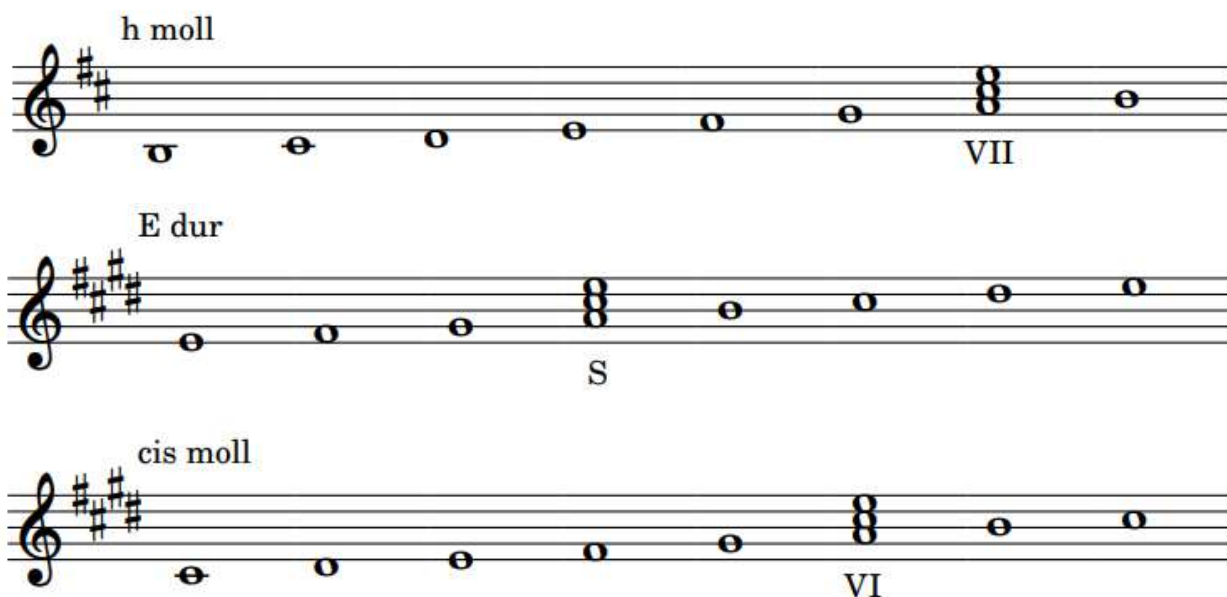
Сам тризвук поза музичним контекстом чи поза певною системою не несе ніякої інформації, крім інформації про свою будову, не зважаючи на те у який спосіб відбувається його сприйняття – з нот чи на слух. Наприклад при сприйнятті мажорного тризвуку, слух «зчитує» його фонічні якості (світле, радісне, консонантне звучання), мозок ідентифікує його як мажорний тризвук і пригадує його інтервальну структуру. Крім будови тризвук може ще повідомити про своє висотне положення: від якого конкретно звуку музичної системи він побудований. Більше нічого про нього сказати не можемо до того моменту, доки він не опиниться в певній системі координат: в певному гармонічному контексті, в певній ладовій системі.

2.2.1. Тризвук в тонально-функціональній системі

Опиняючись в координатах конкретного ладу, тризвук одразу набуває певних характеристик, пов'язаних з його функційною роллю відведеної йому у цій системі.

Один й той самий тризвук може виявляти різні функції в різних ладових системах:





Гармонізація лада. Зорієнтуватися в акордиці тональності допомагає прийом *гармонізації ладового звукоряду* конкретної тональності.

Гармонізація лада – побудова від кожного ступеня ладу тризвучної вертикалі терцієвої будови (тризвуків). *Звуковий склад* цих тризвуків складають лише основні ступені ладу.

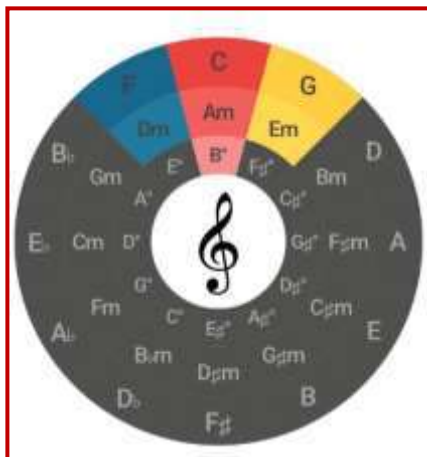
До мажор (мажорний лад)



ля мінор (мінорний лад)



Саме ці тризвуки представлені у діатонічному трикутнику квінтового кола:



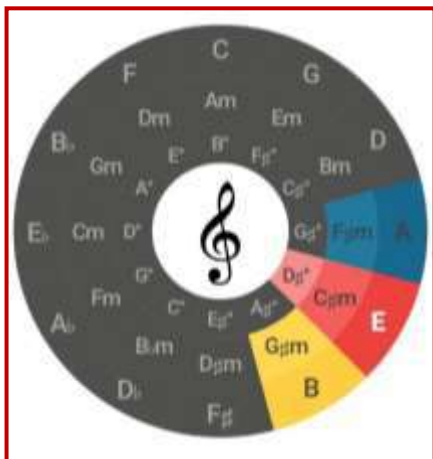
До мажор

Triad	Notes	Quality	Roman Numeral
I	C-E-G	мажорний тризвук	I
ii	D-F-A	мінорний тризвук	ii
iii	E-G-B	мінорний тризвук	iii
IV	F-A-C	мажорний тризвук	IV
V	G-B-D	мажорний тризвук	V
vi	A-C-E	мінорний тризвук	vi
vii ^o	B-D-F	зменшений тризвук	vii ^o

ля мінор

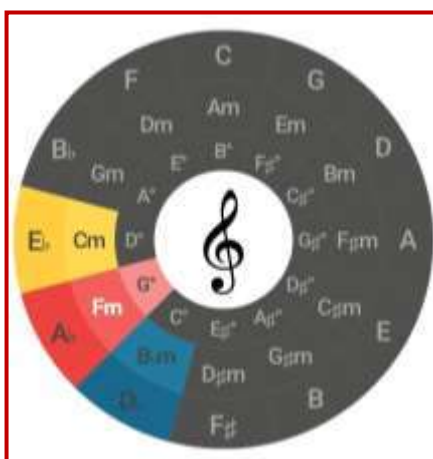
Triad	Notes	Quality	Roman Numeral
i	A-C-E	мінорний тризвук	i
ii ^o	B-D-F	зменшений тризвук	ii ^o
III	C-E-G	мажорний тризвук	III
iv	D-F-A	мінорний тризвук	iv
v	E-G-B	мінорний тризвук	v
VI	F-A-C	мажорний тризвук	VI
VII	G-B-D	мажорний тризвук	VII

Такий *структурний склад* тризвуків зберігається у всіх тональностях певного ладу:



Мі мажор - Es dur

Triad	Notes	Quality	Roman Numeral
I	E-G#-B	мажорний тризвук	I
II	F#-A-C	мінорний тризвук	II
III	G#-B-D	мінорний тризвук	III
IV	A-C-E	мажорний тризвук	IV
V	B-D-F#	мажорний тризвук	V
VI	C-E-G#	мінорний тризвук	VI
VII	D-F#-A	зменшений тризвук	VII



фа мінор - f moll

Triad	Notes	Quality	Roman Numeral
I	F-A-C	мінорний тризвук	I
II	G-B-D	зменшений тризвук	II
III	A-C-E	мажорний тризвук	III
IV	B-D-F	мінорний тризвук	IV
V	C-E-G	мінорний тризвук	V
VI	D-F-A	мажорний тризвук	VI
VII	E-G-B	мажорний тризвук	VII

Акордика мажорного і мінорного натурального ладу містить три мажорні тризвуки, три мінорні, й один зменшений:

Мажорний лад

Мажорний натуральний лад							
Ступінь	I	II	III	IV	V	VI	VII
Функційна назва ступенів	тоніка	увідний низхідний	верхня медіанта	субдомінанта	домінанта	нижня медіанта	увідний висхідний
Вид тризвуку	мажорний	мінорний	мінорний	мажорний	мажорний	мінорний	зменшений
	maj	min	min	maj	maj	min	dim
Функція	тонічна	субдомінантова	домінантова\тонічна	субдомінантова	домінантова	субдомінантова\тонічна	домінантова

Мінорний лад

Мінорний натуральний лад							
Ступінь	I	II	III	IV	V	VI	VII
Функційна назва ступенів	тоніка	увідний низхідний	верхня медіанта	субдомінанта	домінанта	нижня медіанта	увідний висхідний
Вид тризвуку	мінорний	зменшений	мажорний	мінорний	мінорний	мажорний	мажорний
	maj	min	min	maj	maj	min	dim
Функція	тонічна	субдомінантова	домінантова\тонічна	субдомінантова	домінантова	субдомінантова\тонічна	домінантова

Таким чином, вказуючи лише ступінь ладу (римськими цифрами) від якого побудований тризвук отримуємо інформація і про його функцію, і про його будову, а тому, в додатковій інформації щодо будови, як це практикується в літерно-цифровій системі позначень акордів, нема потреби. Це, звісно не стосується альтерації, яка в обох випадках фіксується у запису.

Перевагами такої фіксації акордів є те, що римські цифри чітко встановлюють орієнтири тональності, в якій проглядається характер взаємодії між акордами. До того ж будь яку послідовність, записану римськими цифрами можна легко перенести в іншу тональність.

Гармонізація мелодичних та гармонічних видів мажору та мінору з характерними для них хроматичними змінами ступенів ладу характеризується появою нових за будовою тризвуків.

2.2.2. Розв'язання тризвуків

Перехід нестійких ступенів у стійкі є ладовим розв'язанням. Виходячи із визначення стає зрозумілим, що поняття розв'язання розглядається лише в межах ладової системи.

Усі тризвуки ладу, крім тонічного вважаються нестійкими і такими, що прагнуть розв'язатися в тоніку згідно основного принципу ладового тяжіння: тяжіння нестійких ступенів ладу в стійкі:

Візуальні елементи: нотна шкала з ступенями VII, I, II, III, IV, V, VI, VII, I. Стрілки показують рух ступенів до стійких. Нижче наведено дві версії розв'язання тризвуків: S, T6, S6, T64, S64, T, D, T64, D6, T, D64, T6. Стрілки показують рух звуків до стійких. Слово 'або' вказує на альтернативні шляхи розв'язання.

Цей принцип покладений в основу розв'язання усіх нестійких акордів в тоніку, оскільки кожен звук акорду, має своє ступеневе значення в ладу.

2.2.3. Поняття обернення акордів

Обернення – це отримання нового виду акорду шляхом октавного переміщення (вгору-вниз) його тонів, внаслідок чого нижнім звуком може стати терцієвий, квінтовий або септимовий тон акорду:

Візуальні елементи: нотна шкала з тризвуками. Стрілки показують рух звуків до стійких. Нижче наведено дві версії обернення акордів: 3, 5, 1 та 5, 3, 1, 7. Стрілки показують рух звуків до стійких.

Якщо нижнім звуком акорду є основний тон – це *основний вид акорду*. Якщо нижнім звуком акорду є інший тон (терцієвий, квінтовий, септимовий) – це обернення.

Тризвук має два обернення, в назві яких закладені особливості інтервальної структури цих обернень:



Секстакорд (позначається цифрою 6) – перше обернення тризвуку. Утворюється шляхом перенесення на октаву вгору основного тону тризвуку. Нижнім звуком секстакорду, відповідно, стає терцієвий тон. Назву свою секстакорд отримав від інтервалу секста, що утворюється між крайніми звуками (терцієвим тоном та примою):



Квартсекстакорд (позначається двома цифрами 6 і 4) – друге обернення тризвуку. Утворюється шляхом переміщення квінтового тону тризвуку на октаву вниз. Позначення відображає інтервальні співвідношення між нижнім (квінтовым тоном) звуком та примою акорду – кварта (4), між крайніми звуками – секста (6):



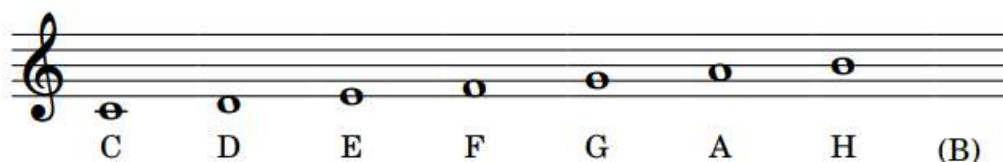
Обернення септакордів. Кожен септакорд має три обернення: квінтсекстакорд (6_5) – нижній звук терцієвий тон, терцквартакорд (4_3) – нижній звук квінтовий тон, секундакорд (2) – нижній звук септимовий тон. Для обернень септакорду покажемо наявність секунди:



2.2.4. Тризвук в літерно-цифровій парадигмі

Ця система, на перши погляд, може здатися простішою й зручнішою, оскільки не потребує глибокого занурення у «життя» ладу. Достатньо лише вміти розшифровувати ті чи інші знаки. Однак така система не сприяє швидкому виявленню функційних внутрішньоладових зв'язків та засвоєнню принципів взаємодії акордів. Акорди, часто, не сприймаються як логічно побудована послідовність, яка обумовлена певними закономірностями. Іноді ті, хто використовує цю систему, навіть не замислюються над тим в якій тональності написаний твір. Таке вузьке бачення створює труднощі також при спробах транспонувати акордову прогресію в іншу тональність.

