

С.І. Глушкова, Г.В. Пужай

**ТЕХНОЛОГІЯ СТВОРЕННЯ
АКОМПАНЕМЕНТУ**

С.І. Глушкова, Г.В. Пужай

ТЕХНОЛОГІЯ СТВОРЕННЯ АКОМПАНеМЕНТУ

*Навчально-методичний посібник для самостійної роботи
з курсів "Гармонія", "Практикум шкільного репертуару", "Методика
музичного виховання" для студентів стаціонарного та заочного
відділень вищих закладів педагогічної освіти*

Полтава - 2007

УДК 781.4(07)
ББК 85.31я92
Г 18

Глушкова С.І., Пужай Г.В. Технологія створення акомпанементу: навчально-методичний посібник з курсів "Гармонія", "Практикум шкільного репертуару", „Методика музичного виховання” для студентів стаціонарного та заочного відділень вищих закладів педагогічної освіти. – Полтава: Полтавський державний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 2007. – 76 с.

Рецензенти: викладач Полтавського державного музичного училища імені М. В. Лисенка **Чепіль О. В.;**

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики
Полтавського державного педагогічного університету
імені В.Г. Короленка **Сулаєва Н. В.**

Редактор: кандидат педагогічних наук, доцент **Лобач О. О.**

У навчально-методичному посібнику розглядаються питання теорії і практики техніки створення акомпанементу, представлені методичні рекомендації щодо самостійного опанування творчих завдань.

Посібник розрахований на студентів середніх спеціальних і вищих закладів освіти, викладачів, учителів музики загальноосвітніх шкіл, музичних керівників дошкільних закладів освіти.

Рекомендовано до друку Вченою радою Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Протокол № 15 від 31 травня 2007 року

ЗМІСТ

Передмова.....	4
Психологічні засади музичної творчості.....	5
Створення акомпанементу як творчий процес.....	6
Музично-теоретичний аналіз складових акомпанементу.....	8
Мелодія – квінтесенція музичного образу.....	8
Гармонія. Закономірності класичної гармонії.....	11
Ладо-гармонічні особливості української народної пісні.....	16
Фактура. Загальна характеристика.....	21
Умови застосування музичних фактур у створюваних акомпанементах.....	25
Музична форма.....	30
Методичні рекомендації до створення акомпанементу.....	33
Завдання створення акомпанементу.....	33
Послідовність роботи.....	35
Зразок створення.....	35
Критерії оцінювання.....	39
Альтернативні способи створення акомпанементу.....	39
Додаток 1. Завдання для проміжного контролю.....	43
Додаток 2. Завдання для підсумкового контролю.....	65
Список літератури.....	73

Передмова

В умовах сучасного навчального процесу педагогічного закладу все більшої актуальності набуває самостійна робота. Сучасна концепція професійної підготовки вчителя музики орієнтує вищу школу на розвиток творчої особистості майбутнього вчителя. Тому традиційних знань, умінь і навичок з дисциплін музично-теоретичного циклу недостатньо для реалізації творчого потенціалу спеціалістів, необхідно шукати нові резерви змісту професійної освіти, що сприятимуть актуалізації і креативності студентів у самостійній роботі.

На аудиторних заняттях із гармонії і сольфеджіо більше уваги приділяється засвоєнню теоретичних і методичних засад курсу, розвитку й тренуванню спеціальних музичних здібностей. На жаль, створенню акомпанементу, як важливій формі самостійної роботи, приділяється не достатньо уваги у навчальних планах музичних шкіл. Випускники спеціальних музичних закладів часто не спроможні підібрати на слух мелодію та акомпанемент до неї., студенти, які з успіхом виконують інші види роботи, виявляються безпорадними перед творчим завданням навіть після вивчення практичного курсу.

Студентам для успішного створення акомпанементу необхідно самостійно поглибити знання щодо виражальних можливостей мелодії, закономірностей гармонічної мови, формотворчої ролі гармонії у комплексі з іншими музичними компонентами. Така форма роботи є також дієвим засобом виховання музичного слуху, впливає на розвиток гармонічного слуху, ладового відчуття і виразного інтонування, активізує творчо-практичні форми музикування.

У вирішенні вищезазначених завдань студентам допоможе пропонований посібник. Його структура і зміст повністю відповідають навчальній програмі з теорії музики і сольфеджіо (розділ “Гармонія”) для студентів вищих педагогічних навчальних закладів стаціонарного, заочного і екстернатного відділення, що навчаються за спеціальністю „Педагогіка і методика середньої освіти. Музика”, Він містить найважливіші теоретичні поняття та методичні вказівки щодо створення й підбору акомпанементу на будь-якому музичному інструменті.

Психологічні засади музичної творчості

Творчі методи роботи органічно входять до системи викладання музично-теоретичних дисциплін як фактор розвитку музичних здібностей, творчого ставлення до музики, виховання естетичного смаку – в цілому підвищують ефективність навчального процесу. Комплекс здібностей учителя музичного мистецтва має включати як педагогічні здібності, так і спеціальні музичні: музичний слух, відчуття ритму, музичну пам'ять і уяву (відтворювальну та творчу). Специфіка музичної діяльності вчителя музики в її багатогранності і включає три аспекти діяльності – слухацький, виконавський і творчий. Створення акомпанементу до пісенних мелодій – це той творчий метод, що розвиває спеціальні музичні здібності, творчу уяву та творчу ініціативу.

Аналізуючи будь-яку структуру здібностей необхідно виходити з того, що здібності загальні та спеціальні невід'ємні від інших властивостей особистості, від індивідуальних особливостей людини – темпераменту, сили волі, нахилів, інтересів.

Виходячи з єдності емоційного і слухового компонентів музикальності, виділяють чотири види основних музичних здібностей:

1. Музичний слух - здібність сприйняття і емоційного переживання ладо-висотних, тембрових, динамічних та інших музичних ознак.
2. Відчуття ритму - здібність сприйняття і переживання ритму.
3. Музична пам'ять - здібність зберігати у пам'яті, розпізнавати, представляти і відтворювати музику.
4. Музична уява (здібність відтворити музику внутрішнім слухом під час читання нот з аркуша) [20].

Відомо, що всі музичні здібності розвиваються тільки у специфічній діяльності. Для створення акомпанементу важливого значення набуває саме творча уява. За нашими багаторічними спостереженнями саме вона є найслабшою ланкою у системі музичних здібностей студентів., тому зупинимось на ній детальніше. Творча уява як здібність виростає із найпростішого вміння комбінувати, імпровізувати і створювати невеличкі наспіви, інтонації, теми.

Творча музична уява має свої закономірності – психологи ділять уяву на дві форми – відтворювальну та творчу. Уява, як і процеси сприйняття, пам'яті, мислення, має аналітико-синтетичний характер. Уже під час сприйняття і запам'ятовування аналіз дозволяє виділити деякі загальні, найсуттєвіші риси об'єкту і відкинути несуттєві. Основне завдання пам'яті – відновити образ у максимальному наближенні до об'єкту. Головна тенденція уяви – перетворення образів, створення нової моделі ситуації. Чим більш диференційоване саме сприйняття, чим більш воно включає різноманітного і яскравого матеріалу, тим більшою є вірогідність виникнення оригінальної творчості, мінімізується поява композиторських шаблонів. На основі систематизації, порівняння предметів або явищ викристалізуються типові риси, що ґрунтуються на схожості інтонацій, тем, мотивів, ритмів, виникає і формується так зване “образне мислення” [22].

Першою стадією творчого процесу є навмисний і ненавмисний аналіз великої кількості фактів і відбір тих, які відповідають меті. Наприклад, для того, щоб створити або зімпровізувати наспів, тему, мелодію, необхідно уявити собі мотив із урахуванням ладових зв'язків звуків, ритмічної основи, інтонаційного складу,

напрямку руху мелодії, її кульмінації, об'єму та жанрових особливостей. Процес аналізу та відбору у творчості – активний процес, який спирається на мислення, на попередній досвід людини, на наявні у пам'яті музично-слухові уявлення (образи пам'яті). Наступний етап творчого процесу – синтез. Синтез у процесі уявлення відбувається в різних формах: комбінування, типізації, схематизації, гіперболізації. Власне продуктивна творчість розвиває здібність аналізувати, синтезувати, розвиває музичну інтуїцію, а отже і мислення [22].

На заняттях з гармонії важливим є те, що творчі завдання створюють атмосферу зацікавленості, іноді навіть творчого змагання, виникає стан емоційної схвильованості, підйому, який захоплює всіх. Творчий процес тісно пов'язаний із переживанням музичних образів, активним станом, викликає позитивні емоції, інтерес, які сприяють кращому запам'ятовуванню музичного матеріалу. Творча діяльність за умов створення емоційно-позитивної атмосфери спонукає до подальшого самостійного навчання, виконавства, потреби у творчості.

Створення акомпанементу як творчий процес

Однією з форм творчої роботи з гармонії є створення (підбір) акомпанементу до дитячих пісень на фортепіано, що уможливорює використання на практиці теоретичних знань з курсу гармонії. Студент має створити гармонічне “оточення”, в якому б максимально розкрилися виражальні можливості мелодії. Створення акомпанементу допомагає глибше зрозуміти закономірності гармонічної мови, повніше усвідомити виражальну та формотворчу роль гармонії у комплексі інших компонентів музики в художньому цілому.

Акомпанемент (франц. accompagnement від accompagner – супроводжувати) означає:

- 1) музичний супровід сольної партії або партій. Може бути інструментальним і вокальним (вокальний акомпанемент сольних вокальних партій);
- 2) всі голоси музичного твору, які супроводжують ведучу мелодію. Зустрічається у будь-якому гомофонному творі.

До акомпанементу умовно відноситься також супровід пісні, танцю або ходи ударними інструментами, витриманим звуком або співзвуччям (наприклад волинкова квінта), гетерофонне варіювання мелодії, строге дублювання, а також інструментальний супровід, який дублює в унісон вокальні голоси.

Акомпанемент з'явився у кінці XVI століття у вигляді Генералбаса. **Генералбас** (німецькою Generalbas – буквально “загальний бас”, італійською – basso-continuo). Генералбас як тип супроводу склався в Італії, коли акомпанемент був ще необов'язковим, але вже бажаним елементом виконання поліфонічних творів. Необхідність акомпанементу відображала нові музично-естетичні прагнення кінця XVI століття, пов'язані з розвитком гомофонії в європейській музиці (“епоха Генералбаса”). Генералбас підтримував басом сольну мелодію, а підпорядковані голоси, які імпровізувалися за партією цифрованого баса, наповнювали гармонію. Генералбас – безперервний бас, цифрований бас (іт. basso numerato), басовий голос із цифрами, що позначають інтервали або співзвуччя, на основі яких виконавець будує акомпанемент. Цифри, що стоять *над* або *під* басовим рядком, вказують на ті діатонічні інтервали від баса, які складають специфіку співзвуччя: 6 – секстакорд, 64 – квартсекстакорд, 7 – септакорд. Знаки альтерації виставляються лише біля

цифри. Умовність запису дає виконавцю-органісту (клавесиністу) свободу у виборі деталей фактури, тобто передбачає елемент імпровізації, яка ґрунтувалася на ідеї соло. Зразки Генералбаса зустрічаються у творах К. Монтеверді, Г. Шютца, Г. Персела, А. Кореллі, А. Вівальді, Ж.Ф. Рамо, І.С. Баха, Г.Ф. Генделя.

Посібники з Генералбаса як учення про побудову і сполучення акордів частково співпадали з попередніми ученнями про гармонію. Сліди учення про Генералбас збереглися у цифруваннях, які застосовуються у багатьох підручниках гармонії. Цифровий спосіб запису партії акомпанементу віродився у джазі та естрадній музиці. Буквені та цифрові позначення функцій та акордів над мелодією пісні ми і зараз застосовуватимемо для запису акомпанементу.

Починаючи з 60-х років XVIII століття імпровізований акомпанемент почав витіснятися акомпанементом, що повністю виписувався композитором, так званий "облігатний". (Obligato – облігато іт., від лат. obligatus – обов'язковий, неодмінний.) Акомпанемент obligato склався у творчості засновників віденської класичної школи і не передбачав імпровізаційності [13].

Для того, щоб визначити причини та характер труднощів, пов'язаних з опануванням техніки створення (підбору) акомпанементу, а також виробити деякі практичні рекомендації щодо розвитку цієї навички, необхідно усвідомити найважливіші особливості створення акомпанементу за фортепіано як специфічного виду практично-творчої діяльності.

Основними передумовами оволодіння ним є:

- 1) розвиток навичок виконавсько-творчого володіння музичним матеріалом (виконавська техніка);
- 2) формування навичок перетворення музичних образів на внутрішні слухові уявлення;
- 3) високорозвинена слухова підготовка, в якій особлива увага повинна приділятися формуванню усвідомлених музичних уявлень, активного мелодичного та гармонічного слуху, музичного мислення, почуття форми;
- 4) багатий та різноманітний музично-слуховий досвід, який передбачає знання метро-ритмічних, фактурних, структурних стереотипів музики;
- 5) здатність до перетворення наявних у пам'яті акордово-гармонічних зворотів і послідовностей та створення на їх основі нових;
- 6) засвоєння певних норм і їх реалізація у звучанні на музичному інструменті;

Перешкодою для створення акомпанементу є:

1) слабка теоретична й практична підготовка з гармонії. Навіть уміння вільно, невимушено грати технічні вправи ще не є запорукою успіху. Найголовніше тут – творче володіння музичним матеріалом, уміння відчутти кожний елемент гармонії як інтонацію, як частку живого музичного організму. Акорд, послідовність акордів, мелодичний зворот, ритмічна або фактурна фігура повинні настроювати на ту чи іншу емоційну хвилю, пробуджувати творчу фантазію, викликати ті або інші жанрові асоціації.

2) Істотною причиною труднощів є відсутність почуття логіки гармонічного розвитку. Часто студенти сприймають гармонічний матеріал як конгломерат не пов'язаних функціональною логікою акордів: співзвуччя „нанизуються” одне за одним, а ціле випадає з поля зору. Необхідно мислити не окремими акордами, а

цілими зворотами (“блоками”), ясно відчуваючи й усвідомлюючи їхнє місце та роль у побудові музичної форми.

3) Звичка користуватися тільки готовими “наборами” акордів призводить до схематизму та штампу, що гальмує розвиток творчої фантазії, тому потрібно прагнути до збагачення гармонічної основи акомпанементів через варіювання засобів гармонії, метро-ритму, фактури.

Необхідно усвідомити, що навчальний твір (пісня) є моделлю художнього твору. Він має бути виразним, жанрово визначеним, струнким за формою, ясним за логікою ладо-гармонічного й тематичного розвитку. Варто звертати увагу на взаємозв'язок елементів музичної мови, аналізувати (хоча б на елементарному рівні) прийоми розвитку музичного матеріалу. Зважаючи на труднощі, пов'язані з побудовою музичного цілого, рекомендується поетапно оволодівати гармонічними засобами у взаємозв'язку з іншими музичними компонентами (мелодією, фактурою, метро-ритмом).