В основу літерного позначення акордів покладена система літерного позначення звуків: C D E F G A H (B):



Велика (обов'язково) латинська літера вказує на звук, від якого побудований акорд. Додаткові символи біля неї уточнюють інформацію щодо будови акорду.

Позначення чотирьох видів тризвуку.

Мажорний тризвук позначається великою латинською літерою:

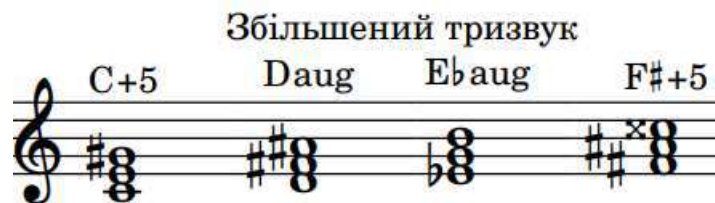


Міжорний тризвук позначається маленькою m біля великої літери:



Збільшений тризвук у цій системі розглядається як мажорний тризвук з підвищеним квінтовым тоном, що і відображено у його позначенні:

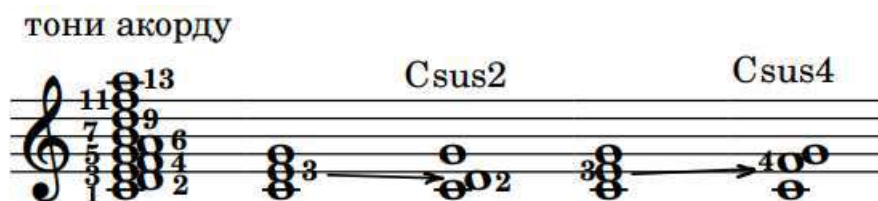
C +5, де велика літера означає, що тризвук мажорний, +5 означає, що в його структурі квінтовий тон зазнав хроматичних змін – підвищення. Іноді підвищення фіксують за допомогою знаків альтерації – «#». Крім того збільшений тризвук позначають скороченим терміном «aug» (від англ. *augmented* – збільшений):



Зменшений тризвук фіксують як мінорний тризвук зі зменшеним квінтовим тоном – 5 або ♭5, а також скороченим «dim» (від англ. *diminish* – зменшити). Останнє позначення криє в собі деяку неузгодженість, оскільки таким самими терміном іноді позначають й зменшений септакорд:

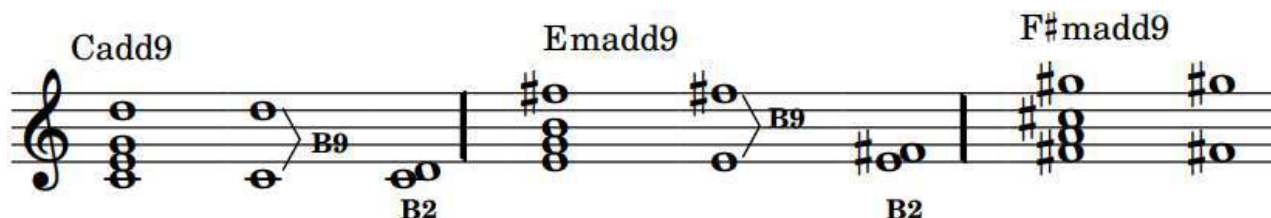


Sus акорди (акорди із затриманням). Sus акорди (від англ. *suspended* – затриманий) це акорди, в яких терцієвий тон замінюється на секундовий тон (sus2), або квартовий тон (sus4):

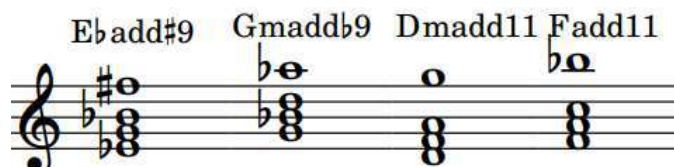


Sus акорди не виявляють ладових ознак (мажор чи мінор), оскільки не містять терцієвого тону. А саме терцієвий тон тризвуку визначає ладовий нахил. Таким нейтральним звучанням пояснюється універсальність їх застосування, здатність адаптуватися до будь якого контексту.

Add акорди. «Add» походить від скорочення *added* (від англ. *added* – доданий) і означає додавання до тризвуку певного тону акорду (9, 11, 13) як надбудову до тризвуку чи септакорду. Наприклад: **Cadd9** – мажорний тризвук від звуку «До» з доданим 9 тоном, який з основним тоном утворює інтервал **великої нони**:



«#» або «b» біля 9 чи 11 вказує на збільшення або зменшення на півтону: **E^badd#9** (нона збільшена); **Gmaddb9** (нона мала):



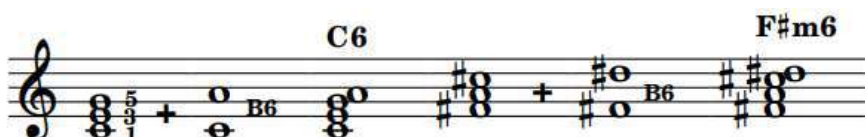
!!! В літерно-цифровій системі цифри означають тони акорду, а не ступені ладу.

Позначення не містять в собі ніякої інформації щодо ладу.

В позначеннях відображається лише структура акорду.

Тризвуки із секстою. Іноді їх називають секстакордами, що вносить плутанину у визначеннях, оскільки в класичній гармонії існує поняття «обернення акордів», де серед обернень тризвуку є секстакорд (перше обернення). І в першому, і в другому випадку він позначається цифрою 6 (арабською). В першому випадку акорд розглядається (розшифровується) в літерно-цифровій парадигмі, в другому – в тонально-функціональній.

В літерно-цифровій парадигмі цифра «6» біля великої літери (літера вказує на тризвук) вказує на те, що до тризвуку доданий ще один звук, який утворює інтервал великої сексти між крайніми звуками:

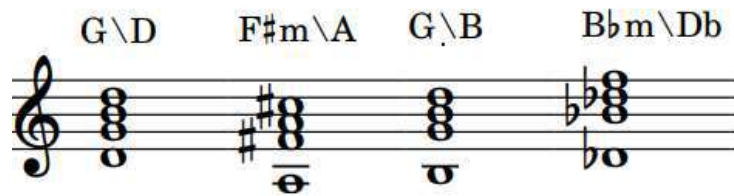


В тонально функціональній системі цифра 6 додається до функції (T₆, D₆), або ступеня ладу (II₆, VI₆) від якого побудований основний вид тризвуку, і означає його перше обернення. В першому випадку акорд чотиризвучний, в другому залишається тризвучним.

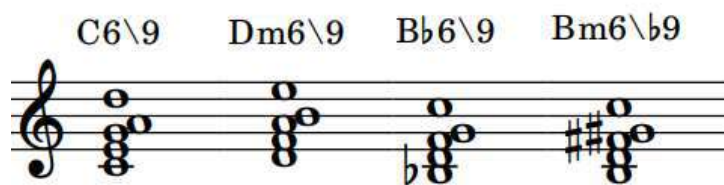
Щоб розрізнити ці два поняття необхідно зрозуміти, що в літерно-цифровій системі поняття обернення взагалі не існує. Заміна основного

тону акорду на інший, відображається у слеш акордах, в яких басовий звук записується праворуч через риску.

Слеш-акорди. Акорди, в яких літера через риску означає звук, що розміщується в басах:

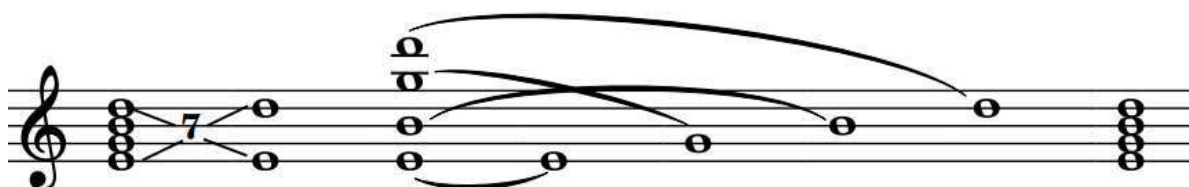


Секстнакорди. Утворюються шляхом додавання до тризвуку секстового тону і нони і позначаються як 6\9 після літери:



2.3. СЕПТАКОРДИ

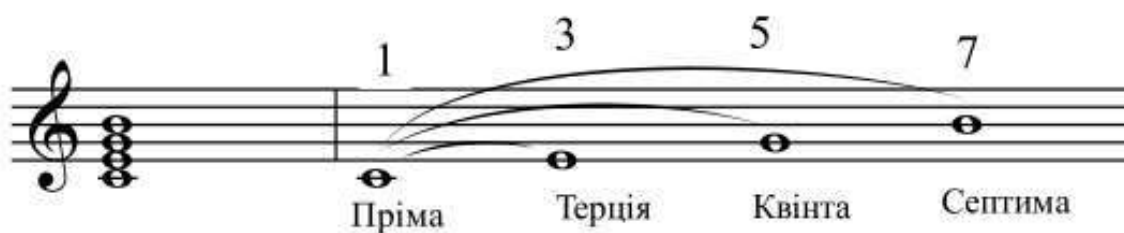
Септакорд – чотиризвучний акорд, звуки якого складають вертикаль терцієвої будови, або можуть її утворити при октавних переміщеннях. Визначальним чинником при цьому виступає інтервал септими, що утворюється між крайніми звуками вертикалі, через що акорд отримав свою назву і позначення:



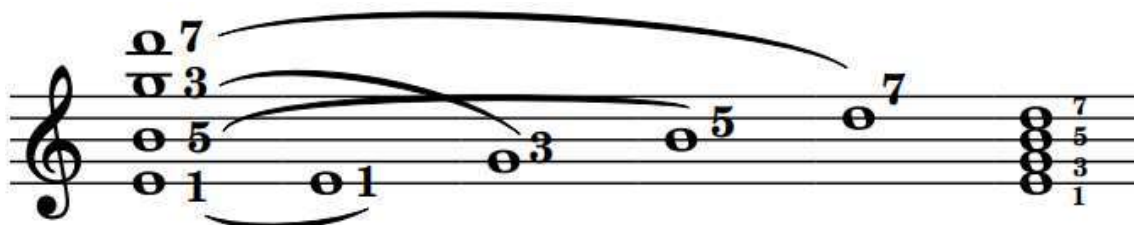
Кожен звук септакорду має свою назву, що визначається інтервальною віддаленістю від звуку, який є основою септакорду (докладно про це у розділі «Тризвуки»):



Позначаються тони відповідними цифрами (1, 3, 5, 7):



Вони зберігають своє значення при будь-якому розміщенні акорду:



2.3.1. Види септакордів за межами тонально-функціональної системи

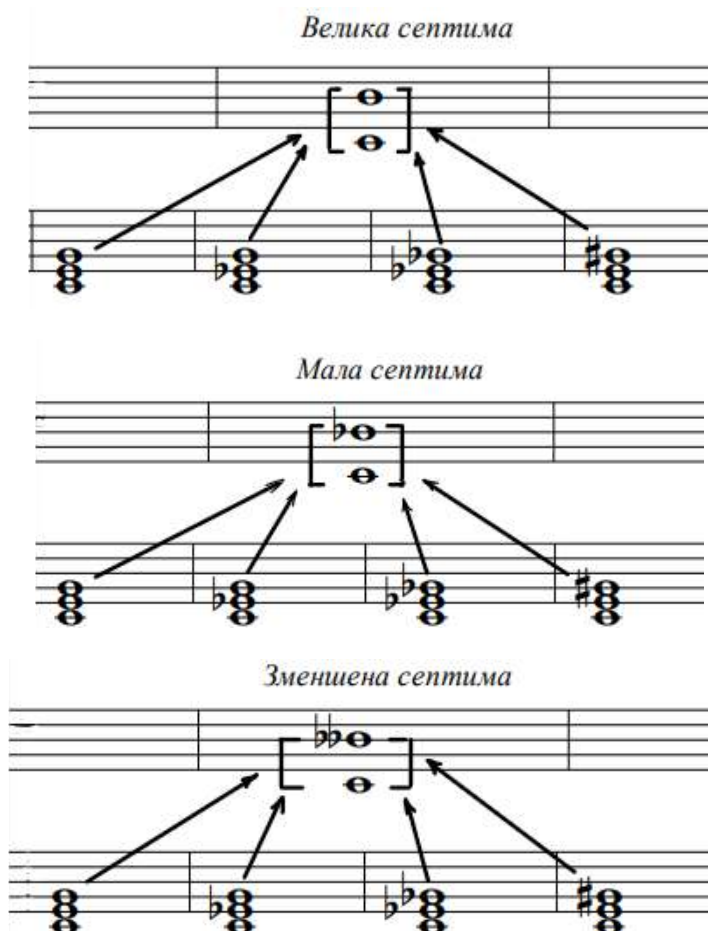
Розрізняють септакорди поза тонально-функціональною системою за їхньою будовою, яка віддзеркалюється у назві.