Музично-теоретичний аналіз складових акомпанементу

Мелодія – квінтесенція музичного образу

Перш ніж приступити до створення чи підбору акомпанементу необхідно ознайомитися, з одного боку, з головними закономірностями будови та розвитку мелодії, а з іншого – з особливостями співвідношення мелодії та гармонії у класичній системі, враховуючи фактурну та інтонаційну сторони взаємодії. Потрібно усвідомити роль мелодії як головного голосу гомофонної тканини, носія основних рис музичного образу та індивідуального начала у творі.

Слово “**мелодія**” походить від давньогрецького *μελος* (мелос), що значить “наспів”, “пісня”. Воно застосовується у різних значеннях, але положення про провідну роль мелодії залишається справедливим у кожному значенні. Музикознавці Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман виділяють три групи значень слова “мелодія”:

- тоді, коли кажуть “мелодія і супровід” або “мелодія цієї пісні”, під мелодією розуміють одноголосу послідовність звуків музичного твору, яка має (навіть якщо вона вилучається із загальної багатоголосної тканини або береться без тексту) певну осмисленість і риси органічного цілого. Дане визначення розкриває два основних моменти: 1) одноголосу музичну думку як музичне ціле, коли немає супроводу або звучання інших голосів (наприклад, наспів одноголосної народної пісні, одноголосий інструментальний наспів); 2) головний голос багатоголосної музичної думки;
- коли кажуть “мелодія і ритм” або “лад, ритм і мелодія”, під мелодією розуміють елемент музики, який представляє собою висотні зміни, або висотні співвідношення в одноголосій послідовності звуків. Цей елемент практично неможливо відділити від інших елементів, відокремити від музичного цілого, неможливо уявити собі виконання лише одних “висотних змін” поза співвідношень у часі, поза динамікою, тембром;
- нарешті, третя група значень (до неї входить значення слова “мелодія” у таких фразах, як: “мелодія – душа музики” або “у творчості композитора панує стихія

мелодії”) пов’язана з узагальненим поняттям мелодії як мелодичного джерела музики, припускає мелодійність, наспівність як естетичну якість [14].

Аналізуючи мелодію, необхідно, в першу чергу, звернути увагу на її ладові особливості, оскільки з ладом часто пов’язані риси національної своєрідності мелодії. Для української народної мелодики та її перетворень у мелодиці українських композиторів характерними є риси ладової перемінності (особливо того типу, що будується на зіставленні мажору і паралельного мінору), пентатоніки (вираженої через трихордові наспіви), елементи міксолідійського, дорійського, фригійського ладів, натуральний мінор. Досить часто в українських народних піснях зустрічається гармонічний мінор, а також гармонічний мінор із підвищеним IV ступенем.

Виразність мелодичної лінії пов’язана зі зміною напрямку руху:

- чергування висхідного та низхідного руху відповідно підсилює або послаблює емоційну напругу, яка передається мелодією;
- рух “на місці”, тобто повторення звуку. Таке повторення може виражати впевненість, наполегливість, а іноді яскраво відтіняє подальшу зміну висоти;
- поступовий рух мелодії створює враження безперервності, плавності, що додає співучості та мелодійності;
- широкі ходи у мелодії та стрибки звучать більш напружено, яскравіше виділяються у мелодичній лінії. Іноді широкий хід у мелодії, особливо консонуючий, створює враження простору, повітряного об’єму;
- мелодія може поєднувати широкі ходи з плавним рухом (для урівноваження перших), часто повністю або частково заповнюючи діапазон стрибка.

Створюючи акомпанемент до мелодії пісні, необхідно проаналізувати загальний тип мелодичного руху, тобто визначити основну закономірність цього руху, а потім звернути увагу на її індивідуальні особливості.

Метр і ритм у мелодії підпорядковані одне одному. Слово “**ритм**” – давньогрецького походження і означає у точному перекладі “течія”, а також постійний, упорядкований рух. **Метр** (у давньогрецькій мові – міра) є основою ритму, внутрішньо йому притаманною, поза якою ритм, як співвідношення тривалостей, може або не сприйматися як такий, або стає тьмяним, аморфним, якісно невизначеним.

Закономірність спільних дій метру і ритму полягає в їх паралелізмі: перевага у метрі супроводжується перевагою у ритмі. Це означає, що наголошені (“важкі”) звуки бувають найчастіше довгими, а ненаголошені (“легкі”) – короткими. Виразні можливості ритму не мають прямого зв’язку з певним ліричним забарвленням емоції (“радість”, “смуток” і т.п.), проте вони яскраво характеризують загальнодинамічні і моторні (тобто пов’язані з типом руху) сторони емоцій.

Ритміка вокальних мелодій має деякі специфічні особливості, оскільки досить часто ускладнюється тим, що на один склад тексту у вокальній мелодії може припадати різна кількість звуків. Тому вказана вище закономірність узгодження метру та ритму може дещо змінюватися: метрично сильну долю супроводжує не стільки довгий звук, скільки довгий склад.

Конструктивно мелодія підпорядкована гармонії: її ладо-інтонаційна будова зумовлюється логікою функціонального руху акордів та їх структурними закономірностями. Одні мелодії виявляють гармонічну основу безпосередньо, в інших – вона завуальовується неакордовими звуками, що підсилює лінійне начало [12].

Отже, спираючись на принцип поступового ускладнення інтонаційного зв'язку горизонталі та вертикалі, можна виділити такі *етапи в інтонаційному “розкріпаченні” мелодії від впливу гармонії*:

1) мелодії, побудовані на основі прямої інтонаційної спорідненості горизонталі та вертикалі, – найбільш узагальнений тип мелодики, що ґрунтується на рухові по акордових звуках і створює конкретні форми співвідношення акорду і похідного від нього мелодичного звороту:

- мелодія рухається по “слідах” акорду;
- акорд узагальнює мелодичний рух по акордових звуках ;
- мелодичний зворот і акорд звучать одночасно. До цього виду можна віднести також мелодії, побудовані на гармонічній фігурації (див. нотний приклад 1):

Ой, під вишнею
українська народна пісня

1

Ой під виш - не - ю, під че - рш - не - ю.
Сто - яв ста - рий з мо - ло - до - ю, як із я - го - до - ю.

2) мелодії, в яких гармонічна основа вуальюється різними прийомами мелодичної фігурації. Можна встановити певні градації у співвідношенні акордових і неакордових звуків у мелодичному русі:

- переважає рух по акордових тонах з епізодичним включенням прохідних і допоміжних звуків;
 - плавний рух з опорою на акордові тони на сильних долях такту;
 - неакордові звуки на сильних долях такту;
 - фігураційний рух (різні прийоми орнаментзації мелодичного голосу)
- (див. нотний приклад 2):

Ой гай, мати
українська народна пісня

2

Ой гай, ма - ти, ой гай, ма - ти, ой гай, зе - ле - нь - кий.



3) інтонаційно та ритмічно розвинені мелодії, в яких переважає лінійна логіка у мелодичному русі (див. нотний приклад 3):

“ Ой у городі, да й у Кракові”

українська народна пісня (записав М. В. Лисенко)

Ой у го ро ді, да й у Кра ко ві за цві ли во лош ки,
за цві ли во лош ки, а за цві ли во лош ки.

Виконуючи самостійний аналіз мелодії, потрібно знати її окремі елементи – хвилю, вершину, мелодичні наголоси, стрибки і плавний рух, а також засвоїти основні типи мелодичного руху. Необхідно звертати увагу на зв'язок лінійних явищ мелодії з іншими, в першу чергу, – ладовими і ритмічними. Щоб не розгубитися під час розбору мелодії серед мініатюрних мелодичних ходів і окремих інтервалів, радимо дотримуватися такої послідовності: спочатку визначити загальний тип мелодичного руху у великих побудовах (наприклад, у періоді, реченні), тобто, виявити загальну закономірність цього руху; після цього звернути увагу на індивідуальні особливості.

Завдання

Програйте та проспівайте мелодії пісень у додатку 1 і проаналізуйте:

- 1) загальні закономірності мелодичного руху;
- 2) індивідуальні особливості побудови мелодії;
- 3) специфіку метру, ритмічного малюнку, ладу;
- 4) інтонаційну спорідненість горизонталі та вертикалі, наявність мелодичної фігурації.

Гармонія

Гармонія – слово грецького походження, яке означає стрункість, пропорційність, співзвучність. У широкому значенні під гармонією розуміють сукупність виразних засобів музичного мистецтва, яка пов'язана з висотною організацією музичної тканини. Гармонія відіграє велику роль у сфері музичної логіки, оскільки допомагає зрозуміти не виражений ні словами, ні зображеннями зміст музики. Ми вивчаємо класичну гармонію на основі функціональності. Поняття функції означає місце даного акорду або тональності у логіці розгортання гармонічного цілого. Гармонія, понад усі інші елементи, виявляє загальну логіку музичного розвитку. Змістове значення гармонічних і тональних послідовностей розкриваються для слухачів як відчуття безумовної, міцної закономірності, як

природність різноманітних поєднань переходів, появи нового та повернення до попереднього. Ця логіка допомагає усвідомити, який елемент музичної форми проходить на даний момент перед слухачами – підготовка, виклад, розвиток, закріплення. Часова природа музики потребує максимально чіткої, переконливої логічної організованості, яка б захистила музичний твір від “розтікання у часі”, від аморфності [23].

Закономірності класичної гармонії

Кожний акорд у ладу виконує свою роль, або ладо-гармонічну функцію. ***Ладо-гармонічною функцією*** називається характер взаємодії окремих акордів або груп акордів в ладу і характер їх відношення до тоніки – стійкого ладового центру.

Характер взаємодії функцій підпорядковується загальній логіці розвитку, яка властива часовим видам мистецтв – музиці, літературі, театру, кіно. Для них характерними є такі етапи розвитку дії: відносний спокій – зав’язка – розвиток конфлікту – кульмінація – розв’язка. У музиці цим етапам розвитку відповідають: стійкість – нестійкість – загострення нестійкості – розв’язання. Така послідовність етапів розвитку діє як на рівні великого твору або його частини, так і на рівні періоду, речення, утворюючи своєрідні хвилі розвитку різної тривалості. У гармонічному розвитку найменша хвиля відповідає мотиву, фразі, та утворюється взаємодією ладо-гармонічних функцій [15].

Виразний ефект гармонії більшою мірою досягається звучанням акордів між певними типами їх сполучення. Кожен акорд, кожне розташування або мелодичне положення мають різні виразні можливості; відомі нам властивості консонансу і дисонансу, нестійкості і стійкості. Звертають на себе увагу тризвуки, побудовані на **I, IV, V** ступенях, – у мажорі вони підкреслюють мажорний характер ладу, у мінорі – мінорний. Оскільки вони характеризують лад найяскравіше, вони називаються **головними тризвуками** ладу, а ступені, на яких вони будуються – **головними ступенями**. Всі інші ступені – **II, III, VI, VII** – називаються **побічними ступенями**. Акорди, побудовані на них, називаються **акордами побічних ступенів**.

Головні ступені мають ще одне позначення: I ступінь називається **тонікою (T)**, **IV - субдомінантою (S)**, **V – домінантою (D)**. Кожен акорд головних ступенів ладу виконує ту чи іншу роль – функцію – в організації гармонічного руху:

- функція (гармонічна функція) тоніки – створення максимальної стійкості, відчуття завершеності, спокою;
- функція домінанти прямо протилежна тонічній – це максимальна нестійкість, чітко виражене тяжіння до тоніки;
- субдомінанта займає проміжне положення: з одного боку, вона у порівнянні з домінантою досить стійка (завдяки наявності у своєму складі звуку тоніки); з іншого – підпорядковується тоніці як найстійкішій функції.

Отже, у **мажорі** етапам музичної драматургії: стійкість – нестійкість – загострення нестійкості – розв’язання – відповідає послідовність функцій **T – S – D – T**. Цей кругообіг функцій може бути більш поширеним і менш поширеним, більш або менш повним.

Найважливіше значення в гармонії мають натуральний і гармонічний види мінору. В натуральному мінорі нестійкість субдомінантаної групи більше тяжіє до розв’язання, ніж нестійкість домінантаної групи. Завдяки чому субдомінантова

функція більш нестійка, ніж домінантові, тому основа функціонального розвитку *в натуральному мінорі* виражається схемою:

$$t - d_n - s - t.$$

Як і в мажорі, тут можливі поширені і непоширені варіанти. У гармонічному мінорі інтенсивність тяжіння VII підвищеного ступеня більша, ніж у VI ступеня. Відповідно логіка функціонального розвитку *у гармонічному мінорі* така сама, як і в мажорі:

$$t - s - D_n - t.$$

В музичній літературі, поряд з гармонічним і натуральним мінором, досить поширений мінор, який поєднує обидва різновиди. В такому *змішаному мінорі* утворюються три сфери нестійкості – субдомінанта (S), натуральна домінанта (D_n) і гармонічна домінанта (D). Гармонічна домінанта частіше буває представлена тризвуком V ступеня, а натуральна – тризвуками III і VII ступенів. У такому мінорі логіка функціонального розвитку виражається послідовністю:

$$T - D_n - S - D - T.$$

Акорди побічних ступенів функціонально підпорядковані головним ступеням. На терцію вище і на терцію нижче від кожного головного ступеня містяться його побічні. Отже, *до тонічної функції належать всі акорди, побудовані на III і VI ступенях, до субдомінантної – акорди, побудовані на VI і II ступенях, до домінантної – акорди VII і III ступенів.*

Умовне позначення акордів побічних ступенів включає позначення функції та ступеня. Акорди III і VI ступенів, які належать до двох функцій, називаються *біфункціональними* і позначаються двома буквами: **TDIII**, **TSVI**. Роль біфункціональних акордів залежить від їх місця у гармонічній побудові та акордового оточення. За участю акордів III і VI ступенів можливі такі звороти:

$$III - VI (D - S), III - IV (D - S), V - VI (D - S).$$

Будь-який музичний твір (мова йде тільки про тональну музику) включає, як правило, усі перераховані функції. Порядок їх проходження може бути таким:

$$T - S - T; T - D - T; T - S - D - T.$$

Якщо у творі використовуються різні представники тонічної, субдомінантної, домінантної функцій, вони підпорядковуються загальній логіці поступового загострення напруженості. Найбільш яскравими представниками нестійкості в субдомінантній і домінантній групах є тризвуки II (S) і VII (D) ступенів, які повністю складаються з нестійких ступенів ладу. Найменш яскравими – тризвуки VI (S) і III (D) ступенів, завдяки наявності двох спільних з тонікою тонів. У послідовностях всередині групи S дотримується поступове зростання нестійкості: VI – IV – II; у групі D така закономірність виявляється менше частково через те, що в музиці останнього століття зменшений тризвук VII ступеня мажору майже не використовується.

Зустрічаються мелодії, в яких роль тоніки по черзі переходить від одного звуку до іншого – без зміни звукоряду. Це залежить від характерних мелодичних зворотів, від частоти повторення звуку, який стає опорним, від його метро-ритмічного положення. Так утворюється *перемінний лад*. Елементи перемінного ладу збагачують, додають світла і прозорості гармонічному супроводу.

В мажорі елемент перемінності створює послідовність **II – VI**, яка перечить нормам послідовності субдомінант, але утворює характерний для паралельного мінору плагальний зворот (**IV – I**). Поширені звороти зі слабких представників нестійкості, якими є акорди **III і VI** ступеня: **III – VI; VI – III**.

В мінорі акорди **VII** натурального, **III і VI** ступенів, які менш нестійкі у натуральному мінорі, створюють ефект перемінності у зворотах **III – VII; VII – III; III – VI; VI – III; VI – VII – III** та інших комбінаціях цих ступенів. Оскільки у мінорі в послідовності **VII – III** співпадають обидві умови виникнення перемінності (часткове порушення функціональної логіки і використання акордів слабого тяжіння), мінор більше схильний до перемінності, ніж мажор [24].

Включення до головних функцій акордів побічних ступенів допоможе глибше розкрити музичну думку, збагатить її емоційно, виявить внутрішній зміст мелодії і потенційно приховану в ній гармонію.

Безумовно, це лише схематичне вираження функціональних відношень у музичному творі, але воно наочно відображує можливі комбінації сполучення акордів, і при створенні акомпанементу це необхідно враховувати. Важливо, щоб насичення акомпанементу різноманітними акордами не було самоціллю, тобто не порушувало характеру твору і не обтяжувало звучання.

Отже, виконання завдань зі створення акомпанементу вимагає чіткого усвідомлення того, якими засобами гармонії створюються такі ефекти, як:

- **замкненості, стійкості, урівноваженості** твору можна досягти завдяк оточенню стійкою головною тональністю;
- **посилення та послаблення напруженості** можливі завдяки рухові від дисонансу до консонансу, від нестійкості - до стійкості;
- **створення конфлікту** відбудеться за допомогою модуляції, зіставлення, ланцюга відхилення чи хроматичної секвенції з відсуненням появи тоніки як розв'язування, а також із застосуванням нестійких гармоній у вигляді альтерованих акордів;
- **стійкість – нестійкість** (найстійкішими є акорди тонічної групи, менш стійкими – субдомінантової групи, особливо дисонуючі та альтеровані акорди; до найбільш нестійких належать консонуючі та дисонуючі акорди домінантної групи, альтеровані акорди);
- **завершення – не завершення** (довершеною є повна каденція з розв'язанням у тонічний тризвук, краще у мелодичному положенні основного тону на сильній долі; недовершено сприйматиметься автентичний чи плагальний напівкаданс, перервана каденція, тонічний тризвук у мелодичному положенні терцієвого чи квартового тону);
- **зміна настрою, образу** можлива завдяки ладовому контрасту (світлий, прозорий, радісний, колорит – мажор; темний, густий, смутний – мінор);
- **“запитання”** (для цього застосовуються акорди домінантної групи, краще – дисонуючі, ввідні, альтеровані) та **“відповідь”** (відповідно тоніка чи акорди тонічної групи) тощо.

Технологія підбору функцій та їх акордів має таку послідовність: необхідно уявити собі ту мелодію, до якої буде підбиратися акомпанемент, визначити її

тональність (якщо мелодія записана) або вибрати зручну для себе тональність (у разі, коли мелодія підібрана на слух);

- обов'язково проаналізувати мелодію, тобто відповісти на непросте питання: чи вся мелодія написана від початку до кінця в одній тональності, чи в якомусь місці основна тональність змінилася на короткий час (відхилення) або закінчилася в іншій тональності, ніж розпочиналася (модуляція). Якщо мелодія включає відхилення або декілька відхилень, необхідно точно визначити нові тональності (знайти нові тоніки), а також конкретні місця переходу в них і повернення у головну, початкову тональність;
- корисно побудувати тризвуки головних ступенів в усіх тональностях, які використовуються у даній мелодії, щоб під час підбору не шукати потрібні клавіші (для студентів, що мають недостатню фортепіанну підготовку, спочатку радимо побудувати та попередньо програти на фортепіано акорди головних та побічних ступенів головної тональності);
- після завершення попередньої роботи можна переходити до підбору акордів.

Кожна мелодія вміщує звуки, що відносяться до тієї чи іншої функції, тому природно, що звуки мелодії вкажуть, яка функція у даному випадку найдоцільніша. Не слід підбирати акорд до кожного звуку мелодії, як правило, у мелодіях (особливо пісенних) будь-яка функція представлена цілим рядом звуків. Такий акомпанемент дає змогу задовольнити невибагливого слухача, тому необхідно прагнути, щоб акомпанемент допомагав розкрити характер мелодії, а не був лише елементарною підтримкою голосу. Щоб зрозуміти, які величезні можливості індивідуальної виразності містить у собі той самий мелодичний зворот, доцільно проаналізувати такий зразок (4):

4



Маємо зразок того, як мотив із звуків, які повторюються інтонаційно і ритмічно протягом 8-ми тактів у тональності до мінор, гармонізований по-різному у кожному такті за допомогою альтерованих септакордів і прихованих відхилень.

Створення різних варіантів супроводу до однієї мелодії має стати звичним. Гармонічне варіювання як важливий засіб музичного розвитку сприяє усвідомленню зв'язку “гармонія – форма” та багатозначності гармонічного відчуття мелодії. Добір того чи іншого варіанта залежить від місця звороту та його функції в музичному цілому. Радимо скласти кілька варіантів до будь-якої із запропонованих мелодій. Го-

ловна мета такого завдання – навчитися співвідносити кожний момент гармонізації з тим або іншим етапом музичного розвитку, оволодіти логікою побудови музичної форми.

Варто знати, що мелодії, пов'язані із зображальними діями (танцювальні, маршеві пісні), тяжіють до більш простої гармонічної мови, ніж ліричні. Жанри ліричної та драматичної музики вимагають широкого застосування гармонічних засобів, особливо з арсеналу нестійкості. Мелодії, пов'язані з казковими та фантастичними образами, потребують гармонічно збагаченої, картинно-зображальної музичної мови.

Перед тим, як приступити до гармонізації цілої побудови, необхідно потренуватися знаходити варіанти невеликих мелодичних зворотів, мотивів, окремих інтонацій (аж до одного звуку).

Наступний етап – побудова форми цілого за знайденими варіантами. Необхідно звертати увагу на комплексність формул супроводу як результат взаємодії різних елементів музики (мелодії, гармонії, метро-ритму, фактури, музичної форми, темпу та ін.).

Ладо-гармонічні особливості української народної пісні

Лади народної музики сформувалися у давні часи. Тоді мелодії базувалися не на семиступеневих ладах, а на таких, які склалися з меншої кількості ступенів – трьох, чотирьох, п'яти. Найдавніші з них – трихорди, які являють собою ладову систему, що складається з трьох ступенів у межах чистої кварта, рідше – чистої квінти. Найтипівіші з них складаються з великої або малої терції з великою секундою зверху або знизу.

Інші ладові утворення (системи) не семиступеневого типу мають назву тетрахорду (чотириступеневий лад), пентахорду – (п'ятиступеневий), гексахорду – (шестиступеневий). Пентахорд, або пентатоніка, це лад без півтонових тяжінь. Пентатоніка може мати мажорний або мінорний нахил. Якщо пентатоніку мажорного нахилу порівняти з мажором, це наче мажорний лад із пропущеними IV і VII ступенями. Пентатоніка мінорного нахилу – ніби мінорний лад із пропущеними II і VI ступенями.

Музичні зразки не семиступеневого типу можна знайти в піснях давнього походження, до яких належать календарні пісні. Наприклад, українська народна пісня “Плету, плету плетеницю”, записана М.В.Лисенко, є зразком чотириступеневого ладу – тетрахорду (див. нотний приклад 5):

Оскільки перші відомості про старовинні семиступеневі лади залишила людству давньогрецька культура, їх називали давньогрецькими термінами. Назви ладів

Плету, плету плетеницю

(веснянка)

5



Пле - ту, пле - ту пле - те - ни - цю, на па - руб - ків ши - бе - ни - цю.

Грай, жу - че, грай, по - ки вий - де край.

залишилися до наших часів [25]. Вивчаючи, їх порівнювали з мажором і мінором. До ладів мажорного типу належать:

- 1) іонійський лад, який співпадає з натуральним мажором;
- 2) лідійський лад має IV підвищений ступінь у порівнянні з натуральним мажором;
- 3) міксолідійський лад – понижений VII ступінь у порівнянні з мажором.

До ладів мінорного типу відносяться:

- 1) еолійський лад, який співпадає з натуральним мінорним ладом;
- 2) дорійський лад – підвищений VI ступінь у порівнянні з натуральним мінором;
- 3) фрігійський лад – понижений II ступінь у порівнянні з натуральним мінором.

Поступово ці ладові утворення збагачувалися і на їхній основі виникли мажорний і мінорний лади. Мажоро-мінорна система одержала перевагу над натурально-ладовими системами в професійній музиці на межі XVII – XVIII ст. Основу народної музики складають системи натуральних ладів. Але мажоро-мінорні й народно-ладові системи не існують ізольовано, а постійно взаємодіють. Тотожність ладової побудови натурального мажору з іонійським ладом, а натурального мінору з еолійським вказує на те, що між ними не має різниці. Однак, з цим погодитися не можна. Відмінності народних ладів від мажору і мінору спостерігаємо у різних внутрішніх зв'язках і стилістичних особливостях. У разі, коли мелодія, викладена одноголосом, ґрунтується на основі народних інтонацій, характерних особливостях метро-ритму, доцільно говорити про іонійський та еолійський лади.

Під час створення акомпанементу до мелодій українських народних пісень треба враховувати особливості їх гармонії. Вона анітрохи не узгоджується з постулатами традиційної класичної гармонії. Оскільки творам в ладах народної музики притаманна функціональна багатозначність, вони можуть починатися і закінчуватися на будь-якому ступені. Привертає увагу широке використання тризвуків усіх ступенів та їх обернень, а також (у меншій кількості) септакордів усіх ступенів з оберненнями; зустрічаються і затримання, хоча консонанси відчутно домінують над дисонансами.

Для українського народного багатоголосся характерні:

- паралелізми унісонів, квінт і октав, “стягування” голосів у каденціях до унісону, октави або порожнього тризвуку (без терції);
- підголоскова та імітаційна поліфонія (для більшості протяжних українських народних пісень);
- закономірності мелодичного руху, в якому переважна роль належить секундовим і терцевим зв'язкам, що утворюють типові акордово-гармонічні звороти: I – II; VII – I; III – II; VI – V; I – III; V – III; VI – I.
- нівелювання домінантової гармонії, на відміну від мажоро-мінору; відсутність типового тяжіння ввідного тону, що надає гармонії менш напруженої цілеспрямованості, більшої м'якості, пластичності;
- нечасте використання тонічної гармонії у вигляді повного тризвуку – найчастіше на сильних долях такту, або октавою – на сильних долях, або у вигляді неповного тризвуку без квінти (на відносно сильних долях) [8].

Ці особливості варто врахувати при створенні акомпанементу, як зробив це, наприклад, Л. Ревуцький у гармонізації української народної пісні “Ой ходить сон” (див. нотний приклад 6). Дана гармонізація є цікавим зразком глибокого розкриття багатой та самобутньої гармонії українського народного багатоголосся.

Ой ходить сон

Українська народна пісня

Гармонізація Л. Ревуцького

6

Ой ходить сон ко-ло ві-кон, а дрімо та ко-ло плота.

Пи-та-єть-ся сон дрі-мо-ти: «Де ж ми будем но-чу-ва-ти?»

Фактура акомпанементу наповнена одночасно елементами підголоскової поліфонії і акордово-гармонічним стилем, тобто, простежується багатоплановість, де чітко видно хорову фактуру: партія правої руки – жіноча група голосів (сопрано і альти), партія лівої – чоловіча (тенора, басы). Помітною є інтонаційна і ритмічна самостійність кожного голосу, місцями з елементами імпровізаційності, на фоні широкої акордово-гармонічної палітри. Наявна також варіантність викладення однакового тематичного матеріалу (друге речення “Питається сон дрімоти” відрізняється від першого насиченням фактури, завдяки збільшенню кількості голосів, додаванням нових тембрових відтінків і нових варіантів підголосків). Композитор використав характерні для українського народного багатоголосся акордові послідовності: VI – III – VII н.; VI – VIIн. – I; III – IV; VI – Vн. – VI – I. Спостерігається панування мажоро-мінорної сфери, тобто ладової перемінності (фа мінор – ля бемоль мажор). “Родзинкою” гармонізації є низхідний хроматичний хід у альтовому (II такт) і теноровому (VI такт) голосі, використання неакордових

допоміжних і прохідних звуків, що створює ніжне (ненав'язливе) дисонуюче звучання.

Більшість народних танцювальних і жартівливих пісень мають гомофонно-гармонічну фактуру. Це робить простішим і легшим завдання створення акомпанементу до таких мелодій. Наприклад, як в українській народній пісні “**Ой на горі калина**” в обробці Н. Білана (див. нотний приклад 7). Приспів пісні “Калина, малина ...”, який є також інструментальним вступом, звучить у тональності соль мінор, складається з акордів тоніки, субдомінанти і гармонічної домінанти, які змінюються на кожну долю такту. Заспів звучить в паралельній тональності – сі бемоль мажор і включає тонічну і домінантові функції. Отже, спостерігається ладова перемінність. Пісня носить яскраво виражений танцювальний характер, має не складну гармонію і простий метро-ритмічний малюнок в акомпанементі.

Як бачимо, в українській народній музичній творчості, набагато частіше, ніж в класичній (про це згадувалося в попередньому розділі), зустрічаються мелодії, які звучать в *перемінному ладу*, коли роль тоніки по черзі переходить від одного звуку до іншого – без зміни звукоряду. Це залежить від характерних мелодичних зворотів, від частоти повторення звуку, який стає опорним, від його метро-ритмічного положення. Застосування гармонічних зворотів, заснованих на кварто-квінтових сполученнях більш типове на так званих побічних ступенях, або в сполученні головних ступенів з побічними і часто порушує норми класичної гармонії. У *мажорі* елемент перемінності створює послідовність II – VI, яка перечить нормам послідовності субдомінант, але утворює характерний для паралельного мінору плагальний зворот (IV – I). Також поширені звороти із слабких представників нестійкості, якими є акорди III і VI ступеня: III – VI, VI – III. **В мінорі** акорди VII натурального, III і VI ступенів, які менш нестійкі у натуральному мінорі, створюють ефект перемінності у зворотах III – VII, VII – III, III – VI, VI – III, VI – VII – III та інших комбінаціях цих ступенів [7].

Оскільки в мінорі в послідовності VII – III співпадають обидві умови виникнення перемінності (часткове порушення функціональної логіки і використання акордів слабого тяжіння), мінор більше схильний до перемінності, ніж мажор (див. нотний приклад 8). Ладо-тональний план пісні – модулюючий період із Сі бемоль мажору в соль мінор. Наявні такі гармонічні звороти: I – V – VI – V – III, VI – V – I.