Вид септакорду визначають два структурні елементи:

1. Тонові величини септими між крайніми звуками септакорду
2. Вид тризвуку покладений в його основу.



Різні комбінації чотирьох видів тризвуку (мажорного, мінорного, збільшеного та зменшеного) та трьох септим (великої, малої, зменшеної) дають 12 видів септакордів:



Великі септакорди



Малі септакорди

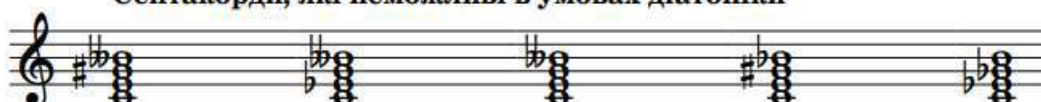


Зменшені септакорди



Однак в тонально-функціональній системі в умовах діатоніки, навіть розширеної гармонічними видами, утворення деяких видів септакордів просто неможливе. Вони можуть набути такої структури лише внаслідок альтерації діатонічного септакорду: *зменшений збільшений, зменшений мінорний, малий збільшений, великий зменшений*.

Септакорди, які неможливі в умовах діатоніки



Загалом в умовах тонально-ладової системи існує 7 різновидів септакордів:

4 види в натуральних видах мажору та мінору: *великий мажорний, малий мінорний, малий мажорний, малий зменшений*.

Натуральний мажор



Натуральний мінор



7 в гармонічних видах: *великий мажорний, малий мінорний, малий зменшений, малий мажорний, зменшений, великий збільшений, великий мінорний*.

Гармонічний мажор



Гармонічний мінор



Обернення септакордів. Якщо нижнім звуком акорду є основний тон – це основний вид, незалежно від розміщення інших голосів. Якщо нижнім звуком акорду виявився інший тон – це обернення. Кожен септакорд має три обернення: квінтсектакорд (65) – нижній звук терцієвий тон, терцквартакорд (43) – нижній звук квінтовий тон, секундакорд (2) – нижній звук септимовий тон. Для обернень септакорду показовим є наявність секунди.

2.3.2. Функційний зміст септакордів в умовах мажорно-мінорної системи

Функція септакордів визначається функцією тризвуку, що покладений в його основу. Так, до септакордів домінантової групи віднесено III₇, D₇, VII₇. Субдомінантову функційну групу представляють II₇, S₇, VI₇. Однак деякі з них не виявляють яскраво своєї функційної приналежності в силу притаманній їм функційної двоїстості (біфункційності), що передбачає наявність у складі акорду носіїв різних функцій. В умовах ладової централізованої системи на рівні септакордів теж існує ієрархічний поділ на головні та побічні, хоч й не такий чіткий як на рівні тризвуків. Дзеркальна симетрія, яка простежується на рівні тризвуків, зберігаючи свої позиції на рівні септакордів, дає підстави вважати D₇ та II₇ головними, адже D₇ утворюється шляхом ускладнення домінантового тризвуку малою терцією зверху, а II₇ – дзеркально, малою терцією знизу субдомінантового тризвуку.

Решта септакордів I₇, III₇, IV₇, VI₇ вважаються побічними. Вони не виявляють яскраво своєї функційної приналежності й знайшли своє застосування в музиці переважно як мелодично ускладнені гармонічні співзвуччя, які збагачують фонічну палітру функційних співвідношень. Будучи другорядними у ладогармонічній системі, вони, за ступенем фонічного напруження, вважаються потужним засобом динамізації музичного руху. Різна ступінь дисонування таких співзвуч, наповнюючи гармонію фонічним розмаїттям, насичує експресією гармонічний розвиток. Самостійно використовуються за тих самих умов, що і тризвуки, проте септима, що входить до складу акордів, дещо ускладнює норми голосоведення при їх уведенні та розв'язанні.

2.3.3. Особливості розв'язання септакордів

Розв'язання септими. Типи розв'язань. *Прагнення нестійких ступенів ладу наблизитися до стійких називається тяжінням.* Цей принцип мелодичного тяжіння тонів покладений в основу розв'язання акордів в тоніку. А сам перехід нестійких ступенів у стійкі є **ладовим розв'язанням**.

Отже, говорити про розв'язання септакордів та й акордів взагалі можна лише в умовах ладової системи. Розв'язання септакордів має свою

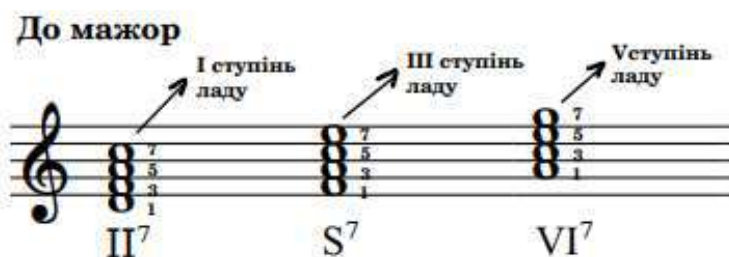
специфіку, обумовлену особливостями розв'язання інтервалу септими. Різке, дисонантне звучання септими природно викликає бажання перейти до більш м'якого, консонантного. Акустично в септимі вершина інтервалу звучить напружено і прагне перейти в консонанс (сексту) низхідним секундовим ходом. Розв'язання в октаву (стійкий консонанс) не бажане. Такі норми розв'язання септими походять ще із часів панування поліфонічного письма строгого стилю, коли дисонанси вживалися за суворими правилами з'єднання та розв'язання. І основною вимогою розв'язання септими було її перехід у сексту (або низхідним ходом вершини інтервалу, або висхідним ходом від основного тону):



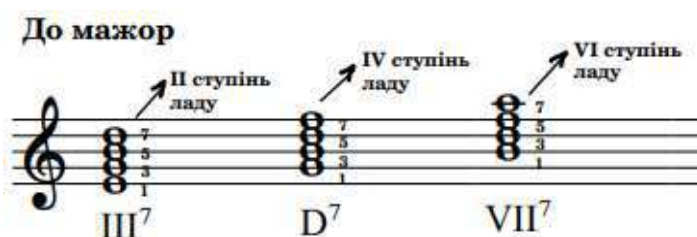
В умовах ладу розв'язання (його напрям) залежить від ступеня на якому побудований інтервал.

Такий тип розв'язання септакордів, коли септимовий тон рухається на ступінь вниз, отримав назву *автентичний тип*. За таким типом розв'язуються септакорди домінантової групи – III^7 , D^7 , VII^7 .

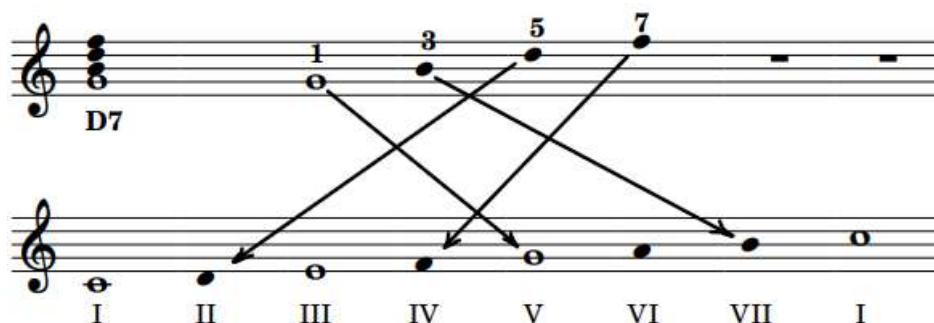
Інший тип, плагальний, характерний для розв'язання септакордів субдомінантової групи – II^7 , S^7 , VI^7 . В цьому випадку септима залишається на місці. При детальному розгляді, неважко помітити, що в усіх септакордах субдомінантової групи септимовий тон є стійким ступенем ладу, відповідно нікуди не тяжіє й залишається на місці:



В септакордах домінантової групи, септимовий тон завжди є нестійким ступенем ладу і необхідність його розв'язання саме низхідним ходом викликана певними обставинами, про які говоритимемо далі:



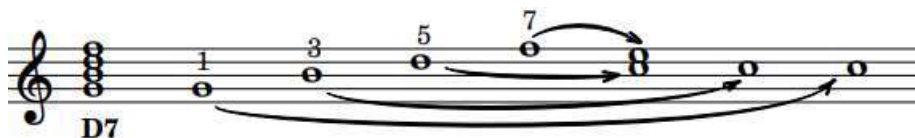
Кожен звук акордової вертикалі має в ній своє місце і назву (прима, терція, квінта, септима). Водночас вони мають й своє ступеневе значення в ладу. Тому при розв'язанні будь якого акорду необхідно мати чітке розуміння щодо ступеневого значення кожного звуку акорду:



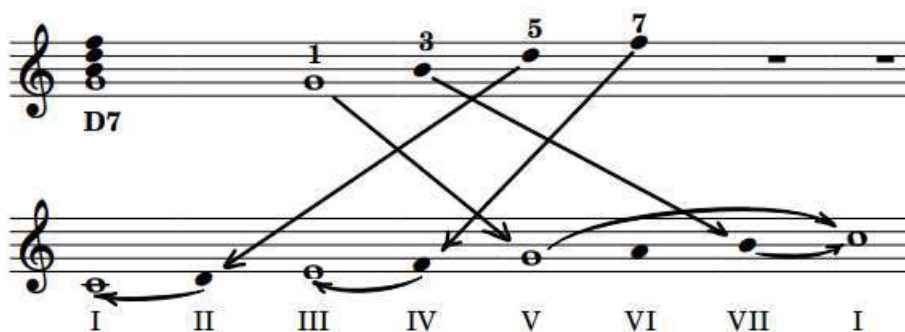
Його місце в ієрархії ладу, належність до категорії стійкого чи нестійкого, допоможе зорієнтуватися і з самим розв'язанням, із його напрямом.

Розв'язання домінантового септакорду D₇.

Домінантсептакорд розв'язується у неповний тонічний тризвук із потроєним основним тоном:

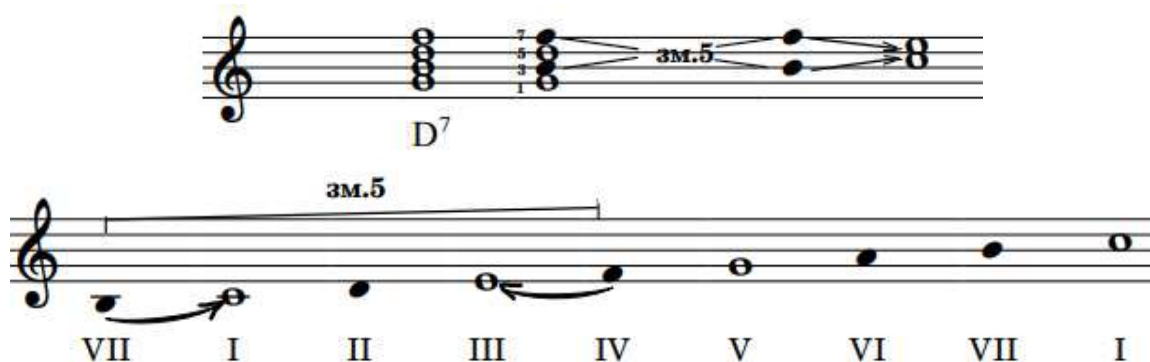


Таке пояснення зустрічається у кожному підручнику з гармонії чи теорії музики. Та не кожен з них містить роз'яснення щодо підстав для такого розв'язання. Як вже зазначалося вище, необхідно розглядати кожен звук акорду на ладовому (горизонтальному) рівні з позиції його місцеположення в ладу, його стійкості чи нестійкості та силу тяжіння:



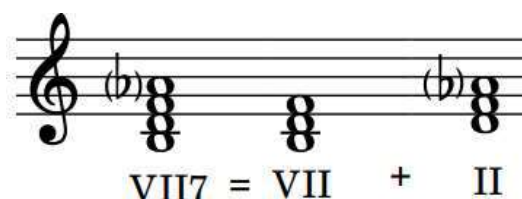
Стійкий V ступінь ладу (прима акорду) при розв'язанні обернень домінантсептакорду (D⁶₅, D⁴₃, D₂) залишається на місці. При розв'язанні основного виду септакорду V ступінь розв'язується у I (дія гармонічного тяжіння).

Низхідний секундовий хід септимового тону (IV ступіня) обумовлений також необхідністю дотриманням норм розв'язання зменшеної квінти у складі акорду:



Особливості розв'язання ввідного септакорду VII₇.

Будується на VII (ввідному) ступені натурального мажору та гармонічного мінору. Звідси і його назва – ввідний. Серед акордів є найбільш нестійким, оскільки складається з усіх нестійких ступенів ладу: VII-II-IV-VI. Є носієм доміантової функції, однак має функційної основи (V ступеня ладу). Крім того, наділений біфункційними властивостями: містить тризвуки різних функційних груп:



Ввідний септакорд (VII₇) має різну будову у гармонічних та натуральних ладах. В натуральному мажорі за структурою малий зменшений, в гармонічних видах мажору та мінору – зменшений:



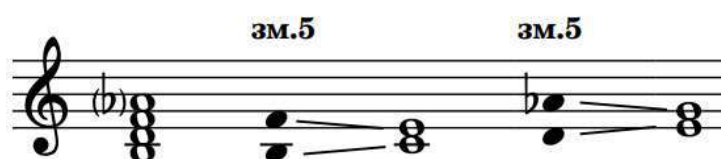
Гармонічний мажор



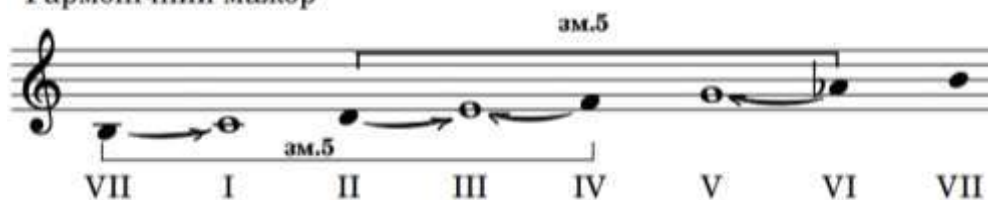
Гармонічний мінор



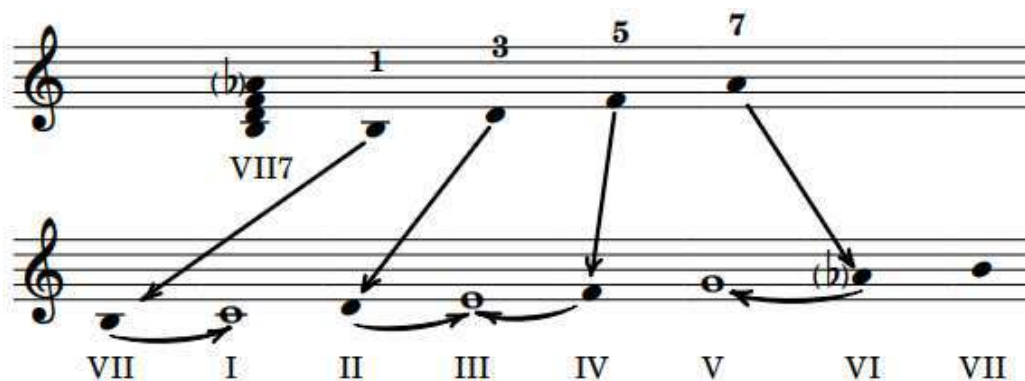
Зменшений септакорд містить у своєму складі дві зменшені квінти, які потребують свого коректного розв'язання, згідно встановлених норм:



Гармонічний мажор

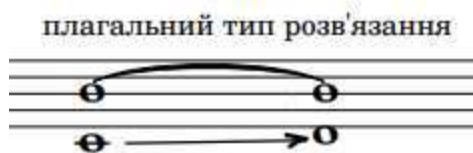


При такому розв'язанні в тонічному тризвучі подвоюється терцієвий тон:

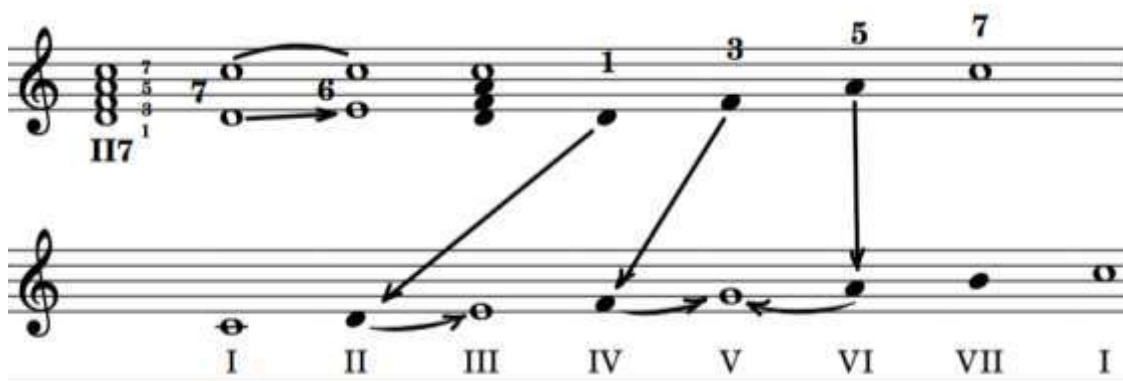


Особливості розв'язання II₇.

II₇ та його обернення належать до акордів субдомінантової функціональної групи. Септимовий тон усіх септакордів цієї групи є стійкими ступенями ладу і тому при розв'язанні в тоніку залишається на місці, а основний тон рухається на секунду вгору, що відповідає вимогам розв'язання септими у сексту:



Дотримання цих вимог викликає деякі суперечності: всупереч сили тяжіння, II ступінь розв'язується у III ступінь. Крім того, розв'язання II-го ступеня в I-й, призвело б до появи паралельних квінт:



Всі інші септакорди розв'язуються згідно ладового тяжіння. Зважаючи на те, що в гармонічному русі ці септакорди використовуються як засіб динамізації музичного руху, вони рідко розв'язуються безпосередньо в тоніку.

2.3.4. Септакорди в літерно-цифровій системі

В літерно-цифровій системі, як і в ладовій, для позначень септакордів використовують цифру 7. В ладовій системі разом з цифрою достатньо вказати ступінь чи функцію і стає зрозумілим якої будови септакорд, тоді як у літерно-цифровій системі будова акорду відображається у запису. На жаль немає єдиної та чіткої форми фіксації акордів в літерно-цифровій системі, деякі акорди мають декілька варіантів запису.

Великі септакорди. Вертикаль великих септакордів містить велику септиму між крайніми звуками. У запису її позначають як **maj7**, іноді **7+**

Великий мажорний септакорд складається з великої септими та мажорного тризвуку:



У запису відображається ця комбінація як **Cmaj7** (C – мажорний тризвук від звуку До + **maj7** – велика септима).

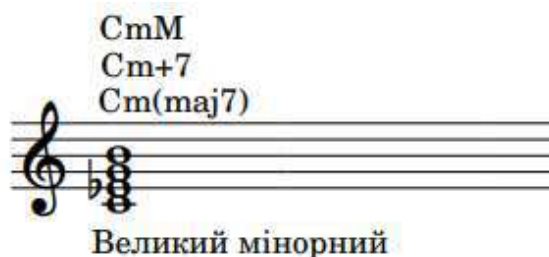
Варіанти запису великого мажорного септакорду від звуку До (C):



Великий мінорний складається з комбінації великої септими та мінорного тризвуку:



Варіанти запису:



Великий збільшений септакорд містить велику септиму та збільшений тризвук:



Варіанти позначення:



Малі септакорди. Усі септакорди, крайні звуки яких утворюють малу септиму позначаються цифрою 7.

Малий мажорний складається з малої септими та мажорного тризвуку:



Позначається:



Малий міжорний складається з малої септими та міжорного тризвуку:



Позначається:



Малий зменшений (напівзменшений) має у складі малу септиму та зменшений тризвук:



Має кілька варіантів позначення:



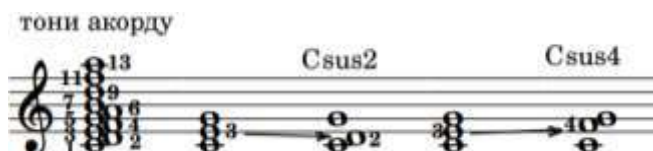
Зменшені септакорди. Зменшений септакорд містить зменшену септиму та зменшений тризвук:



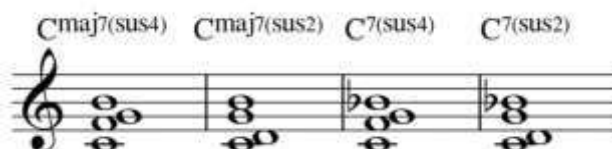
Варіанти запису:



Susceptакорди. Заміна терцієвого тону на секундовий або квартовий відбувається в тризвучі, що складає основу септакорду. Принцип заміни див. в розділі «Тризвуки»:



Спосіб запису:



2.3.5. Септакорди в гармонічних послідовностях. Способи з'єднання

Акомпанемент до пісень являє собою акордову послідовність, яку необхідно грамотно викласти. Для цього слід ознайомитися з різними видами голосоведення.