Ой на горі калина

Українська народна пісня

Обробка Н. Білана

7

First system of piano accompaniment. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with chords.

Second system featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a rest followed by the lyrics "Ой на го-рі ка-ли-на," with a forte (*f*) dynamic marking. The piano accompaniment continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Third system with vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "під го-ро-ю ма-ли-на. Ка-ли-на, ма-ли-". The piano accompaniment maintains the melodic and harmonic structure established in the previous systems.

Fourth system with vocal line and piano accompaniment. The vocal line concludes with the lyrics "- на мо-я, ох ка-ли-нонь-ка, ма-ли-нонь-ка мо-я. // -ка мо-я." The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a final cadence. The system ends with a double bar line.

Закувала зозуленька
Українська народна пісня

За ку ва ла зо зу
лень ка в са ду на ка ли ні.
При ї ха ли три ко
за ки в гос ті до дів чи ни,
при ха ли три ко
за ки в гос ті до дів чи ни.

Завдання

1. Визначте ладо-тональний план музичних прикладів № 4 – 8.
2. Проаналізуйте в них акордово-гармонічні звороти.

Фактура.

Загальна характеристика

Фактура (лат. *factura*, від *facio* – роблю, означає виготовлення, обробку, будову) – конкретне оформлення музичної тканини, де враховується характер і співвідношення сукупності голосів. Поряд із словом “фактура” як синоніми застосовуються терміни “письмо”, “склад” (поліфонічний, гомофонний, хоровий склад), “виклад” (наприклад, оркестровий виклад), вищезгадана “музична тканина”. Звукова матеріальність музики відображається у поширених умовних характеристиках фактури – з точки зору об’єму (“розлога” фактура), ваги (“масивна” фактура), компактності (“прозора” фактура) [26]. Цілісний **комплекс фактури** надзвичайно індивідуальний. Обов’язкові компоненти фактури – тембр, регістрове положення, голосоведіння.

Фактурні деталі можуть передати найтонші нюанси музичної експресії, розвинута фактура може передати не тільки повний набір наспівно-мовних інтонацій, які наповнюють мелодику, тематичні голоси, але й зобразити проінтоновані звукові наслідування (шум лісу, коливання хвиль, звучання дзвону і т. п.) – частіше у фонових, акомпануючих голосах.

Види фактури зумовлені можливостями музичних інструментів та історичним розвитком цих можливостей. Новаторські творчі знахідки композиторів досить часто виражаються у розкритті нових типів і можливостей фактури – оркестрової, хорової, фортепіанної, баянної та ін.

Навички володіння фактурою розвиваються у курсі гармонії дещо однопланово: усі вправи з гармонії, як правило, обмежені акордовим чотириголоссям. Проте, акордовий склад не вичерпує усієї різноманітності фактурних форм, характерних для жанрових та стилістичних явищ музики XVII – XX століть, які здебільшого пов'язані з іншим типом музичного викладу – гомофонно-гармонічним. Саме тому вивченню гомофонної фактури приділяється велика увага впродовж усього курсу гармонії.

Гомофонною, або **гомофонно-гармонічною**, називається форма багатоголосного викладу, де основним, провідним стає один голос, найчастіше верхній, а решта голосів, незважаючи на більшу чи меншу самостійність, супроводять його. **Гомофонія** (від грецького *homos* - однаковий і *phone* – звук, голос) – вид багатоголосся, в якому один голос (мелодія) є головним, а решта голосів підпорядкована йому. У сучасному розумінні гомофонія – гомофонно-гармонічний музичний склад, який характеризується взаємодією трьох основних функцій голосів – мелодії, баса і гармонічних голосів. Гомофонія розвинулася в руслі європейської музичної культури. Найважливішим і якісно новим елементом гомофонного письма став акорд, який мислився як єдність не тільки фактурна і ритмічна, але й акустична, ладо-функціональна [30].


Засвоєння гомофонної фактури навіть у її найпростішому вигляді викликає певні труднощі, що випливають з необхідності водночас сприймати обидва плани–мелодичний і гармонічний. Але можна створити сприятливі умови (з методичної точки зору) для “плавного” переходу від акордового викладу до гомофонно-гармонічного, якщо використати деякі внутрішні властивості акордової структури для перебудови її в гомофонну. Так, активізація ритмічного та мелодичного факторів сприяє поживленню голосів. Вони починають виділятися з монолітної акордової тканини та набувають деякої самостійності: верхній голос стає ведучим, а нижній починає відігравати роль баса у функціональній тріаді гомофонної фактури. Така диференціація акордової тканини наближає її структуру до гомофонної (дво- або триелементної).

Найтиповішими формами супроводу (у тому числі акордово-фігураційними), що склалися в жанрах побутової, танцювальної музики та під впливом особливостей інструментів, є *репетиційна*, *бас-акордова (гітарна)*, *”альбертієві баси”* [26].

Репетиція (від латинського *repetitio* – повторення) – швидке повторення одного й того ж звуку, головним чином, на клавішних інструментах. У 1821 році французький майстер С. Ерар винайшов конструкцію фортепіанної механіки, що уможливило більш швидке повторення звуку, ніж в усіх попередніх конструкціях.

Бас-акордовий, або гітарний супровід – найпростіший вид акомпанементу, зумовлений можливостями гітари. **Альбертієві басы** – ритмічно рівномірنا фігурація акордів у клавірних п'єсах гомофонного складу. Зазвичай призначена для партії лівої руки і супроводжує мелодії у партії правої руки, названа по імені італійського композитора Доменіко Альберті (1710 або 1717 – біля 1740), співака, клавесиніста, автора творів у галантному стилі, який часто застосовував цей прийом у своїх творах. Численні приклади Альбертієвих басів зустрічаються у клавірній і фортепіанній музиці XVIII – початку XIX століття у Г.Ф.Телемана, І.К. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена (див. нотний приклад 9):

9



The image shows a musical score for Example 9, consisting of two staves in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right-hand staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and a quarter note A4. The left-hand staff contains a bass line of chords: G4, A4, B4, and C5 (each as a single note), then G4, A4, B4, and C5 (each as a single note), then G4, A4, B4, and C5 (each as a single note), then G4, A4, B4, and C5 (each as a single note), and finally G4, A4, B4, and C5 (each as a single note).

Деякі прості види гомофонної фактури обумовлені не тільки метою виділення і гармонічної підтримки головного мелодичного голосу, але і необхідністю підкреслення регулярних змін гармонії і метро-ритмічної пульсації. Таким є типовий гомофонний супровід, де бас вступає на сильній долі такту та її підкреслює, а голоси, що супроводжують, здійснюють метричну пульсацію. Такий поділ голосів на дві функції – бас, гармонічні голоси, – закріпився у музиці завдяки ученню про генералбас, спрямований на практику акомпанементу, тоді бас – другий за значенням після мелодії, голос.

У створюваних акомпанементах доцільно дотримуватися такого розподілу звуків акорду у тісному розташуванні (див. нотний приклад 10):

10



The image shows a musical score for Example 10, consisting of two staves in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right-hand staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and a quarter note A4. The left-hand staff contains a bass line of chords: G4, A4, B4, and C5 (each as a single note), then G4, A4, B4, and C5 (each as a single note), then G4, A4, B4, and C5 (each as a single note), then G4, A4, B4, and C5 (each as a single note), and finally G4, A4, B4, and C5 (each as a single note).

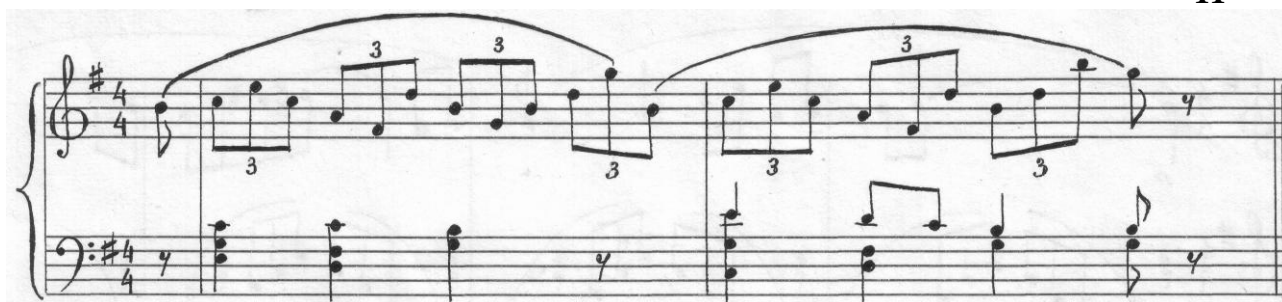
Зміна фактури у музичному творі відбувається значно рідше, ніж зміна гармонії. Одна й та сама фактура часто зберігається протягом одного розділу, частини чи

значного уривку твору, тобто є одним із постійних факторів, що визначає характер музичної виразності. Різка та значна зміна фактури звичайно означає початок нового розділу. Коли контрастні зміни фактури відбуваються в середині невеликої будови, вони пов'язані з якимось специфічним задумом. Такі зміни реалізуються у фактурному малюнку, який включає різні види фігурації, дублювання та їх комбінації.

Фігурація (від лат. *figurare* – надавати виду або форми, утворювати, робити; термін отримав поширення з кінця XVIII століття і пов'язаний із прийомами риторики – прикрашати мовлення фігурами) – фактурний малюнок голосів музичної тканини, який має три види: фігурація *гармонічна, мелодична, ритмічна* та численні *змішані* комбінації [29].

Гармонічна фігурація – рух голосу по звуках акорду. Гармонічна фігурація широко застосовується у побутовій та зображувальній музиці наприклад, зображення дзвонів (див. нотний приклад 11):

11



Мелодична фігурація – рух голосу по акордових і неакордових звуках різних видів (затримання, прохідний звук, допоміжний звук, предйом). Цим підвищується виразність акомпануючи голосів. Для мелодичної фігурації суттєвим є повторення окремих ланок фактурного малюнка, орнаментальний вид цього малюнка. Зазначимо, що повторення характерне і для гармонічної фігурації (див. нотний приклад 12):

12



Ритмічна фігурація – повторення в якому-небудь ритмі одного звуку, гармонічного інтервалу або акорду (характерні однотипні, тобто рівномірні та остинатні малюнки). Ритмічна фігурація частіше використовується для надання своєрідного малюнку голосам, що акомпанують. Рівномірна ритмічна фігурація акорду – одна з найтипівіших фактурних формул акомпанементу вокальної музики. Поряд із жанрово-типовим застосуванням ритмічних фігурацій зустрічаються яскраво індивідуальні, характерні, зображувальні, завдяки конкретній виразності

ритму. Характерність виникає навіть під час опори на рівномірний ритмічний рух (див. нотний приклад 13):

13



Змішані фігурації (мелодико-гармонічні) належать до більш індивідуальних за типологією та художньому втіленню (так звані фігураційно-дублюючі). Зважаючи на те, що фігураційна техніка завдає додаткових труднощів в оволодінні голосоведінням (особливо мелодична фігурація), найдоцільніше спочатку звернутися до найпростіших прийомів ритмічної та гармонічної фігурації, які можна застосовувати на початковому етапі вивчення акордових засобів.

Мелодичну фігурацію, яка значно підсилює виразність інтонаційного руху голосів супроводу, слід вводити поступово, дотримуючись такої послідовності прийомів: допоміжні звуки, предйом та затримання, прохідні звуки.

Оволодіння фігураційною технікою сприятиме перетворенню акордового чотириголосся на живу фортепіанну тканину, голоси якої є інтонаційно та ритмічно виразними, тематичними. Знання прийомів фактурного ускладнення гармонії є необхідним для підбирання супроводу до вокальних творів.

Створення акомпанементу у вільній фактурі залежить від бажання студентів і рівня їхньої музичної підготовки. Студентам, які слабо володіють фортепіано (баяністи, бандуристи, скрипалі, виконавці на духових інструментах), радимо використати в акомпанементі обмежену кількість голосів, зручну теситуру, мінімізувати застосування неакордових звуків.

Умови застосування музичних фактур у створюваних акомпанементах

Музичний супровід може застосовуватися як соло. На початковому етапі необхідно оволодіти акордовим супроводом. Відносна простота його будови дозволяє зосередити увагу на виразності самої мелодії. Радимо студентам дотримуватися такої послідовності створення акордового акомпанементу:

- обмежити кількість голосів нормативним чотириголоссям;
- перейти до триголосного супроводу;
- збільшити кількість голосів за рахунок октавних подвоєнь тонів.

Обов'язковим є створення інструментального **вступу** до заданої мелодії, оскільки вступ одночасно створює відповідний настрій, розкриває характер подальшого звучання, настроює у тональність, надає твору завершеного вигляду, дає можливість використати під час звучання вступу сценічні й танцювальні рухи.

Музичним матеріалом для вступу може слугувати:

- приспів пісні, повторений без змін;
- остання фраза або речення пісні;
- уривки мелодії пісні, видозмінені інтонаційно або ритмічно, або те й інше одночасно;
- акордово-гармонічна послідовність у вигляді арпеджіо з ритмічним малюнком, характерним для акомпанементу даної пісні;
- два-три акорди в тональності пісні: T – S – T; T – D – T; S – T; D – T;
- у народних піснях – тонічний, або домінантовий октавний унісопи.

Проаналізуємо кілька зразків із різними видами музичної фактури в акомпанементі. Наприклад, польська та французька народні пісні в гармонізації Ж. Колодуб (див. нотні приклади 14, 15): Фактури акомпанементу в пісні “Зайчєня дрїмає” під силу студентам із слабким рівнем підготовки. Чотиритактовий вступ з чіткою метричною пульсацією “бас-акорд” (так званий “гітарний бас”), де бас – послідовність функцій T – S – D – T в тональності Фа мажор, а партія правої руки – їх акордове доповнення. Метро-ритм вступу зберігається протягом всієї пісні. Простенька мелодія пісні диктує використання простих акордів (тризвуків) з незначним застосуванням неакордових звуків. У тих тактах, де гармонія не змінюється, композитор використовує переміщення акордів.

Зайчєня дрїмає
Польська народна пісня
Гармонізація Ж. Колодуб

14

Рухливо
Подвижно

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (F major). It consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two lines of lyrics. The piano part features a steady bass line of chords (T-S-D-T) and a treble part with simple triads. The second system continues the vocal line and piano accompaniment for the next two lines of lyrics. The tempo and performance style are indicated as 'Рухливо' (Allegretto) and 'Подвижно' (Allegretto vivace).

mf

Зай_ че_ ня дрї_ ма_ є
Дрем_лет се_ рый за_ яц

mf

у ку_ шах, у ку_ шах, і ні_ хто не зна_ є,
под кус_ том, под кус_ том, и ни_ кто не зна_ єт

“Пастуша пісня” – ще один зразок нескладного у технічному виконанні акомпанементу для студентів будь-якого рівня підготовки. Простота зумовлена зручною тональністю (до мажор), нескладною мелодією, яка гармонізована

Пастуша пісня

Французька народна пісня

Гармонізація Ж. Колодуб

15

Рухливо
Подвижно

mf

Гра_є, гра_є пас_ту_шок, кли_че
Слы_шишь пес_ню у во_рот то пас_

simile

тризвуками головних ступенів, нечастою зміною гармонії (одна функція звучить протягом такту). В партії лівої руки автор використав переміщення функціонального басу на кожній долі дводольного такту, в правій руці - ритмічна фігурація по акордових звуках: Т – Т – S – Т – D. Досить простим є чотиритактовий вступ, побудований на гармонічній фігурації тонічного тризвуку.