На відміну від класичної гармонії, в естрадній музиці немає жорстких правил голосоведення при з'єднанні акордів. Прийоми голосоведення, можуть містити навіть паралельні квінти чи октави, які в класичній гармонії небажані. Основний принцип голосоведення – спільні звуки залишаються на місці, інші рухаються на мінімальний інтервал, що цілком відповідає класичним нормам гармонічного способу з'єднання акордів кварто-квінтового та терцієвого співвідношення:



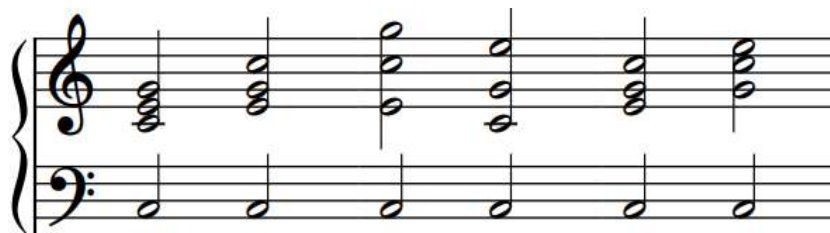
В класичній гармонії при з'єднанні акордів секундового співвідношення три верхні голоси акорду слід вести у протилежному басу напрямі:



Однак в акомпанементі до пісень можна використовувати й паралельний рух голосів, коли усі звуки акорду рухаються в одному напрямі:



В акомпанементі звуки акорду (крім баса) розмішуються зазвичай у малій та першій октаві, бас розміщують в діапазоні від першої октави й нижче. Якщо в гармонічних послідовностях з'єднувати акорди за усіма правилами голосоведення, то теситура акомпанементу (*частина діапазону інструменту, що використовується у творі*) може перейти у неприйнятний діапазон. Для вирішення цієї проблеми використовують переміщення акорду, яке передбачає його повторення у зміненому варіанті, коли змінюється мелодичне положення або розміщення, або і те і інше:



В чотириголосому викладі септакордів три верхні голоси утворюють тризвук, що побудований від терцієвого тону:



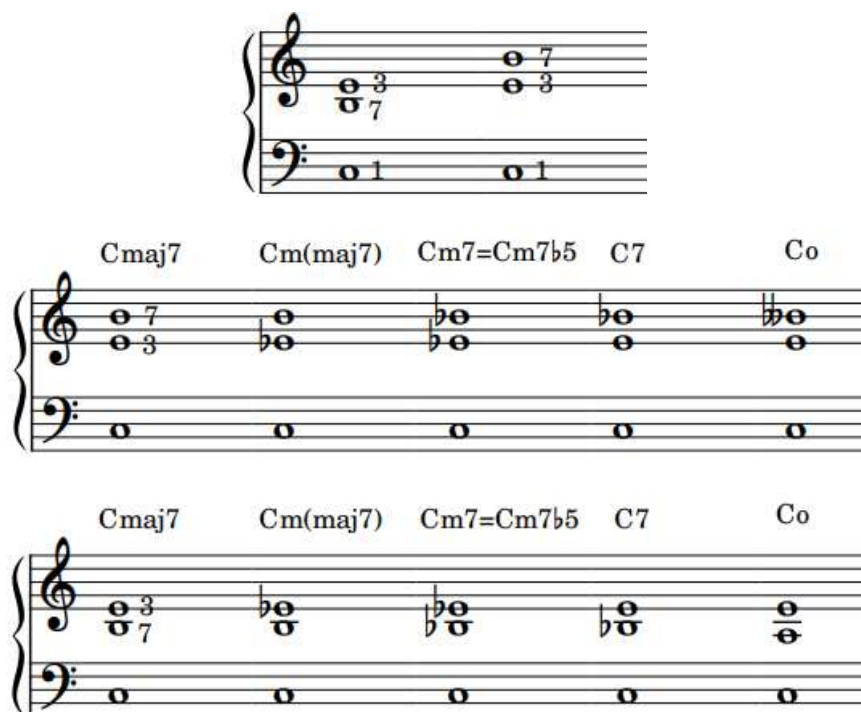
Цей тризвук може мати тісне, або широке розміщення та будь яке мелодичне положення:



Прийоми та правила з'єднання використовуються, як при з'єднанні тризвуків.

Септакорди з пропущеним квінтовым тоном (неповні септакорди).

Використання септакордів із пропущеним квінтовым тоном дозволяє вибудовувати гармонічні послідовності з виразним голосоведенням, крім того, такі септакорди органічно сприймаються з різними надбудовами. Септакорди без квінтового тону звучать дуже лаконічно, водночас не втрачаючи свою функціональну сутність. В акомпанементі, зазвичай, неповні септакорди мають два верхні голоси: терцієвий та септимовий тон, тому можливі лише два мелодичні положення акордів:





ПРАКТИЧНІ ЗАВДАННЯ

СТАНДАРТНІ АКОРДОВІ ПОСЛІДОВНОСТІ (ПРОГРЕСІЇ)

Завдання. Грати нижчена-
ведені стандартні послідовності
(прогресії) в різних тональнос-

тях. Послідовності виконувати в акордовій фактурі з елементарним голо-
соведенням, в тісному розміщенні.

Літерне позначення	Тональність	Ступенева сис- тема позна- чень в сучас- ній музиці	Ступенево- функціональна сис- тема позначень в академічній музиці
C F Dm G	До мажор	I-IV-ii-V	T-S-II-D
C F Am G	До мажор	I-IV-vi-V	T-S-VI-D
C F G Am	До мажор	I-IV-V-vi	T-S-D-VI
C Am F G	До мажор	I-vi-IV-V	T-VI-S-D
C G Am F	До мажор	I-V-vi-IV	T-D-VI-S
C G F G	До мажор	I-V-IV-V	T-D-S-D
C G Am F	До мажор	I-V-vi-IV	T-D-VI-S
C Em F G	До мажор	I-iii-IV-V	T-III-S-D
C Em F Am	До мажор	I-iii-IV-VI	T-III-S-VI
F G Em Am	До мажор	IV-V-iii-vi	S-D-III-VI
C Dm F G	До мажор	I-ii-IV-V	T-II-S-D
Am F C G	До мажор	vi-IV-I-V	VI-S-T-D
Am F G C	До мажор	vi-IV-V-I	VI-S-D-T
Am G Em F	До мажор Ля мінор	vi-V-iii-IV i-bVII-v-bVI	VI-D-III-S t-VII ⁿ -VI-d

Am G F Em	До мажор Ля мінор	vi-V-IV-iii i-bVII-bVI-v	VI-D-S-III t-VIIIn-VI-d
Am G Dm Em	До мажор Ля мінор	vi-V-ii-iii i-bVII-iv-v	VI-D-II-III t-VIIIn-s-d
Am G F Am	До мажор Ля мінор	vi-V-IV-vi i-bVII-bVI-i	VI-D-S-VI t-VIIIn-VI-t
Am G Dm C	До мажор Ля мінор	vi-V-ii-I i-bVII-iv-bIII	VI-D-II-T t-VIIIn-s-III
Am G F G	До мажор	vi-V-IV-V	VI-D-S-D
Am C Dm G	До мажор Ля мінор	vi-I-ii-V i-bIII-iv-bVII	VI-T-II-D t-III-s-VIIIn
Am Em G Dm	До мажор Ля мінор	vi-iii-V-ii i-v-bVII-iv	VI-III-D-II t-d-VIIIn-s
Am Dm G C	До мажор	vi-ii-V-I	VI-II-D-T
Dm Am C G	До мажор Ля мінор	ii-vi-I-V iv-i-bIII-bVII	II-VI-T-D s-t-III-VIIIn
Dm F Am G	До мажор Ля мінор	ii-IV-vi-V iv-bVI-i-bVII	II-S-VI-D s-VI-t-VIIIn
Dm G C Am	До мажор	ii-V-I-vi	II-D-T-VI
Dm F Am G	До мажор	ii-IV-vi-V	II-S-VI-D
Dm F C G	До мажор	ii-IV-I-V	II-S-T-G
Андалузька каденція (каденція фламенко)			
Am G F E	Ля мінор	i-bVII-bVI-V	t-VIIIn-VI-D
Прогресії класичного року			
C Bb F C	До міксолі- дійський	I-bVII-VI-I	T-bVII-S-T
C G Bb F	До міксолі- дійський	I-V-bVII-IV	T-D-bVII-S
C F Bb F	До міксолі- дійський	I-IV-bVII-IV	T-S-bVII-S
C E F C	До мажор	I-III-IV-I	T-D (VI)- S- T
Am G Dm C	До мажор	vi-V-ii-I	VI-D-II-T
Мінорні рок прогресії			
Am C G Am	Ля мінор	i-bIII-bVII-i	t-III-VIIIn-t
Am C G Dm	Ля мінор	i-bIII-bVII-iv	t-III-VIIIn-s

Am C Dm G	Ля мінор	i-bIII-iv-bVII	t-III-s-VIIIn
C Am Dm G	Ля мінор	bIII-i-iv-bVII	III-I-s-VIIIn
Dm Am C G	Ля мінор	iv-i- bIII-bVII	s-t-III-VIIIn
Dm Am C G	Ля мінор	iv-i-bIII-bVII	s-t-III-VIIIn
Dm G C Am	Ля мінор	iv-bVII-bIII-i	s-VIIIn-III-t
C G Dm Am	Ля мінор	bIII-bVII-iv-i	III-VIIIn-s-t
Am Dm F G	Ля мінор	i-iv-bVI-bVII	t-s-VI-VIIIn
Dm F Am G	Ля мінор	iv-bVI-i-bVII	s-VI-t-VIIIn
Am F G Am	Ля мінор	i-bVI-bVII-i	t-VI-VIIIn-t
Am F G Em	Ля мінор	i-bVI-bVII-v	t-VI-VIIIn-d
Am G Em F	Ля мінор	i-bVII-v-bVI	t-VIIIn-d-VI
Прогресії з модалізмами			
C Ab Bb C	До мажор	I-VIb -VIIb-I	
Am C G D	Ля дорійський	i-bIII-bVII-bIV	t-III-VIIIn-S
Am F G D	Ля дорійський	i-bVI-bVII-bIV	t-VI-VIIIn-S
Em Am C D	Ля дорійський	v-i- bIII-bIV	d-t-III-S
Em G D C	До лідійський	iii-V-bII-I	III-D-IIId-T
Am Em G D	Ля дорійський	i-v-bVII-bIV	t-d-VIIIn-S
Прогресії з відхиленнями			
C D7 F G	До мажор		T-D7(D)-S-D
C A Dm G	До мажор		T-D (II)- II-D
C A D G	До мажор		T-D(II)-D(D)-D
C E F Fm	До мажор		T-D(VI)-S-Sr
Золота секвенція			
Am Dm\ G C\ F Bdim\ E Am	Ля мінор		t-s\VIIIn-III\VI-II\D-t
Am D\G C\F D\F E Am	Ля мінор		t-S\VIIIn-III\VI-S\VI-D-t
Am Em \ G Dm\ F C\F G Am	Ля мінор		t-d\VIIIn-s\VI-III\VI-VII-t
Am E\G D\ F C\F G Am	Ля мінор		t-D\VIIIn-S\VI-III\VI-VIIIn-t
Am E\ G D\ F C\ F E Am	Ля мінор		t-D\VIIIn-S\VI-III\VI-D-t

В таблиці представлені акордові прогресії в різних системах позначення.

Літерно-цифрова система найпростіша для розшифрування, однак вона ускладнює процес перенесення в іншу тональність. Ступеневе позначення обов'язково передбачає наявність певної ладової системи, в якій кожен акорд має своє ступеневе (функційне) значення. Така система позначення значно спрощує процес транспонування послідовності в інші тональності.

Існує дві системи ступеневого позначення: академічна та сучасна (американська). Між ними є деякі відмінності:

В академічній системі усі ступені ладу позначаються великими римськими цифрами, незалежно від будови акорду, в одній послідовності можуть використовуватися і позначення ступенів і функційне позначення (в основному це стосується лише головних функцій: T, S, D). В мінорі головні акорди позначаються малими літерами (t,s,d). Крім того, для позначення деяких акордів, що зустрічаються в натуральних, гармонічних чи мелодичних видах мажору чи мінору використовуються додаткові символи (маленькі літери).

Наприклад: VIIⁿ – тризвук VII ступеня в натуральному мінорі. Оскільки в класичній гармонії використовується переважно акордика гармонічного мінору, тому акорди натурального виду потребують уточнення:

- S^Г – субдомінантовий тризвук в гармонічному мажорі з VI низьким ступенем ладу у складі акорду. Він є мінорним за структурою;
- II^Г – тризвук II ступеня гармонічного мажору з VI низьким ступенем ладу у складі акорду. Він є зменшеним за структурою;
- bVII – мажорний тризвук від VII низького ступеня;
- bII – мажорний тризвук від II низького ступеня (неаполітанський).

В академічній системі знак b чи # перед ступенем свідчить про його пониження і вказує на акорд, що побудований від цього пониженого чи підвищеного ступеня.

В сучасній музиці – **в мажорних тональностях** мажорні тризвуки позначаються великими римськими цифрами (I, IV, V), мінорні – малими (ii, iii, vi), зменшені позначаються як vii_o;

В мінорних тональностях можна зустріти два варіанти:

1. Діють такі самі умови позначення, що й в мажорних ладах (мажорні – великі, мінорні – малі).

2. Мінорні тризвуки позначаються малими римськими цифрами (i, iv, v), а для фіксації мажорних тризвуків використовують знак б перед великою цифрою (bVII – мажорний тризвук на VII ступені натурального мінору, bVI – тризвук на VI ступені, bIII – тризвук на III ступені натурального мінору).

ВАРІАНТИ ФАКТУРНОГО ВИКЛАДУ ГАРМОНІЧНИХ ПОСЛІДОВНОСТЕЙ ДЛЯ ПРАКТИЧНОГО ЗАСВОЄННЯ

Завдання. Грати гармонічні послідовності з різними варіантами фігурування.

The exercises are organized into four rows, each with four measures. The first row shows a C major triad in the right hand and a C major scale in the left hand. The second row shows a C major triad, an F major triad, a D major triad, and a G major triad. The third row shows a C major triad, an F major triad, a D major triad, and a G major triad. The fourth row shows a C major triad, an F major triad, a D major triad, and a G major triad. The exercises are numbered 1, 2, 3, and 4.

1. C F D G

2. C F D G

3. C F D G

4. C F D G

5. C F D G

6. C F D G

7. C F D G

1. C E Am F

2. C E Am F

3. C E Am F

4. C E Am F

5. C E Am F

6. C E Am F

7. C E Am F

C E Am F

1. C Am Dm G

2. C Am Dm G

3. C Am Dm G

4. C Am Dm G

5. C Am Dm G

6. C Am Dm G

7. C Am Dm G

8. C Am Dm G

9. C Am Dm G

10. C Am Dm G

The image shows a page of piano accompaniment for guitar, featuring six systems of music numbered 4 through 10. Each system consists of a treble and bass staff with chords and melodic lines. The chords are C, Am, Dm, and G. The music is in a simple, folk-like style with a consistent rhythm.

11. C Am Dm G

квартсекстакорд

12. C Am Dm G

1. G Em C D

квінта

2. G Em C D

1. C Am7 Dm7 F\G

2. C Am7 Dm7 F\G

3. C Am7 Dm7 F\G

4. C Am7 Dm7 F\G

5. C Am7 Dm7 F\G

C Dm Em F G

Am C G Bb F C D E

C Am Em F

C Em Am G

Am G F E

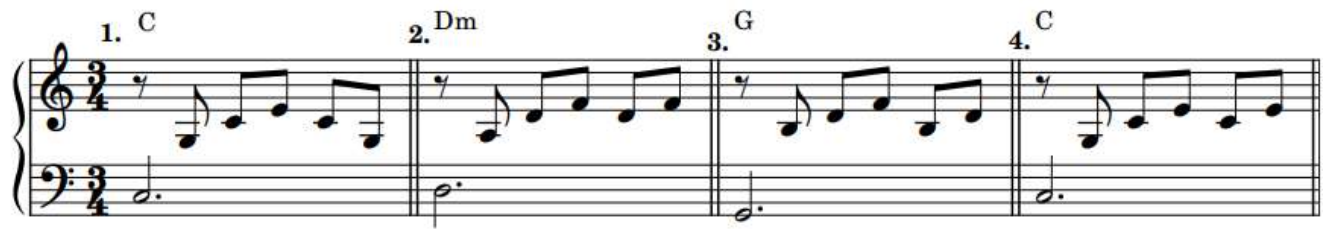
Am Em Am D

Em F Em

Am 3 Gm

ВАРІАНТИ ГАРМОНІЧНИХ ФІГУРАЦІЙ

1. C 2. Dm 3. G 4. C



5. C 6. Dm 7. G 8. C



9. C7 10. F 11. Dm 12. G7



13. C 14. Dm 15. G 16. C



17. C 18. Dm 19. G 20. C



21. C 22. Dm 23. G7 24. C



25. ^{C7} 26. ^F 27. ^{Dm} 28. ^{G7}

29. ^C 30. ^{Dm} 31. ^G 32. ^C

33. ^C 34. ^{Dm} 35. ^{G7} 36. ^C

37. ^C 38. ^{Dm} 39. ^{G7} 40. ^C

1. ^G 2. ^{Em} 3. ^G 4. ^{Em}

5. ^C 6. ^{Am} 7. ^C 8. ^{Am}

9. ^D 10. ^D 11. ^G 12. ^{Em}

13. ^G 14. ^{Em} 15. ^C 16. ^{Am}

17. ^C 18. ^{Am} 19. ^D 20. ^D

21. ^G 22. ^{Em} 23. ^G 24. ^{Em}

25. ^C 26. ^{Am} 27. ^C 28. ^{Am}

1. ^C 2. ^{Fadd9} 3. ^{Em7\B} 4. ^{Am7} 5. ^{Dm7} 6. ^{G7} 7. ^C

8. ^C 9. ^{Fadd9} 10. ^{Em7\B} 11. ^{Am7} 12. ^{Dm7} 13. ^{G7} 14. ^C 15. ^C

ПІСНІ ДЛЯ ДОБОРУ ЗА СЛУХОМ, ГАРМОНІЗАЦІЇ ТА СТВОРЕННЯ АКОМПАНеМЕНТУ

Лелека

Слова Юрія Музиченка

Муз. Володимира Музиченка

5 Тра - ви зе - ле - ний ки - лим ще о - сінь не зня - ла, ту -

9 -ма ном на сте - жи - ни ти - хень - ко не ляг - ла. Ще

13 со - неч - ко пус - ту - є у дзе - рка - лі во - ди... Ле -

- ле - ка вже су - му - є бо чу - є хо - ло - ди. І

17 знов йо - му у ви - рій від ха - ти край се - ла не - ви - ди ма - сте - жи - на у

20 не - бо про - ляг - ла. Та не жу - рись ле - ле ко вес - ни нас - та - не час, і

23 1. 2. 3.
ти зкра - їв да - ле - ких по - вер неш - ся до нас. Він нас.

1. Трави зелений килим
Ще осінь не зняла,
Туманом на стежини
Тихенько не лягла.
Ще й сонечко пустує
У дзеркалі води...
Лелека вже сумує,
Бо чує холоди.

Приспів:

І знов йому у вирій –
Від хати край села
Невидима стежина
У небі пролягла.
Та не журись, лелеко,
Весни настане час,
І ти з країв далеких
Повернешся до нас.

2. Він сам іще не знає,
Коли настане день,
І осінь заспіває
Своїх сумних пісень.
Та день той не минути,
Це добре знає він,
Бо здалеку вже чути
Осінній тихий дзвін.

3. Та знає той лелека,
Що кожної весни
Його з країв далеких
Хазяйчині сини
Чекають і радіють,
Коли весняним днем
Знайомі білі крила
Майнуть над димарем.

До нас лелеки прилетіли

Сл. Валентини Трохимчук

Муз. Володимира Музиченка

До нас ле-ле - ки при - ле - ті - ли і дов-го дов - го над став-ком

во-никруж-ля - ли по - тім сі - ли, ми їм ра-ді - ли всі ра-зом.

Ле-ле-ки все це ро - зу-мі - ли, кри-лом при-віт пос-ла-ли всім.

По-бу-ду-ва - ли як зу-мі - ли, гніз-деч-ко ді - точ - кам сво-їм.

Ра - ді - ем вес - нам, що при - хо дять ра-ді - ем вір-нос-ті пта - хів!

До нас не в гості при-ле - ті - ли ви при-ле-ті-ли в рідний дім. дім.

1. До нас лелеки прилетіли,
І довго-довго над ставком
Вони кружляли, потім сіли.
Ми їм раділи всі разом.
Лелеки все це розуміли
Крилом привіт послали всім.
Побудували, як зуміли,
Гніздечко діточкам своїм.

2. І так що року в нас буває –
Лелеки весни нам несуть.
І навіть, тим, хто покохає,
В капусту діток підкладуть.
А полетять лелеки з краю
У пам'яті їх збережу,
Бо я ж так щиро вишиваю
Політ лелек на рушнику.

Приспів:

Радієм веснам, що приходять,
Радієм вірності птахів.
До нас не в гості прилетіти –
Ви прилетіли в рідний дім.

Мамині мрії

Сл. Юрія Музиченка

Муз. Володимира Музиченка

Вечір надво рі, чо - мусь не-ве-се - ла ма - ми-на піс-ня для ме - незву-чить.

Впри-бра-ній маль-ва - ми світ-лій о - се - лі ма - ма зам-рі-яв-шись до - сі неспить.

Ден у ди-тинст-ві по - віль-но ми-на - є та ко-жен рік так шви-день-ко пли-ве.

Кра-що ї мрі - ї на сві-ті не ма - є, ніж та, що в ма-ми-нім сер ці жи-ве.

В ма-ми-нім сер - ці жи-ве. Ма-ми-ні мрі - ї так лег-ко вга-да - ти,

по-гляд лас-ка - вий лов-лю... Ма-тін-ко рід - на, не пе-ре-да - ти,

як те - бе ніж-но люб-лю. Як те - бе ніж - но люб-лю.

1. Вечір надворі, чомусь невесела
Мамина пісня для мене звучить.
В прибраній мальвами світлій оселі
Мама замріявшись досі не спить.
День у дитинстві повільно минає,
Та кожен рік так швиденько пливе.
Кращої мрії у світі немає
Ніж та, що в маминім серці живе.
В маминім серці живе.

Приспів:

Мамині мрії так легко вгадати,
Погляд ласкавий ловлю...
Матінко рідна, не передати,
Як тебе ніжно люблю. (2 р.)

2. Пісня твоя хай не буде сумною,
Тільки веселу мені заспівай.
Хай твої спогади пахнуть весною,
В мріях завітних надію давай.
Знаю, багато намірив цей вечір...
Смуток твій сонце за обрій хова.
Я обійму її ніжно за плечі,
І найніжніші промовлю слова,
Тихо промовлю слова

Приспів:

В мріях твоїх ми здорові й щасливі,
Ноші в житті не важкі.
Зради не знає доля мінлива,
Стелить надійні стежки. (2 р.)

На добраніч

Сл. Надії Гись

Муз. Володимира Музиченка

Спать лягає сонце, поле, гай і річка. Чорне покривало розстеляє нічка.

5
Прийме нас в обійми, сни пришле казкові, схожі на мультфільми різноколіорові.

9
На добраніч, мамо, на добраніч, тату, на добраніч, лялько, я лягаю спати.

13
Вже за мною плачуть постіль і подушка снів моїх дитячих, вірна подружка.

- | | |
|--|---|
| 1. Спать лягає сонце, поле, гай і річка
Чорне покривало розстеляє нічка.
Прийме нас в обійми, сни пришле казкові
Схожі на мультфільми різноколіорові. | 2. Спать лягає зайчик під кущем ожини
І вертлява білка у дуплі спочине.
Бурого ведмедя сон скопив неначе.
Повний вулик меду у вісні побачив. |
|--|---|
3. Перед образами стану помолиться.
Все про що я мрію хай мені присниться.
Квіточки яскраві, вишеньки червоні.
Теплі і яскраві мамині долоні.

Приспів

На добраніч, мамо,
На добраніч, тату,
На добраніч, лялько,
Я лягаю спати.
Вже за мною плачуть
Постіль і подушка
Снів моїх дитячих-
Вірна подружка.

Пісня про хліб

Сл. Надії Гись

Муз. Володимира Музиченка

О - кра-єць хлі-ба на сто - лі... Йо - му вкло-ня-юсь, мов свя - ти - ні. Внім
 5 за - пах теп - ло - ї ріл - лі, по - між ко - лось во - лош - ки си - ні. Гос -
 9 -тей ша - нов - них до - ро - гих ми хлі - бом - сіл - лю зуст - рі - ча - ем, бла -
 13 -гос - лов - ля - ем мо - ло - дих ве - сіль - ним пиш - ним ко - ро - ва - ем. За -
 17 -пам' - я - тай людсь - ко - ї муд - рос - ті сло - ва: вжит - ті у нас у -
 21 -сьо - му хліб є го - ло - ва. Ти о - бій - ди всю рід - ну зем - лю вшир і
 25 вглиб, і не знай - деш ні - чо - го кра - що - го за хліб О
 29 чо - го кра - що - го за хліб. Не чо - го кра - що - го за хліб.

1. Окраєць хліба на столі...

Йому вклоняюсь, мов святині!
 В нім запах теплої ріллі,
 Поміж колось – волошки сині.
 Гостей шановних, дорогих
 Ми хлібом-сілля зустрічаєм,
 Благословляєм молодих
 Весільним пишним короваєм.

2. Окраєць хліба на столі...

Що є дорожчого сьогодні!
 В нім голос матері-землі
 Живий у пам'яті народній.
 Збере всі крихти, як одну
 Бабуся у вечірню пору,
 Бо знає хлібові ціну
 Ще із часів Голодомору.

3. Не розтопчи, не обмини,
 Як бачиш скибку під ногами –
 Немає хлібові ціни,
 Не забувай про це з роками

Приспів:

Запам'ятай людської мудрості слова:
 В житті у нас усьому хліб є голова.
 Ти обійди всю рідну землю вшир і вглиб,
 І не знайдеш нічого кращого як хліб.