Фактура акомпанементу в пісні композитора В. Шайнського “Все мы делим пополам” (див. нотний приклад 16) відповідає жвавому, бадьорому настрою. Вона легка і прозора, звучить у середній та високій теситурі. Партія лівої руки – функціональний бас, правої – гармонічна фігурація (рух по акордових звуках), гармонія проста і чітка. Короткий вступ виконує роль темпової і тональної настройки: Т – S 64 – Т:

Все мы делим пополам

Слова М. Пляцковського

Музика В. Шайнського

16

Оживленно
Солист

mf

1. Как по_ложено друз_ям, все мы де_лим по_по_

mf

- лам: и дож-дин-ки, и сне-жин-ки — по-по-лам, по-по-лам, по-по-

The image shows the first system of a musical score. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The vocal line has lyrics: "- лам: и дож-дин-ки, и сне-жин-ки — по-по-лам, по-по-лам, по-по-". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Пісня Л. Левітової "Пшениченька" є зразком більш складного акомпанементу (див. нотний приклад 17). Тональність пісні мі мінор. Для збагачення мелодії композитор використовує засоби гармонії: відхилення в першому такті приспіву у тональність VI ступеня (до мажор), у другому – в паралельну тональність (соль мажор), у третьому – знову в до мажор, п'ятий такт – відхилення в субдомінантову тональність (ля мінор), в каденції звучить мелодична субдомінанта другого ступеня і гармонічна домінанта з розв'язанням в тоніку. Цікаво, що всі відхилення є прихованими в мелодії і не позначені в ній додатковою альтерацією. Завдяки майстерності композитора мелодія пісні уквітчується яскравими звуковими фарбами.

"Пшениченька"

Слова і музика Л. Левітової

17

Гей, гей, вся у-ми-та, теп-лим сон-цем о-по-ви-та,
на по-лях пше-ни-чень-ка ко-ло-сис-та.

The image shows the second system of the musical score. It includes a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Гей, гей, вся у-ми-та, теп-лим сон-цем о-по-ви-та, на по-лях пше-ни-чень-ка ко-ло-сис-та." The piano accompaniment continues with a similar rhythmic and harmonic structure to the first system, featuring a busy right hand and a more active left hand.

Заслуговує на увагу і фактура акомпанементу. Бас-акордовий супровід партії лівої руки доповнюють рухливі (за рахунок використання "шістнадцятих")

мелодико-ритмічні фігурації в партії правої руки, які створюють образ пшеничного колосся, що гойдається під літнім сонцем. Над ними автор дописує високий підголосок в одному ритмі з основною мелодією. Отже, в акомпанементі вимальовуються два ритмічно-інтонаційних прошарки.

“З Новим роком”

Слова М. Погрібняк

Музика Є. Карпенка

18

став з я-лин-ко-ю, став з я-лин-ко-ю, став з я-лин-ко-

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics, and the lower staff is a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with multiple rhythmic layers, including a high-pitched accompaniment line above the main melody.

ю в дво-рі, став з я-лин-ко-ю, став з я-лин-ко-ю,

The second system continues the musical piece. It maintains the same two-staff structure. The piano accompaniment continues to feature the intricate, layered texture described in the text, with the vocal line providing the lyrics.

1. став з ялинко-ю в дво-рі. 2. з по-да // лю!

The third system concludes the piece with two endings. The first ending leads back to the beginning of the phrase, while the second ending concludes with a double bar line and a fermata. The piano accompaniment provides harmonic support for both endings.

Як бачимо, ускладнення акомпанементу може здійснюватися за рахунок використання в його фактурі змішаних мелодико-гармонічних фігурацій,

насиченням гармонії септакордами головних і побічних ступенів; відхиленнями, які не обов'язково виявляються альтерованими звуками в мелодії, а приховані в ній; використанням неакордових звуків. Така робота потребує від студентів достатньо глибоких знань, широких виконавських і творчих можливостей і відповідно оцінюється вищим балом.

Цікавим є акомпанемент приспіву в пісні Є. Карпенка “З Новим роком” (див. нотний приклад 18). В ньому переважає акордово-гармонічна фактура, партії правої і лівої руки відрізняються тематичною і ритмічною незалежністю. Якщо партія правої руки дублює хорову фактуру (тональність до мажор), насичену септакордами I, VI і VI ступенів, домінантовим нонакордом, відхиленнями у тональність шостого і четвертого ступеня, подвійною домінантою, синкопованим ритмом, то партія лівої руки виконує роль функціонального баса і при цьому у ритмічному відношенні вона не підпорядковується партії правої руки. Такі засоби надають звучанню сучасного стилю, гостроти і оригінальності, створюють святковий, піднесений настрій.

Завдання

1. Детально проаналізуйте ладо-тональний план в музичних прикладах № 17,18.
2. Виконайте гармонічний аналіз.
3. Вкажіть, за допомогою яких акордів здійснені відхилення в піснях “Пшениченька”, “З Новим роком”.

Музична форма

Музична форма утворюється від сукупності у даному творі цілісної системи засобів (жанрових, мелодичних, ритмічних, гармонічних зворотів, модуляцій, тембрів, динамічних відтінків, типів фактур, пропорцій частин), що сприяють розкриттю змісту твору. [23]. Для цього необхідно знати загальні закономірності будови музичних творів, які властиві окремим типам музичної форми.

Найтиповішою формою викладення музичного тематичного матеріалу переважно у гомофонній музиці є **форма періоду**. Термін “період” перейшов у музику з літератури, де він означає розповсюджену, змістовно викладену думку.

Період (від грецьк. – обхід, круговерть) – це музична форма, в якій викладається одна відносно розвинена і закінчена музична думка. У пісенно-танцювальній музиці форма періоду зустрічається в XV – XVI столітті. Зі ствердженням гомофонії (XVII – XVIII ст.) період служить основою всіх великих музичних форм гомофонної музики, менше – поліфонічної. Музична думка гомофонного складу, викладена у формі періоду, найчастіше представляє собою тему твору. Починаючи з епохи романтизму, період стає формою окремого гомофонного твору [14].

Період має три основні ознаки:

- 1) експозиційність, тобто характер викладення думки;
- 2) деяка розлогість, коли музичний матеріал не зводиться до однієї суцільної (нерозчленованої) і короткої ланки музичної форми;
- 3) завершеність, достатня для відчуття закінчення думки, її чіткого розмежування по відношенню до наступного матеріалу. [14].

Розмір періоду може коливатися від 4 до 32 тактів. Період може складатися з двох однакових за тривалістю побудов, які називаються реченнями. Ці речення обмежуються цезурою і закінчуються двома різними, функціонально зв'язаними каденціями. Речення, у свою чергу, можуть поділятися на фрази, а фрази – на мотиви. Закінчується період у початковій тональності (однотональний період) або у новій тональності (модуючий період). Найочевиднішою ознакою закінченості періоду є повна каденція: S – D – T; S – K 64 – D – T.

За структурою найпоширенішими є такі періоди:

- **період повторної будови**, який ділиться на два однакові або схожі речення, часто з різними каденціями. Такі періоди бувають *квадратними* (4 т. + 4 т., 8 т. + 8 т.) і *неквадратними* (5 т. + 5 т., 6 т. + 6 т., 4 т. + 6 т.).
- **період єдиної будови**, який не ділиться на речення;
- особливий **період, типу розгортання**.

Квадратний період повторної будови, який складається з восьми тактів і однакових за тривалістю речень (4т. + 4т.), отримав широке поширення в жанрах танцю, маршу, хороводної пісні. Наприклад, як в пісні Б. Фільц “Морозець” (див. нотний приклад 19). Це яскрава танцювальна, хороводна пісня, заспів якої має форму періоду повторної будови розміром 8 тактів. Період ділиться на два речення, по 4 такти кожне, речення, в свою чергу, діляться на фрази (по 2 такти).

Морозець

Слова Г. Бойка

Музика Б. Фільц

19

му

Мо - ро - зець, мо - ро - зець

rit. mf

по - ши - пав нам щіч - ки. Теп - лі ва - лян - ки у нас,

шуб_ки й ру_ка_ вич_ ки.

Періоди неквадратної будови зустрічаються у народних піснях ліричного, а особливо, жвавого, танцювального характеру (тритактова, п'ятитактова, семитактова будова). Наприклад, в українській народній пісні “Ой не шуми, луже” (див. приклад 20), період складається з 14 тактів, перше речення – 6 тактів, друге – 8 тактів.

Ой не шуми, луже
Українська народна пісня (записав М. А. Фісун)

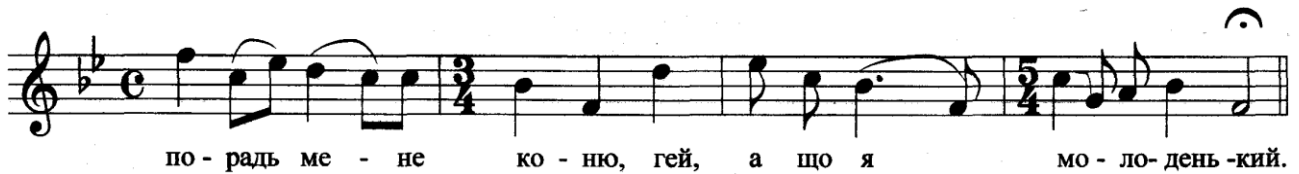
20

Ой не шу_ ми, лу_ же,
діб_ ро_ во_ ю ду_ же,
не зав_ да_ вай ги сер_ цю пе
ча_ лі. бо_ л_ в_ чу_ жім кра_ ю.

Ой і коню ж, ти мій коню
Українська народна пісня

21

Ой і ко - ню ж, ти мій ко - ню, гей, та ко - ню во - ро-нень-кий,



Періоди єдиної будови зустрічаються частіше у ліричних, протяжних народних піснях. Вільні від періодичної, чіткої метрики, ці пісні вільні від норм квадратності, строгої тематичної структури. У ліричній народній пісні переважає прийом розвитку з тематичного зерна, розспів початкових, основних інтонацій, що створює враження подальшого продовження руху мелодії. Такий прийом прийнято називати *вільною варіантністю*. Наприклад, українська народна пісня “Ой і коню ж, ти мій коню” (див. нотний приклад 21). Тематичний матеріал пісні модифікується, то розтягуючись, то звужуючись, метро-ритму надана повна свобода, оскільки постійно змінюються розміри тактів.

Завдання

1. Визначте музичну форму мелодій (додаток 1).
2. Проаналізуйте можливу наявність форми періоду.
3. Визначте різновид періоду.
2. Проставте цезури.
3. Проаналізуйте ладо-тональний план.
4. Вкажіть місце каденцій та їх акордовий склад.

Методичні рекомендації до створення акомпанементу

Комплексний творчо-практичний підхід до створення акомпанементу стає можливим лише на основі тісних між предметних зв'язків: музичного інструменту, елементарної теорії музики, сольфеджіо, гармонії, аналізу музичних форм, музичної літератури. Він вимагає систематичної домашньої роботи, правильного співвідношення інструктивних і творчих форм роботи.

В основі методики створення (підбору) акомпанементу лежить принцип послідовного ускладнення творчих завдань. На початку творчої роботи поставлені перед студентами завдання мають чітко окреслені умови та мінімум вихідних даних. Надалі можливості для самостійної творчої роботи розширюються.

Завдання створення акомпанементу

Варто зазначити, що у підході до мелодії необхідно виходити із розуміння її як багатомірної структури, що створюється одночасно із гармонічним супроводом. Завдання створення акомпанементу полягає у тому, щоб створити гармонічне “оточення”, в якому могли б максимально розкритися виражальні можливості мелодії. “Реконструкція” гармонічного оточення (з урахуванням можливого гармонічного забарвлення мелодії) вимагає:

- відчуття національних, жанрових і стилістичних рис мелодії;
- уміння розібратися в її інтонаційних, метро-ритмічних, структурних властивостях, у характері мелодичного руху;
- розуміння місцезнаходження кульмінації;
- уміння правильного розміщення каденцій;

- необхідності вибрати, виходячи з загального функціонального плану, відповідну гармонізацію та фактуру.

Тема створення акомпанементу до пісенних мелодій розглядається на практичних заняттях з гармонії, на яких аналізуються акомпанементи авторських пісень, надаються практичні поради з музичними ілюстраціями, студенти виконують пісні під створений акомпанемент.

Мелодії для виконання творчих завдань по створенню акомпанементу підібрані так, щоб сприяти практичному засвоєнню різних тем з курсу гармонії, дати змогу знайти більшу кількість варіантів акомпанементу до даних інтонаційних моделей, бути використаними під час проходження педагогічних практик і у майбутній практичній діяльності. Завдання добиралися у такій послідовності, яка відповідає поступовому ускладненню інтонаційного співвідношення мелодичного та гармонічного планів, із урахуванням вивченого теоретичного матеріалу, а саме:

- мелодії з рухом по звуках акорду;
- мелодії з неакордовими, альтерованими звуками;
- мелодії з прихованими відхиленнями, модуляцією;
- інтонаційно та ритмічно розвинені мелодії.

В умовах модульно-рейтингової системи здійснюється проміжний і підсумковий контроль знань студентів. Для проміжного контролю використані мелодії українських народних пісень, а також авторські мелодії українських композиторів (див. додаток 1). Кожна з них має короткі методичні вказівки.

Під час вивчення певної теми з гармонії викладач називає студентам мелодію пісні, до якої потрібно створити акомпанемент і встановлює термін кінцевого виконання завдання. Іноді задана мелодія проспівується на занятті і колективно аналізується, або слугує матеріалом для музичного диктанту. Студентам необхідно зрозуміти, що виконання акомпанементу на фортепіано зумовлено особливостями предмету, оскільки вони не виконують послідовності вивчених акордів на фортепіано, як у музичному училищі чи консерваторії. Вивчення акордів та їх застосування переноситься у практичну площину, що зумовлюється специфікою підготовки майбутнього вчителя музики. Всі методичні вказівки дійсні для створення акомпанементу на будь-якому музичному інструменті.

Процес роботи по створенню акомпанементу контролюється на практичних заняттях із аналізом і оцінюванням, індивідуальними рекомендаціями і практичними порадами. Для студентів різного рівня підготовки, щоб уникнути відчуття нерівності серед них, викладач має наголосити, що оцінювання виконання творчих завдань носить індивідуальний підхід (критерії оцінювання вказано нижче). Якщо студент показав творчу роботу і якісне виконання, він отримує оцінку раніше встановленого кінцевого терміну. На консультаціях, які передбачено навчальним планом на перевірку самостійної роботи, студенти отримують підсумкові оцінки. Консультації призначаються у зручний для студентів поза аудиторний час.