Дзвіночок голубий

Сл. Тетяни Хженцевської

Муз. Людмили Татарчук

Вдень со - няч-ний трав - не - вий вліс - ку ро-див - ся він. І піс - не-ю дзвін-
6
-ко - ю про се - бе спо-віс - тив. По - чув зе-ле-ний ко-тик цю пі - сеньку втра-
12
-ві, на скри-поч-ку ма - лень-ку він під-хо-пив її. Дзін дзін, ля-ля. Дзін
18
дзін, ля-ля. Дзін дзін, ля - ля. дзін дзін, ля-ля. Дзін дзін, ля-ля. Дзін дзін, ля - ля.

- | | |
|--|--|
| 1. В день сонячний, травневий,
В ліску родився він
І піснею дзвінкою про себе сповістив.
Почув зелений коник
Цю пісеньку в траві,
На скрипочку маленьку
Він підхопив її. | 2. На пісеньку веселу
Злетілися жучки,
Метелики, комахки,
Прибігли павучки.
І з усіма вітався Дзвіночок голубий
Всім кланявся низенько
І весело дзвенів. |
|--|--|

Приспів:

Дзін-дзін, ля-ля,
Дзін-дзін, ля-ля,
Дзін-дзін, ля-ля.

Рідний край

Слова Тетяни Хженсцевської

Музика Людмили Татарчук

Си-ні о-чі ме-ду - ни-ці ви-гля-да-ють із тра - ви Не-да-ле-ко при-ча - ї-лись

не-за-буд-ки го лу - бі. Фі-о-ле-то-ві дзві - ноч-ки на-хи-ли-лись до зе - млі,

а ро-же-ва ко-ню - ши-на під-ня-ла-ся на-в-шпи-нь-ки. Це мій край, це мій край,

це мо-я Во - линь. Це мій край, це мій край, сер-цю до-ро - гий.

1. Сині очі медуниці виглядають із трави,
Недалеко причаїлись незабудки голубі.
Фіолетові дзвіночки нахилились до землі,
А рожева конюшина піднялася навшпиньки.

Приспів:

Це мій край, це мій край,
Це моя Волинь.
Це мій край, це мій край, серцю дорогій.

2. В золотій пшениці маки червоніють, майорять,
В білих платтячках ромашки недоторкані стоять.
Пахне медом, духмяніє чарівна буркун-трава,
Ніжні квіти розгубила в ній берізка польова.

Україно моя

Слова Йосипа Струцюка

Музика Володимира Музиченка

5

9

Між бо-ра - ми се - ло. За бо-ра - ми рі - ка. Та рі -
-ка із бо-рів і струм-ка ви - ті - ка. Із струм - ка ви - ті - ка. Та рі -
-ка із бо-рів і струм - ка ви - ті - ка. Із струм - ка ви - ті - ка.

1. Між борами село.
За борами ріка.
Та ріка із борів
І струмка витіка.
Із струмка витіка.

2. І карпатські плаї,
І дніпровські сади.
І пісні, як ніде,
І степи, як завжди.
І степи, як завжди.

3. Коси в лузі дзвенять
І зозуля кує.
То моя сторона,
То Полісся моє,
То Полісся моє.

4. І високий політ,
І широкі поля
Все це рідна земля,
Україна моя,
Україна моя.

Балада про сім нот

Сл. Юрія Музиченка

Муз. Володимира Музиченка

Ко - лись вод-ній кра - ї ні сім под - ру-жок сім нот на со - няч-ній до-ли ні во -

4
-ди-ли хо-ро-вод. Ра - ді-ли і спі-ва-ли під зву-кисріб-них струн, та рап-томти-хо ста-ло: прий-

8
шов ли-хий чак-лун. Він ви-йняв зло зі скля-нок, у-сіх за-ча-ру-вав, сім-

12
-нот, сім по - ло - ня - нок у всій по - лон за - брав. Сім нот, сім по - ло - ня - нок у

15
свій по - лон за - брав. І ди - ли хо - ро - вод.
Ста

1. Колись в одній країні сім подружок сім нот
На сонячній долині водили хоровод
Раділи і співали під звуки срібних струн,
Та раптом тихо стало – прийшов лихий чаклун.

Приспів:

Він вийняв зло зі склянок,
Усіх зачарував.
Сім нот – сім полонянок
У свій полон забрав.

2. І мовив: «Тут складайте всю музику тепер,
Та голосно співайте щоб чули до озер».
Вони в задумі стали, повільна і сумна
Мелодія печалі торкнулась чаклуна.

Приспів:
Журбою огорнула
Його з усіх сторін
Багато днів минуло,
Та все було без змін.

3. Старання всі даремні –в неволі в пісні сум.
І випустив, нарешті всі ноти той чаклун.
І знов у тій країні сім подружок сім нот
На сонячній долині Водили хоровод.

Приспів:
Весела пісня ллється,
Неначе з гір ріка.
Хто чує – той сміється,
Співає, не змовка.

Я - українка

Слова Богдана Яновича

Музика Володимира Музиченка

Я у - країн - ка ядоть-ка Дніп-ра, у ме - не сес - три мав-ки чор-но-бро-ві. Нав-
чи - лася Бе - ре - ги-ні я добра, у не-їж я нав-чи-ла-ся лю - бо-ві. Ка-ли-ни
цвіт у ко - си я вплє-ла, на-мис-том у - квіт-ча - лась бар-він-ко-вим. Вду-
ші мо-їй чар-квіт - ка роз - цві-ла, не - на-чевдив-німсні каз - ко - вім. Я
ко - вім. ко - вім. не - на-чевдив-німсні каз - ко - вім.

1. Я – українка, я – донька Дніпра,
У мене сестри – мавки чорноброві.
Навчилась в Берегині я добра,
У неї я навчилася любові.

2. Я – Роксолана, посестра Карпат,
Мене чужинці взяли до неволі,
Та піснею вернулась я назад,
Наперекір цій безталанній долі.

3. Я відродилась, наче диво-птах,
Мене не в змозі знищити зла сила.
Мій дух любові зовсім не зачах,
Мене Вкраїна-ненька воскресила.

Приспів:

Калини цвіт у коси я вплела,
Намистом уквітчалась барвінковим,
В душі моїй чар-квітка розцвіла,
неначе в дивнім сні казковім.

Святий Миколай

Слова М. Жорняка

Музика О. Риковської

Сьо - го - дні до нас Ми - ко - лай за - ві - та - є, да - рун - ки у - сім при - не - се. І

5
ко - жен хто лю - бить його і че - ка - є от - ри - ма - є щось ча - рів - не. І

9
ко - жен хто лю - бить його і че - ка - є от - ри - ма - є щось ча - рів - не. Свя

13
тий Ми - ко - лай, мислук - ня - ни - ми бу - ли, на те - бе че - ка - ливесь рік. Свя -

17
-тий Ми - ко - лай, ми те - бе не за - бу - ва - ли, до нас за - ві - тай на по - ріг.

1. Ми пісню тобі заспіваєм веселу
Про те, як у дружбі живем.
В великих містах і малесеньких селах
До тебе на свято ідем.

Приспів:

Святий Миколай, ми слухняними були,
На тебе чекали весь рік.
Святий Миколай, ми тебе не забували,
До нас завітай на поріг.

2. Дідусь і бабуся, і мамо, і тато,
Як були малими дітьми.
Чекали також на це радісне свято,
Сьогодні ж чекаємо ми.

Осінь-мальовничка

Слова Марії Підгорянки

Музика Людмили Татарчук

Прийшла о - сінь щед - ра, ми - ла ді - тям на по - ті - ху.

5
Гру - ші всі по - зо - ло - ти - лі у го - ди - ну ти - ху.

9
Ще чер - во - ну фар - бу ма - ла о - сінь ма - льов - нич - ка.

13
Я - блуч - ка на - ма - лю - ва - ла на о - би - два лич - ка.

17
Я - блуч - ка на - ма - лю - ва - ла на о - би - два лич - ка.

Прийшла осінь щедра, мила, дітям на потіху.
Груші всі позолотила у годину тиху.
Ще червону фарбу мала осінь-мальовничка.
Яблучка намалювала на обидва личка.

І на сливи позирала, знала, що робити:
Усі сливи завивала в сині оксамити.
І куди лиш не ходила у годину тиху.
Весь садочок прикрасила дітям на потіху.

Це - моя земля

Слова О. Ткач

Музика Л. Остапенко

На-вкру- ги я о- зир- ну- ся лу- ги і по- ля. Щи- ро то- бі всміх- ну ся, мо -
4
- я Зем- ля. Ме- ло- дій- на рі- дна мо- ва каз- ки й пі- сні зі- грі-
7
- ва- ють ніж- но ду- шу ме- ні. Бі- лі ха- ти ма- льов- ни- чі сто -
10
- ять у са- ду. Шлях до них зав- жди по па- м'я- ті я знай- ду. І ле -
13
- лек, що на да- ху в'ють гні- здо сво- є, бу- де сер- це па- м'я- та- ти мо- є.
16
Це - мо - я Зе - мля, це тво - я Зе-мля. Не - пов -
19
- тор - на і є - ди - на. Це мо - я Зе-мля, це тво -
22
- я Зе-мля. У - кра - ї - на! У - кра - ї - на! Це мо -
25
- я Зе - мля, це тво - я Зе - мля. У - кра - ї - на! У - кра -
28
- ї - на! Це мо - я Зе-мля, це тво - я Зе - мля У - кра -
31
- ї - на! У - кра - ї - на! У - кра - ї - на! У - кра - ї - на!

Навкруги я озирнуся – луги і поля.
Щиро тобі всміхнуся, моя Земля.
Мелодійна рідна мова – казки й пісні
Зігрівають ніжно душу мені.

Білі хати мальовничі стоять у саду.
Шлях до них завжди по пам'яті я знайду.
І лелек, що на даху в'ють гніздо своє,
Буде серце пам'ятати моє.

Приспів:
Це – моя Земля,
Це – твоя Земля.
Неповторна і єдина.
Це – моя Земля,
Це – твоя Земля.
Україна! Україна!

Повертаюсь до тебе завжди здаля,
Моя рідна Батьківщино, моя Земля,
Пригорнуся вірним серцем до тебе я,
Незрівнянна Україно моя!

Навкруги я озирнуся – гори і моря.
За красу твою молюся, моя Земля.
Над тобою чисте небо і мирний світ.
Хай так буде сотні, тисячі літ.

Хай живе надія

Слова К. Гнатенка

Музика І. Білик

Мріє рос-то-чок я-во-ром ста-ти, пта-шка ма-лень-ка
вне-бі лі-та-ти. Ві-рить у ди-во кож-на лю-ди-на,
ві-рить ма-ту-ся вдонь-ку і си-на! Хай жи-
ве, хайжи-ве на-ді-я, хайзем-ля, хайзем-ля ра-ді-є, хай пе-
чаль сер-це об-ми-на-є і доб ро всіх лю-дей єд-на-є.

Мріє росточок явором стати,
Пташка маленька – в небі літати.
Вірить у диво кожна людина,
Вірить матуся в доньку і сина.

Ночі вишневi в зоряній тиші,
Вітер блакитно жито колише.
Ми збережемо нашу єдину,
Рідну Україну, славу родину.

Приспів:

Хай живе, хай живе надія,
Хай земля, хай земля радіє,
Хай печаль серце обминає
І добро всіх людей єднає!

Многая літа

Слова В. Тарасюка

Музика В. Марченко. О. Смик

Я ра - до - сті ба - жа - ю всім вам і ва - шим сі - м'ям, хай

3
Бог о - бо - ро - ня - є ро - ди - ну від бі - ди. Хай ніж - но сві - тить сон - це у

6
ва - ших о - сель ві - кон - ця, і зла - го - да па - ну - є по - між людь - ми зав - жди,

9
Мно - га - я лі - та ва - ший ро - ди - ні, мно - га - я лі - та зем -

12
- лі У - кра - ї - ні, мно - га - я лі - та, мно - га - я лі - та.

Я радості бажаю всім вам і вашим сім'ям,
Хай Бог обороняє родину від біди.
Хай ніжно світить сонце у ваших осель віконця,
І злагода панує поміж людьми завжди.

Приспів:

Многая літа вашій родині,
Многая літа землі України,
Многая літа, многая літа!

Ми діти України, нелегко нам живеться,
Та є у нас надія на світле майбуття.
Ми нині просим Бога – хай освятить дорогу
Для нашої держави для кращого життя.

Барви рідної землі

Вірші О. Вратарьова

Музика О. Злотника

Ми ве-се-лі ма-ля-ри. що ран-ко-во-ї по-ри роз-ма-лю-єм рід-ну зем-лю

у свят-ко-ві ко-льо-ри. На-ші бар-ви ча-рів-ні, на-ші іс-кри за-паль-ні.

Кож-на бар-ва, на-че піс-ня у-кра-їн-сько-ї зем-лі. Рай-ду-га ве-сел-ка нам до-

-по-ма-гай, ко-льо-ри ве-се-лі ді-тям роз-да-вай. Бу-де не-бо си-не, ни-

-ви зо-ло-ті. Бу-де вУ-кра-ї-ні ра-дість на-завж-ди.

Ми веселі маляри, що ранкової пори
Розмалюєм рідну землю у святкові кольори.
Наші барви чарівні, наші іскри запальні.
Кожна барва, наче пісня Української землі.

Приспів:

Райдуга-веселка, нам допомагай,
Кольори веселі дітям роздавай.
Буде небо синє, ниви золоті.
Буде в Україні радість назавжди.

Буде сонячний розмай – і Карпати, і Дунай...
Зелен гай і чисте поле, і далекий небокрай.
Наші барви чарівні, наші іскри запальні.
Кожна барва, наче пісня Української землі.

Зачарована земля

Вірші О. Вратарьова

Музика О. Злотника

Все рос-те, цві-те на сві-ті, все рос-те, цві-те на сві-ті, все рос-те, цві-те на сві-ті

4
день-у день нав-ко-ло нас. І рос-туть ма-лень-кі ді-ти, і рос-туть чу-до-ві ді-ти.

7
Приспів
Ви-рос-та-ють лю-ди-ді-ти, на-че кві-ти, в доб-рий час. Доб-ри-день вам і ша-на від

10
нень-ки У-кра-ї-ни. Доб-ри-день вам і ша-на і зо-ря-ний роз-май. Ми

13
ра-ді щи-рим дру-зям, я-кі у нас гос-ти-нні, і ряс-но зе-ле-ні-є пі-

16
Для закінчення
-сень-ча-рів-ний гай. //Доб-рий вам, доб-рий вам день!

Все росте, цвіте на світі,
Все росте, цвіте на світі,
Все росте, цвіте на світі,
День у день навколо нас.
І ростуть маленькі діти,
І ростуть чудові діти.
Виростають люди-діти,
Наче квіти, в добрий час.

Виростають всі маленькі,
Виростають всі маленькі,
Виростають всі маленькі,
І вона, і ти, і я.
Всіх кохає ніжна ненька,
І ласкава, і тепленька.
Всіх голубить ніжна ненька –
Зачарована земля.

Приспів:

Добридень вам і шана від неньки України.
Добридень вам і шана і зоряний розмай.
Ми раді щирим друзям, які у нас гостинні,
І рясно зеленіє пісень чарівний гай.

Мамина хатина

Слова Г. Шаповалової

Музика О. Злотника

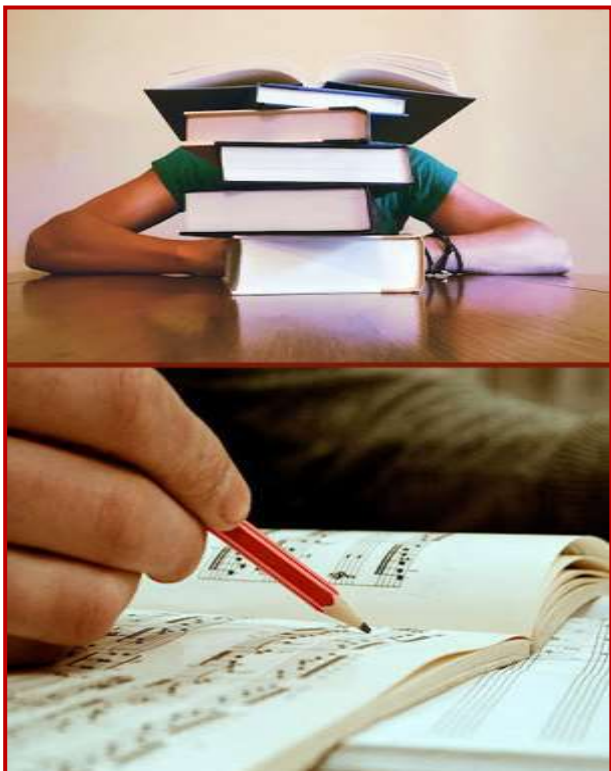


Ма-ми-на ха-ти-на на кра - ю се - ла. Там, де жу-рав-ли-на ві-ти про-стяг - ла,
5 де об-нявкри-ни-цю ка-ли - но - вий цвіт. Ма-ми-на світ-ли-ця, на-че ди - во - цвіт.
9 Де об-нявкри-ни-цю ка-ли - но - вий цвіт. Ма-ми-на світ-ли-ця, на-че ди - во - цвіт.

Мамина хатина на краю села.
Там, де журавлина віти простягла,
Де обняв криницю калиновий цвіт.
Мамина світлиця, наче дивоцвіт.

Біля тину мальви щедро майорять.
Світиться віконце – в дома ще не сплять.
Я зайду до хати, сяду край вікна.
Запах рути-м'яти, як сама весна.

Приголубить мама, як в дитинстві, знов,
І в душі озветься радість і любов.
І печаль, і горе – все забуду я,
Тільки б моя мама ще сто літ жила.



ЛІТЕРАТУРА

1. Брилін Е. Б. Формування навичок композиторської творчості у студентів музично-педагогічних факультетів: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2002. 282 с.
2. Денисюк І. С. Принципи формування навичок майбутніх учителів музики. *Наукові записки. Серія: педагогічні науки*. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. Вип. 157. С. 207–211.
3. Душний А. Методика активізації творчої діяльності майбутніх учителів музики у процесі музично-інструментальної підготовки: навчально-методичний посібник. Дрогобич: Посвіт, 2008. 120 с.
4. Козир А. В. Професійна майстерність учителя музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти: монографія. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2008. 380 с.
5. Костюк А. Г. Музичне сприйняття як предмет комплексного дослідження: зб. ст. Київ: Муз. Україна, 2002. 126 с.
6. Котляревська Е. Інтерпретація як специфічна форма творчої діяльності. *Київське музикознавство*: зб. статей. Київ, 1998. Вип. 1. С. 167-176.
7. Лемішко М. М. Гармонія. Діатоніка: навч. посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III – IV рівнів акредитації. 2-ге вид., доповнене. Вінниця: НОВА КНИГА, 2010. Ч. 1. 223 с., нот.
8. Лі Еньхуй. Методика формування музично-слухових уявлень учнів на початковому етапі фортепіанного навчання: дис. ... доктора філософії: 01 Освіта/Педагогіка 014 Середня освіта (музичне мистецтво). Київ, 2023. 207 с.
9. Лі Еньхуй. Теоретичні засади формування музично-слухових уявлень молодших школярів у процесі фортепіанного навчання. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Кропивницький: Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка, 2023. Вип. 4. С. 116-123.
10. Мен Мен. Формування музично-імпровізаційних умінь у майбутніх учителів музики України та Китаю: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2013. 289 с.
11. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис Нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського*. 2008. № 1. С. 106-111.
12. Науменко С.І. Психологія музичної діяльності. Чернівці: ПП Видавничий дім «Родовід», 2015. 402 с.

13. Ониськів Г. Г. Методика формування виконавських навичок майбутніх учителів музики у процесі інструментальної підготовки: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Мелітополь, 2012. 284 с.
14. Остроменський В. Д. Художньо-педагогічний аналіз музичних творів. Київ: Музична Україна, 1969. 47 с.
15. Отич О. М. Мистецтво у змісті професійної підготовки майбутнього педагога професійного навчання: навч.-метод. посіб. Полтава: Інтер Графіка, 2005. 200 с.
16. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін): монографія. Київ: Освіта України, 2008. 274 с.
17. Павленко О. М. Розвиток звуковисотного слуху майбутнього вчителя музики засобами комп'ютерних технологій. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*: матер. II Міжнарод. наук.-практ. конф., 14-15 квіт. 2016 р. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. С. 625-632. URL: <http://oleksyuk.com/wp-content/uploads/2016/04/Pavlenko.pdf>
18. Побережна Г. І., Щериця Т. В. Загальна теорія музики: підручник. Київ: Вища школа, 2004. 303 с.
19. Путішина Л. Проблема жанрової класифікації у педагогіці мистецтва. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2013. № 8. Ч. 1. С. 94-99. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/probl_sych_vchutela/2013/8_1/visnuk_14.pdf
20. Радченко О. Особливості формування гармонічного слуху майбутнього вчителя музики в процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін. *Теорія і методика мистецької освіти*: збірник наукових праць. Київ: НПУ, 2008. Серія 14. Вип. 6 (11). С. 25-28. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5578/Radchenko.pdf;jsessionid=4D2F202A9ACA8DB6677616A03164A655?sequence=1>
21. Савченко О. Я. Дидактика початкової школи: підручник для студентів педагогічних факультетів. Київ: Генеза, 2002. 368 с.
22. Сбруєва А. А. Чинники інноваційного розвитку вищої освіти в суспільстві ризику: глобальний та регіональний контексти. *Управління інноваційним розвитком освіти в суспільстві ризику*. Суми: Видавництво СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2012. С. 138-202.
23. Сенік О. Д. Практичний довідник «Аналіз музичних творів»: навчально-методичний посібник для закладів фахової передвищої мистецької освіти галузі знань 02 Культура і мистецтво спеціальності 025 Музичне мистецтво. Київ, 2023. 46 с.
24. Словник музичних термінів: веб-сайт. URL: <https://muzichni-termini.slovaronline.com>
25. Словник-довідник музичних термінів. За книгами Ю. Є. Юцевича: веб-сайт. URL: <http://term.in.ua>
26. Смаглій Г. А., Маловик Л. В. Теорія музики: підручн. для навч. закл. освіти, культури та мистецтв. Харків: Видавництво «Ранок», 2013. 392 с.
27. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія: посібник для студ. вищих навч. муз. закладів. Вінниця: Нова Книга, 2014. 512 с.
28. Учасники проєктів Вікімедіа. Вікіпедія: веб сайт. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Композиція_\(музика\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Композиція_(музика))

29. Учасники проектів Вікімедіа. Вікіпедія: веб-сайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Функція_системи
30. Фіцула М. М. Педагогіка вищої школи: навчальний посібник. Київ: Академвидав, 2006. 354 с.
31. Хижко О. В. Формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2009. 231 с.
32. Цмур І. До питання формування творчої особистості майбутнього вчителя музики. *Молодь і ринок*. 2014. № 10 (117). С. 158-160.
33. Черняк Є. Б., Вольська Ю. Б. Методичні аспекти розвитку музично-слухових уявлень учнів молодших класів мистецьких шкіл. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка і психологія». Педагогічні науки*. 2020. № 2 (20). С.89-97
34. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/4354>
35. Шурдак М. І. Аналіз музичних творів. Теоретичний матеріал для практичної та самостійної роботи. Частина 1: методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2022. 23 с.
36. Юрчак. В. В. Диференційований підхід у музично-теоретичній підготовці майбутніх вчителів музики: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Кіровоград, 2011. 258 с.
37. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга Богдан. 2003. 352 с.
38. Яківчук Г. В. Теоретичні основи виховання творчої особистості майбутнього вчителя музики. *Педагогічний дискурс*. 2009. Вип. 5. 2009. С. 241-248.

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Навчальне електронне видання

КАРТАШОВА Жанна Юріївна,

*кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ГРИ ЗА СЛУХОМ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Електронне видання

Підписано 25.09.2025. Гарнітура «Arial».
Об'єм даних 7,7 Мб. Обл.-вид. арк. 8,6. Зам. № 1200.

Видавець і виготовлювач Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка, вул. Огієнка, 61, м. Кам'янець-Подільський, 32300
Свідоцтво про внесення до державного реєстру суб'єктів видавничої справи
серії ДК № 3382 від 05.02.2009 р.