Для підсумкового контролю знань студентів використовуються мелодії пісень шкільного репертуару (див. додаток 2), які представлені у збірнику “Вибраний шкільний репертуар” // Ксерокс-хрестоматія музичних творів до державних екзаменів / Упорядник Лобач О. О. - Полтава, 2005. – 45 с. Збірка знаходиться у методичному фонді кафедри музики.

Для виконання контрольного завдання викладач змінює тональність пісні за власним вибором.

Ошибка! Закладка не определена.

1. Мелодію заграли на фортепіано, проспівати сольфеджію, а потім – зі словами.
2. Проаналізувати ладо-тональний план мелодії. Вказати у нотах місця очевидного чи прихованого відхилення, зіставлення, модуляції. Врахувати, що наявність альтерованих звуків у мелодії може свідчити про:
 - різновид мажорного або мінорного ладів (гармонічний, мелодичний);
 - відхилення чи можливу хроматичну секвенцію;
 - необхідність використання альтерованого акорду.
3. Звернути увагу, за яким принципом розвивається мелодія та зробити відповідні помітки (повторення фраз, речень – дослівні або часткові, наявність секвенцій). На початковому етапі вивчення гармонії дозволяється використовувати в акомпанементі гармонічні звороти, що повторюються.
4. Проаналізувати можливість використання акордів тієї чи іншої головної функції - T, S, D, акордів побічних ступенів, побічних домінант. Варіанти позначення (підписування) вибраних акордів над мелодією можуть бути різними (за вибором):
 - функціями-буквами: T, S, D;
 - функціями-цифрами: I, VI, III тощо;
 - буквами: C, F, G, B, тощо.
5. Визначити варіанти фактури акомпанементу, його ритмічний малюнок, можливість використання того чи іншого регістру фортепіано, виходячи з жанру, характеру пісні, його темпу та враховуючи рівень здібностей і підготовки кожного студента індивідуально.

Зразок створення акомпанементу

Завдання полягає у використанні вивчених тонічного, субдомінантового, домінантового тризвуків та їх обернень.

Ой, за гаєм, гаєм
Українська народна пісня



Ой, за га - ем га - ем, га - ем зе - ле - нень - ким, там о - ра - ла дів - чи - нонь - и



во - ли - ком чор - нень - ким. Там о - ра - ла дів - чи - нонь - ка во - ли - ком чор - нень - ким.

Завдання досить просте навіть для тих студентів, у кого фортепіано не є основним музичним інструментом і хто не має ніякого досвіду підбору чи

створення акомпанементу. Умовою завдання є використання в акомпанементі тризвуків головних ступенів. Перш за все, програвши і проспівавши мелодію пісні, визначимо її тональність – до мажор. Мелодія не містить значних відхилень від основної тональності. Далі побудуємо і програємо на фортепіано тонічний, субдомінантовий і доміантовий тризвуки та їх обернення в діапазоні трьох-чотирьох октав (у разі необхідності, акорди можна записати).

Проаналізуємо структуру мелодії у поєднанні з поетичним текстом і визначимо таким чином межі речень і фраз. Маємо 6-ти тактову музичну побудову, яка складається з двох речень (кожне по 2 такти); друге речення дослівно повторюється (реприза). Отже, музична форма мелодії пісні – квадратний період розміром 6 тактів, який складається з двох речень (перше – “Ой, за гаєм-гаєм, гаєм зелененьким”, друге – “там орала дівчинонька волоком чорненьким”) однакових за розміром (2 т. + 2 т.). Період розширений (4т. + 2т.) завдяки репризі. Кожне речення в свою чергу ділиться на фрази (по 1 т.). Реприза дає можливість виявити творчу фантазію, тобто на однакову мелодію використати різні акорди в акомпанементі. За потреби цезурами позначаємо в нотах визначені структури.

Далі аналізуємо каденції і бачимо, що обидва речення закінчуються на тоніці. Граємо, співаємо першу і другу фрази, зіставляємо їх із тризвуками головних функцій. Помічаємо, що у першій фразі панує звучання тоніки, у другій – субдомінанти і тоніки. У мелодія фрази “там орала дівчинонька” чітко видно наявність акордових звуків субдомінанти і тоніки, а у фразі “воликом чорненьким” – доміаннти і тоніки. Помітно, що акорди змінюються двічі у кожному такті (крім першого). Позначимо вибрані акорди в нотах. Отримаємо таку послідовність: I такт: T; II такт: S – T; III такт: S – T; III такт: D – T. Далі виберемо фактуру акомпанементу, його ритмічний малюнок, виходячи із характеру пісні (жартівлива, танцювальна) і темпу (досить рухливо). Найкраще підійде варіант “бас-акорд” в такому вигляді:

I варіант

II варіант

Ой за га - ем га - ем, га - ем зе - ле - нь - ким .

Вибравши варіант, зручний у виконанні особисто для вас, граєте акомпанемент на фортепіано. Мелодію пісні ведете голосом, мінімізувавши її дублювання в акомпанементі, якщо це не викликано творчою необхідністю, тобто якимись додатковими реєстровими ефектами і т.п. Якщо маєте недостатній теоретичний і творчий досвід, можете без змін повторити друге речення. Воно також може виконати роль вступу, у якому мелодія звучатиме в партії фортепіано, наприклад:

I варіант

II варіант

III варіант

Для студентів, які мають достатній рівень фортепіанної і теоретичної підготовки, виконання подібного завдання необхідно ускладнити, зробивши акомпанемент більш цікавим по гармонії, фактурі, ритмічному малюнку, що вимагатиме творчої фантазії, відходу від стандартного мислення. Наприклад, в нашому варіанті акомпанементу використані прохідні акордові звороти, хроматизми, відхилення, перерваний зворот, септакорди головних і побічних ступенів ладу та їх обернення, мелодична і ритмічна фігурації. Вступ не повторює

інтонації мелодії пісні, але частково зберігає її ритмічний малюнок і задає фактуру, гармонічне мислення, стиль акомпанементу протягом заспіву і приспіву:

вступ



У заспіві партія правої руки дублює мелодію у верхньому голосі, інші голоси утворюють щільне акордове звучання. Партія лівої руки достатньо рухлива, інтонаційно виразна. В цілому створюється ефект звучання цілого оркестру музичних інструментів.

У репризі („Там орала дівчинонька”) автори відійшли від точного повторення партії акомпанементу, а використали елементи варіативності: нові інтонації, що вже не дублюють мелодію, видозмінений ритмічний малюнок (із шістнадцятими), інші акордово-гармонічні звороти, що завершуються каденцією в основній тональності до мажор (перший раз каденція закінчилася ланцюгом відхилень і потребувала подальшого продовження).

Така форма акомпанементу відступає від традиційної, характерної для народної музики, надає мелодії своєрідного гармонічного забарвлення, нового, сучасного звучання.

Ой за га - ем - га - ем, га - ем зе - ле - нь - ким .

Там о - ра - ла дів - чи - нонь - ка во - ли - ком чор - нень - ким

Там о - ра - ла дів - чи - нонь - ка во - ли - ком чор - нень - ким .

Критерії оцінювання виконання завдань

- На першому етапі роботи по створенню акомпанементу дозволяється дублювати мелодію в акомпанементі, в правій руці (для студентів, що мають нестійку інтонацію, схильних до детонації й дистонації). Це допоможе також зіставити звучання мелодії з варіантами звучання гармонії в акомпанементі;
- На наступному етапі необхідно, щоб партія супроводу була більш самостійною, у вигляді гармонічної підтримки, гармонічного фону, а голос відтворював мелодію пісні без дублювання її в акомпанементі;
- Акомпанемент виконувати на фортепіано по нотах, співати пісню зі словами;
- До мелодії не дописувати акорди нотами, а тільки позначати їх умовними позначеннями;
- Під час виконання першочергова увага повинна приділятися співу, відтворенню мелодії, тому необхідно постійно слідкувати за виразністю і чистотою інтонування;
- Зважувати на чітку, виразну дикцію, що допоможе точному відтворенню тону в момент його інтонування, а розуміння взаємодії поетичної та музичної фрази сприятиме більш осмисленому інтонуванню, оскільки слово у вокальній музиці виступає як підпорядкований елемент.

Характер оцінювання враховує індивідуальність кожного студента, а саме:

- рівень музичних здібностей;
- рівень музично-теоретичної, вокальної та інструментальної підготовки студента;
- наявність чи відсутність практичного досвіду;
- особистий творчий внесок у виконання кожного завдання;
- динаміку творчого зростання.

Альтернативні способи створення акомпанементу

Деякі музиканти-практики вважають, що можна розвинути навички складання акомпанементу на слух, оволодівши загальними закономірностями про послідовності акордів. При цьому вони пропонують ряд найтипівіших, на їх думку, послідовностей акордів, що зустрічаються в гармонічному супроводі до пісень. Наведемо деякі із них в тональності До мажор:

1. C – H7 – E7 – A7 – D7 – G7 – C

Кожного разу, пропускаючи в цій послідовності другий акорд, можна утворити ще 4 послідовності:

2. C – E7 – A7 – D7 – G7 – C

3. C – A7 – D7 – G7 – C

4. C – D7 – G7 – C

5. C – G7 – C

При цьому рекомендується грати спочатку першу послідовність, якщо ж вона не підходить – другу і т. д. Може виявитися, що послідовність підходить добре, хоч деякі з акордів здаватимуться неправильними. У цьому випадку радять замінити їх мінорними акордами на тому ж ступені. Утворені послідовності рекомендують вивчити напам'ять і намагатися використовувати в піснях:

6. C – F – C

7. C – C7 – F – Fm – C – G7 – C

8. C – C7 – F – Fm – C – A7 – D7 – G7 – C

9. C – C7 – F – Fm – C – H7 – B7 – A7 – D7 – G7 – C

Шукати повного збігу однієї з наведених гармонічних послідовностей з реальною гармонічною схемою не слід, оскільки одна з вибраних послідовностей не обов'язково повинна бути повною. Акорди можуть різко обриватися всередині однієї послідовності і потім починатися всередині іншої. У процесі навчання особлива увага надається багаторазовій грі цих послідовностей спочатку в одній тональності, а після їх слухового освоєння – в інших.

У цьому методі підбору, поряд з такими недоліками, як відсутність типових послідовностей для пісень, написаних в мінорних тональностях, вузькою спрямованістю в традиційну гармонію джазу, далеку від вітчизняного пісенного, тим більше шкільного репертуару, сама будова репертуару носить формальний характер. Формальні методи навчання акомпанементу одержали досить значне поширення в США і деяких інших країнах. Такі автори як Джеррі Купер, Джо Вієра вважають, що зайве теоретизування гальмує набуття практичних навичок музикування, зокрема в початківців. В результаті з'явилися навчальні посібники з акомпанементу на слух, що нагадують довідники. Можливі гармонічні рухи в кожній окремій тональності подаються у вигляді схем і об'єднуються в таблиці, де

представлені послідовності тризвуків і септакордів, виписаних в буквенно-цифровому позначенні. Принцип користування таблицями такий: граючи підряд послідовності з початку таблиці, знаходимо відповідність однієї з них першим тактам пісні, що нас цікавить, і виписуємо знайдені акорди. Потім, використовуючи інші послідовності, шукаємо продовження гармонічної схеми, поки не підберемо всю схему.

Користуючись цими таблицями, справді можна підібрати гармонію до популярних пісень, написаних в мажорі і мінорі. Постійна гра цих послідовностей безумовно принесе певну користь і навчить орієнтуватися на слух у студійованих тональностях. Проте сам метод є суцільно формальним і може виступати лише як один з додаткових, але не основних законів розвитку гармонічного слуху та навчання гармонізації мелодій.

Київські науковці Ванюкевич В. І Манілов В. пропонують для опанування свій метод, запозичений із розробки Джона Мехігана “1500 акордових послідовностей”, який рекомендують використовувати викладачам музики для оволодіння навичками творчого музикування. За їхніми рекомендаціями, вивчаючи основи діатонічної гармонії, слід особливу увагу приділяти гармонічним послідовностям, їхній природі та використанню в процесі створення музики. При цьому діатонічна гармонія викладається в специфічній формі, відмінній від існуючих методів вивчення класичної гармонії.

Основними акордами, що використовуються при гармонізації мелодій, є септакорди, побудовані на основних ступенях гам. Так, на ступенях до мажорної гами утворюється ряд септакордів, що зветься діатонічною шкалою:

$C7 - Dm7 - Em7 - F7 - G7 - Am7 - H7$.

Ці акорди позначаються римськими цифрами і застосовуються до будь-якої мажорної і мінорної тональності:

I, IV ступені – завжди великі мажорні септакорди;

II, III, VI – завжди мінорні септакорди;

V – доміантовий септакорд;

VII – малий зменшений септакорд.

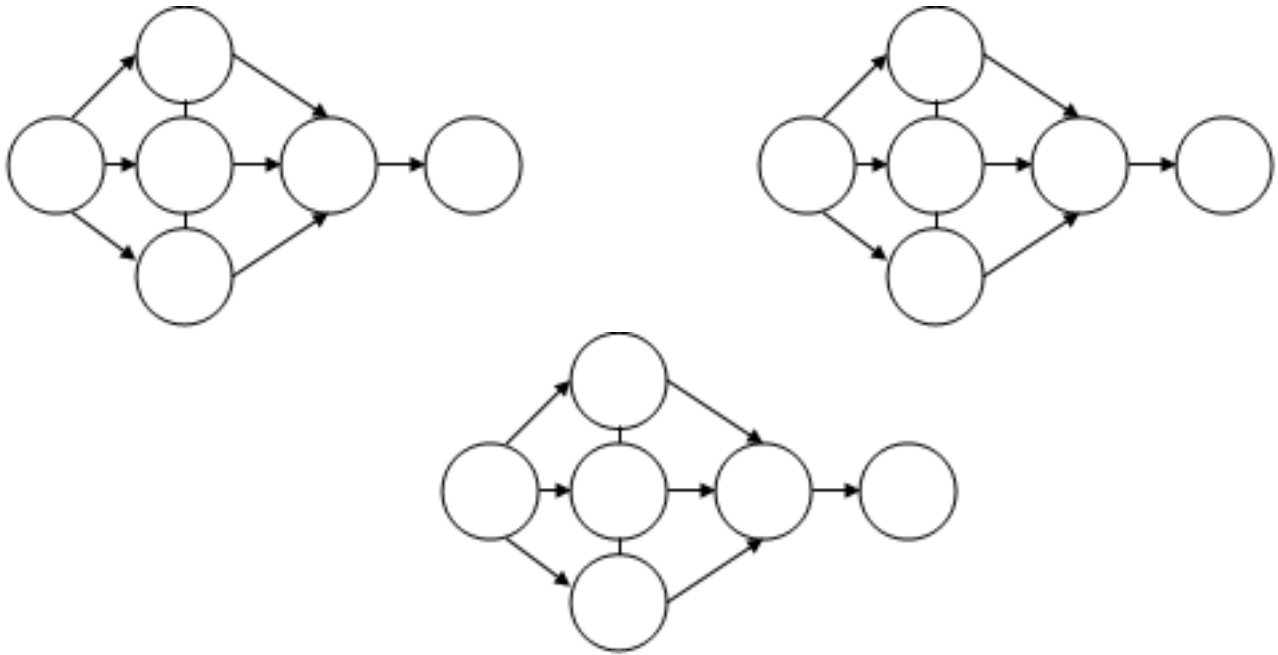
Запис гармонії за допомогою цієї шкали має такий вигляд:

$I - VI - II - V - I - IV - II - I$.

У тональності до мажор маємо відповідну послідовність акордів:

$C7 - Am7 - Dm7 - G7 - C7 - F7 - Dm7 - C7$.

Автори методу вважають, що такий запис стає універсальним і значно спрощує аналіз і запам'ятовування гармонічних послідовностей. Спираючись на досвід вітчизняних і зарубіжних педагогів, автори методу проаналізували пісні шкільного репертуару, виявили загальні гармонічні закономірності, виділили найтипівіші акордові послідовності і опрацювали універсальні формули гармонічного руху у відповідних стереотипах супроводу. Утворилися такі схеми, які вписуються у формулу як для мажору, так і для мінору:



Щоб отримати більш ускладнені послідовності необхідно розглянути один із варіантів взаємодії паралельних тональностей, які часто зустрічаються. Злиття мінорної та мажорної формули дає, наприклад, такі типові послідовності:

$A_m - Dm7 - G7 - C - F - H7 - E7 - A_m$ або: $C - Am7 - Dm7 - G7 - C$.

Подальший розвиток наведених послідовностей, тобто подальше додавання акордів у вивчені схеми, пов'язаний із законами квантового кола і хроматичного з'єднання акордів. Так, використовуючи квінтове коло в мажорній послідовності I – II – V – I, між акордами I і II ступенів можна вставити акорди VI ступеня, або VI7, тобто в до мажорі A_m або $A7$. Отже, матимемо таку формулу: I – VI – II – V – I, або в до мажорі:

$C - Am7 - Dm7 - G7 - C$;

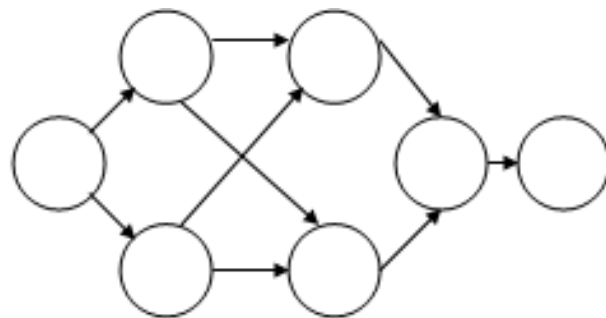
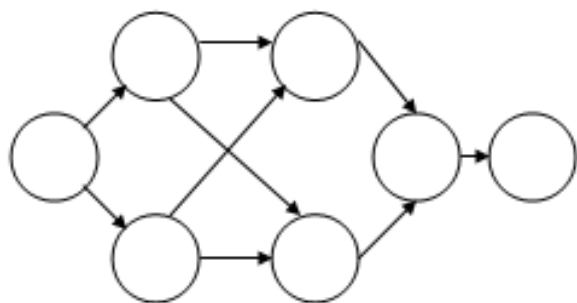
$C - A7 - Dm7 - G7 - C$.

Відповідно в послідовності I – II7 – V – I матимемо:

$C - Am7 - D - G7 - C$;

$C - A7 - D7 - G7 - C$ /

Об'єднавши вказані акорди в єдину формулу матимемо:



Підсумовуючи сказане про вивчення типових гармонічних послідовностей та одного з методів їхнього розширення, можна рекомендувати таку схему підбору гармонії до мелодій пісень шкільного репертуару. Обравши зручну для співу тональність, слід програти запропоновані вище основні, типові для даної пісні, гармонічні послідовності і на слух визначити підходящі формули. На випадок утруднення потрібно визначити місце I, IV і V ступенів з басу, а потім, користуючись описаними вище правилами, заповнити проміжки додатковими акордами. Автори методу зазначають, що для оволодіння акомпанементом на слух недостатньо знати основні закономірності гармонії – необхідно вміти відтворювати їх на інструменті в певних структурах – фактурі викладу, спираючись у виборі гармонії та стереотипів супроводу на конкретну мелодію пісні.

Додаток 1

Завдання для проміжного контролю знань

Тема: тризвуки головних ступенів мажору і мінору

Сіяв мужик просо

Українська народна пісня

Жваво

Сі - яв му - жик про - со, жін - ка ка - же
мак. Ой, так, чи не так,
не - хай з про - са бу - де мак! Ой, так,
чи не так, не - хай з про - са бу - де мак!

2. Сіяв мужик гречку, жінка каже – мак!

Ой, так, чи не так, нехай з гречки буде мак. / Двічі.

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти, проспівати, визначити тональність і структуру мелодії, проставити цезури..
2. Проаналізувати можливе використання акордів головних ступенів, позначити в нотах вибраний варіант.
3. Додатково створити інструментальний вступ.
4. Продумати фактуру і ритм акомпанементу.
5. Видозмінити акомпанемент в репризі.

Слон і скрипочка

Слова В. Татарінова

Музика В. Кікти

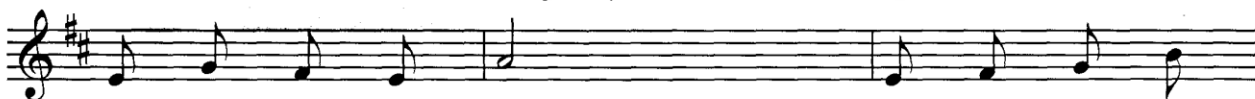
Весело



1. Ніж- на струн - ка скри - поч - ка , кри - хіт - ний сми-



чок. Цвір - ку - нець на скри - поч - ці



гра - є го - па - чок. Цвір - ку - нець на



скри- поч- ці гра- є го- па- чок.

2. І танцює вулиця

Скільки сили є,

Тільки слоник жмуриться,

В коло не стає.

3. Слон – розумний малечку

І на все мастак,

Та йому на скрипочці

Не заграють ось так.

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти, проспівати, визначити структуру мелодії і тональність, проставити цезури.
2. Проаналізувати, які акорди головних ступенів можна використати (на кожен такт досить однієї гармонії).
3. Щоб уникнути одноманітності та монотонності, необхідно урізноманітнити ритм та фактуру акомпанементу, врахувавши характер твору.
4. Додати інструментальний вступ.

Тема: Тризвук шостого ступеня у перерваній каденції

Віє вітер

Українська народна пісня

Помірно



1. Ві - є ві - тер, ві - є буй - ний, аж ду би хи - та - є.



Си - дить ко - зак на мо - ги - лі, та й віт - ру пи - та - є.



Си - дить ко - зак на мо - ги - лі, та й віт - ру пи - та - є.

2. – Скажи вітер, скажи буйний,

Де козацька доля ?

Де фортуна, де надія,

Де козацька воля ?

3. Йому вітер одвічає:

- Знаю, - каже, - знаю,

Твоя доля козацька

В зеленому гаю.

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти та проспівати, позначити у нотах тональність, проставити цезури.
2. Проаналізувати структуру мелодії, визначити місце перерваної каденції, позначити у нотах характерний для неї акордовий зворот.
3. Помітна необхідність зміни гармонії двічі у кожному такті.
4. Можливим є використання у деяких тактах однієї гармонії на весь такт.
5. Створити інструментальний вступ.

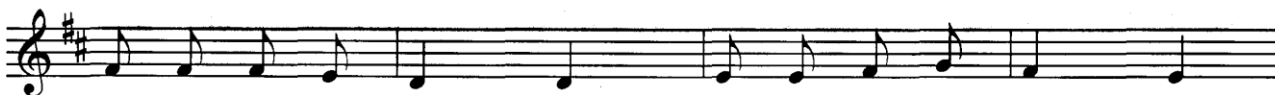
Колискова

Українська народна пісня

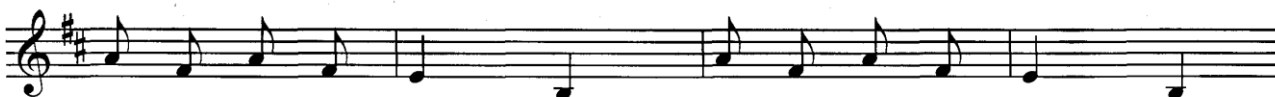
Не поспішаючи



1. Піз - ня вже го - ди - на, чом не спиш, ди - ти - но .



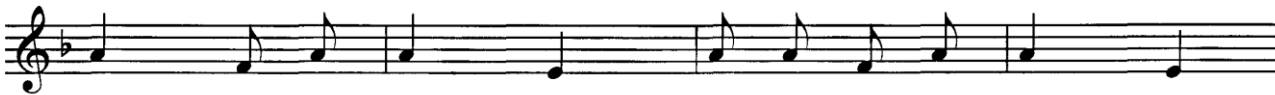
Он тво - я ма - ту - ся кли - че Сонь - ка Дрім - ка .



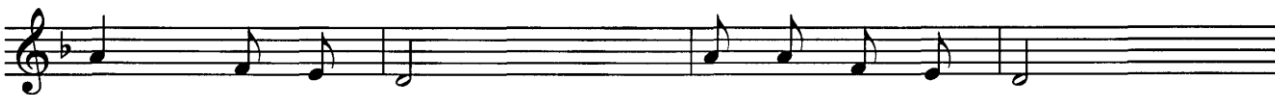
2. Сонь - ко дрім - ко но - сить все, що лиш по - про - сиш .



В ко - ши - ку ло - зо - вім ка - зоч - ки чу - до - ві .



Син - ку ма - лень - кий, до - неч - ко рід - нень - ка ,



ніч - ка прий - шла, спа - тонь - ки по - ра .

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти, проспівати, позначити тональність, проставити цезури.
2. Обов'язково використати акорди другого, третього, шостого, сьомого ступенів (тризвуки і септакорди).
3. У музичних фразах що повторюються, не повторювати акорди супроводу.
4. Не зловживати повторенням тоніки, замінити її побічними акордами тонічної групи.
5. Створити інструментальний вступ.

Тема: Акорди побічних ступенів мажору і мінору

Подільночка

Українська народна пісня

Рухливо

Десь тут була По - до - ля - ноч - ка ,
десь тут була мо - ло - де - сень - ка
Тут во - на сі - ла , тут во - на впа - ла ;
до зем - лі при - па - ла , Сім літ не вми - ва - лась ,
бо во - ди не ма - ла .

2. Ой устань, устань, подільночко,
Ой устань, устань, молодесенька.
Умий своє личко,
Та личко біленьке,
Біжи до Дунаю,
Бери молоденьку,
Бери ту, що скраю.

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти, проспівати, вказати тональність, проставити цезури.
2. У фразах що повторюються, не дублювати акорди супроводу.
3. Не зловживати повторенням тоніки, замінити її акордами тонічної групи;
4. У приспіві в однакових фразах обов'язково використати побічні акорди другого ступеня (тризвук, септакорд), сьомого ступеня (тризвук, септакорд). Доречним буде прохідний зворот $t - t2 - VI 7$ у басовому голосі.
5. Створити інструментальний вступ.

Тема: Відхилення

Жабка

Слова В. Повз

Музика О. Радзівіл

Не поспішаючи



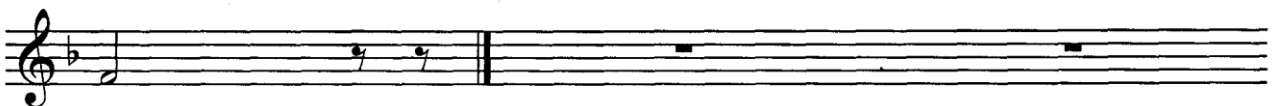
Жу - ри - лась під о - сінь ма - ле - сень - ка жаб-ка: У-



же по - тем - ні - ла у со - ня - ха шап - ка, і жов - ти - ми ста - ли лис-



точ - ки у кле - на, а я і - ще до - сі зе - ле - на, зе - ле - на!



Ква!

2. Не варто журитись, малесенька жабко:

Весною розквітне у соняха шапка,

Зеленими стануть листочки у клена,

І будеш ти знову зелена, зелена! Ква!

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти та проспівати, проставити цезури.
2. Визначити ладо-тональний план, знайти в мелодії можливі відхилення.
3. Визначити тональності у які можливі відхилення, позначити в нотах буквами чи складами.
4. Виконати в акомпанементі відхилення за допомогою будь-яких акордів побічної домінанти. Позначити в нотах нові тоніки.
5. Створити інструментальний вступ.

Тема: Відхилення. Подвійна домінанта

Ранкова

Слова Б.Чіпа

Муз К. Мяскова

Помірно



1. Як з не - ба пер - ші про - ме - ні зем - лі пош - лють при - віт, куль -



ба - бок пер - ші дзво - ни - ки оз - вуть - ся у тра - ві. 2. Смич -



ки під - ні - муть ко - ни - ки по стру - нах про - ве - дуть. 3 - за



гір ви - со ких со - неч - ко ру - ша - є в даль - ню путь. 3. Ще



сос - нам спа - ти хо - четь - ся, ще су - тинь між бе - різ. А -



ле че - че со ро - ча - че вже бу - дить сон - ний ліс.

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти, проспівати, проставити цезури, визначити тональність.
2. Звернути увагу на альтерацію у мелодії в кінці кожного речення, що вказує на необхідність використання в акомпанементі акордів подвійної домінанти. Визначити ці акорди, підписати в нотах.
3. Знайти можливе відхилення, позначити в нотах побічну домінанту і нову тоніку.
4. Створити інструментальний вступ.

Снігурі

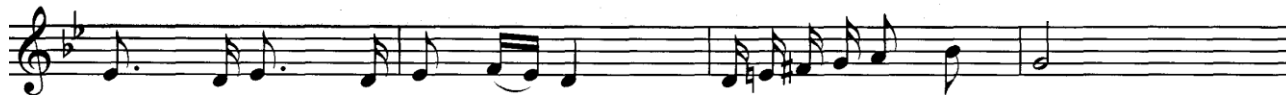
Слова Б. Чіпа

Муз. К. Мяскова

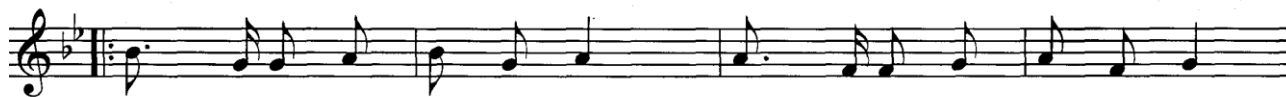
Рухливо



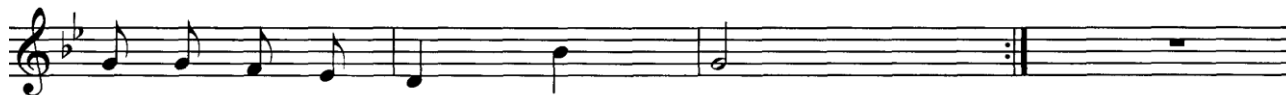
1. По - зри - ва - ли ми ка - ли - ну, бо до нас віт - ра - ми ли - не



Бі - лі хма - ри пі - дій - ма сні-го-вій-ни-ця зи - ма.



Бі - лі хма - ри пі - дій - ма, бі - лі хма - ри пі - дій - ма,



Сні - го - вій - ни - ця зи - ма.

2. Чорний світ вкладався спати –

Вранці землю не пізнати –

Білопінний білий світ,

На калині пишний цвіт.

3. Тільки що за дивні грона

Знову вирости червоні ?

То на грудях цвіт зорі

Принесли нам снігурі.

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти, проспівати, позначити цезури, визначити тональність.
2. Знайти в мелодії секвенцію, позначити її.
3. Зробити її гармонічною, підтримавши акордами в акомпанементі.
4. Добираючи акорди супроводу, врахувати наявність в мелодії неакордових звуків.
5. Створити інструментальний вступ.

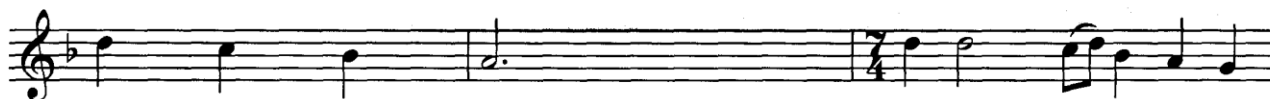
Тема: Хроматична секвенція

Тихо над річкою
Українська народна пісня

Помірно, мрійливо



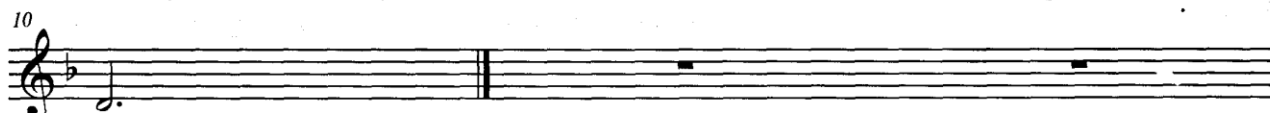
Ти - хо над річ-ко-ю в ні - чень - ку тем-ну-ю. Спить за - ча -



ро - ва - ний ліс. Ти - хо ше - по - че він



каз - ку та - ем - ну - ю, ти - хо зіт - ха вер - бо -



2. Нічка розсипала

Зорі злотистії,

Ось вони в річці на дні.

3. Плачуть берези

По той бік сріблястії,

Стогне хтось тяжко вві сні.

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти, проспівати, визначити тональність і структуру мелодії, проставити цезури.
2. Проаналізувати мелодію на можливі відхилення, вказати їх в нотах..
3. Знайти мелодичну секвенцію, позначити її в нотах.
4. Підібрати акорди для хроматичної секвенції, підписати їх в нотному тексті .
5. Створити інструментальний вступ.

Тема: секвенція

Зоре моя вечірняя
Українська народна пісня

Помірно, наспівно



Зо - ре мо - я ве - чір - ня - я зій - ди над го - ро - ю.



По - го - во - рим ти - хе - сень - ко в не - во - лі з то - бо - ю.

2. Розкажи, як за горою
Сонечко сідає,
Як у Дніпра веселочка
Воду позичає.

3. Як широка сокорина
Віти розпустила...
А над самою водою
Верба похилилась.

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти, проспівати, визначити тональність і структуру мелодії, проставити цезури.
2. Проаналізувати мелодію, знайти секвенцію, позначити її.
3. Вказати акорди, з яких складається хроматична секвенція.
4. Продумати можливі відхилення, приховані в мелодії.
5. Створити інструментальний вступ.

Небо ясні зірки вкрили
Українська народна пісня

Не поспішаючи

Музична партитура української народної пісні «Небо ясні зірки вкрили». Партитура складається з чотирьох рядків нот на скрипковій лінійці. Під нотою кожного рядка вказано відповідні слова пісні. Музика виконана в тональності Б-мінор (два бемоль) і 3/4 ритмі. В кінці партитури є знак повторення (дві крапки з вертикальними лініями).

Не - бо яс - ні зір - ки вкри - ли, у -
сю зем - лю ос - ві - ти - ли. Свя -
тий ве - чір, доб - рий ве - чір, у -
сім лю - дям на здо - ро - в'я. У - // - в'я.

2. Добрий вечір, господарю,
Ми принесли тобі дари!
Святий вечір, добрий вечір,
Усім людям на здоров'я!

3. Наші пісні – гарні дари
В новім році для похвали.
Святий вечір, добрий вечір,
Усім людям на здоров'я!

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти, проспівати, визначити структуру мелодії, проставити цезури. характер створюваного акомпанементу.
2. Визначити ладо-тональний план, характер створюваного акомпанементу.
3. Проаналізувати, за допомогою яких акордів та в якому місці можливо виконати модуляцію;
4. Позначити ці акорди в нотах буквами або складами.
5. Створити інструментальний вступ.

Вийшли в поле косарі

Українська народна пісня

В темпі маршу



1. Вий - шли в по - ле ко - са - рі ко - сить ран - ком



на зо - рі. Гей, ну - те, ко - са - рі



бо не ра - но по - ча - ли. Хоч не ра - но



по - ча - ли так ба - га - то у - тя - ли.

2. До обіду покосили,

Гострі коси потупили.

3. По обіді спочивали,

Гострі коси поклепали.

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти та проспівати, проставити цезури.
2. Визначити ладо-тональний план мелодії.
3. Звернути увагу на наявність значної кількості скритих відхилень. Виконати їх в акомпанементі.
4. Проаналізувати, за допомогою яких акордів та в якому місці можливо виконати модуляцію;
5. Над нотним станом позначити акорди буквами чи складами;
6. Створити інструментальний вступ.

Завдання для студентів зі спеціальності “Дошкільне виховання і музика”

Ой, на горі жита много Українська народна пісня

Жартівливо



Ой, на го - рі жи - та мно - го, йой, йой, йой, йой, йой,



По - ло - ви - на зе - ле - но - го, го -й, гой, го-й, гой, го-йя гой !

2. Ішли дівки його жати, йой, ...
4. Коло б його хлопці жали, йой, ...
- Та забули серпи взяти, йой, ...
- Вони б йому ради дали, йой, ...
3. Серпи взяли, хліб забули, йой, ...
- Такі тії женці були, йой, ...

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти, проспівати, визначити тональність і структуру мелодії, проставити цезури..
2. Проаналізувати використання акордів головних ступенів, позначити в нотах вибрані варіанти.
3. Створити інструментальний вступ.
4. Продумати фактуру і ритмічний малюнок акомпанементу з урахуванням характеру пісні.

Гриб

Слова Д. Шупти

Музика В. Стеценка

Помірно

1. Де пе - ньок, весь про - мок, Ри - жик при - мос -
тив - ся. Під ку - щем, під до - щем, тро - хи зас - му
1. 2. 1. 3.
тив - ся. Ти де мок - ро не си - ди,
а до ко - зу - ба і - ди.
бо ж хо - ва - тись тре - ба.

2. - Буде грип, - думав грибю
Певне, простуджуся.
Та ішла і знайшла
Рижика бабуся.

3. - Чом це ти, золотий
Мокнеш просто неба?
- Ти, де мокро, не сиди,
А до козуба іди, бо ж ховатись треба.

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти, проспівати, визначити тональність і структуру мелодії, проставити цезури..
2. Проаналізувати використання акордів головних ступенів, позначити їх в нотах. Зважити на те, що одна гармонічна функція зберігається протягом цілого такту.
3. Продумати фактуру і ритмічний малюнок акомпанементу, урахувавши темп і характер пісні.
4. Додатково створити інструментальний вступ.

Танцювали зайчики

Слова Л. Куліша

Музика М. Ведмедеві

Весело

Тан - цю - ва - ли зай - чи - ки у гай -
ку, на сніж - ку бі - лень - ко - му,
на' сніж - ку. Ви - би - ва - ли
лап - ка - ми го - па - ка,
хоч ме - ла хур - де - ли - ця, ще й я - ка.

2. Гарно побігайчики
Стриб та скік –
Зустрічали зайчики
Новий рік!

3. Вибивали лапками
Гопака,
Хоч мела хурделиця,
Ще й яка!

Завдання з методичними вказівками:

1. Нескладне завдання для виконання модуляції. Проспівати, програти мелодію, проставити цезури.
2. Визначити ладо-тональний план, місце модуляції позначити в нотах..
3. Продумати план виконання модуляції. Її можна виконати вже в кінці першої фрази другого речення, а в другому речення закріпитися в новій тональності.
4. Одну функцію варто витримувати цілий такт.

Сидить Василь на припечку

Українська народна пісня

Помірно



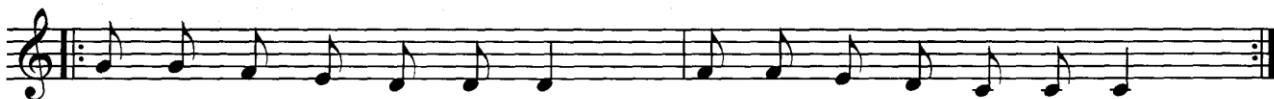
Си - дить Ва - сіль на при - піч - ку, сі - па ко - та за ни - точ - ку .



Ко - тик зуб - ки роз - ту - лив, та й Ва - сіль - ка у - ку - сив .



А дзусь, дзусь, ко - ше - ня, не зай - май ти Ва - си - ля .



Та й ти, син - ку, не пус - туй, ко - ше - нят - ко не дра - туй .



Ко - тик ці - лу ніч не спав, все за миш - ка - ми га - няв .



Йди йо - го пе - ре - про - си, йо - му каш - ки при - не - си .

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти, проспівати, визначити структуру мелодії і тональність, проставити цезури.
2. Проаналізувати, які акорди головних ступенів можна використати (на кожен такт досить двічі змінювати гармонію).
3. Щоб уникнути одноманітності та монотонності, необхідно урізноманітнити ритм та фактуру акомпанементу, врахувавши характер твору.
4. Створити інструментальний вступ.

Біла квочка-чубарочка

Українська народна пісня

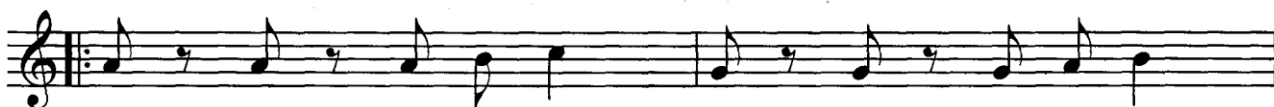
Весело



Бі - ла квоч - ка чу - ба - роч - ка по дво - ру хо - ди - ла .



За со - бо - ю ма - ле - сень - ких кур - ча - ток во - ди - ла .



Ціп, ціп, цю - рю-рю, ціп, ціп, цю - рю-рю.



За со - бо - ю кур - ча - то - чок ма - лень - ких во - ди - ла .

2. Ой, ви мої, дрібні дітки,
Та не розбігайтесь.
А як буде близько яструб -
До мене ховайтесь.

3. Ой, як яструба лихого
Угледіла квочка,
То до себе приквоктала
Усі курчаточка.

4. Як курчата позбігались,
Під квочку сховались.
Із лихого яструбочка
Тихенько сміялись.

5. Повторення I куплету.

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти та проспівати, позначити у нотах тональність, проставити цезури.
2. Проаналізувати структуру мелодії. Можна виконати діатонічну секвенцію в акомпанементі.
3. Помітна закономірність зміни гармонії двічі у кожному такті.
4. Щоб уникнути одноманітності та монотонності, необхідно урізноманітнити ритм та фактуру акомпанементу, врахувавши характер твору.
5. Обов'язково створити інструментальний вступ.

Пісенька каченят

Слова В. Орлова

музика Ж. Колодуб

Рухливо



Вже пря-мо із пе - лю - шок нас ма - нить до во - ди . Із



не - ю под - ру - жи - лись ка - ча - та на зав - жди. Не страш-ний нам о - ке



ан , рі - ки і мо - ря : на - ша ма - ма ка - пі



тан , кря , кря ! Не страш - ний !

2. Ми граємось, пірнаєм,
Пливемо – хто куди,
Та завжди ми виходим
Сухими із води.

3. У будь-яку погоду
На хвилях пливемо,
Тому на суші всюди
Перевальцем йдемо.

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти та проспівати, позначити у нотах тональність, проставити цезури.
2. Проаналізувати структуру мелодії, визначити місце можливих відхилень. Позначити їх в нотах.
3. Продумати фактуру і ритмічний малюнок супроводу, враховуючи характер і темп пісні.
4. Створити інструментальний вступ.

Жабенятко-зеленятко

Слова Г. Чубач

Музика Н. Сулаєвої

Весело

Жа - бе - нят - ко - зе - ле - нят - ко у зе - ле - ній о - со -
ці, зе - ле - нень - ку ма - ло хат - ку, скла - ло
вір - ши - ки о - ці: - Зе - ле - не, ой, зе - ле - не, у -
се нав - ко - ло ме - не і вер - би і тра - ва . ква, ква, ква, ква, ква, ква!

2. Люблю своє озерце,
Як чарівне люстерце.
В нім казка ожива:

“Ква-ква, ква-ква, ква-ква”.

3. В зеленому лататті
Сиджу в зеленім платті.
Наспівую слова:

“Ква-ква, ква-ква, ква-ква”.

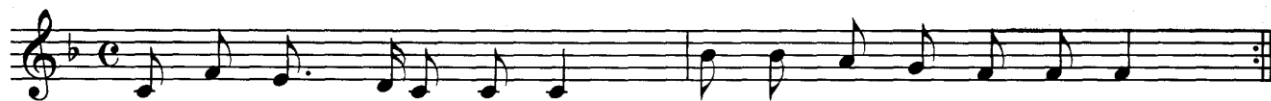
Завдання з методичними вказівками:

1. Програти та проспівати, позначити у нотах тональність, проставити цезури.
2. Проаналізувати структуру мелодії, звернути увагу на зміну її характеру в другому реченні.
3. Врахувати характер пісні при створенні ритму та фактури акомпанементу, щоб уникнути одноманітності та монотонності
4. Помітна необхідність зміни гармонії двічі у кожному такті.
5. Додати інструментальний вступ.

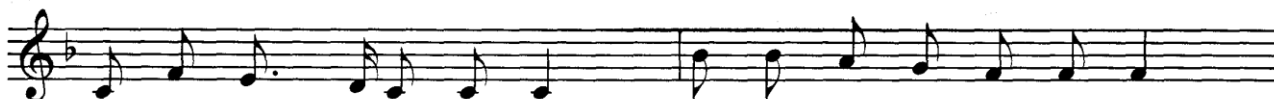
Щебетали горобці

Слова і музика А. Мігай

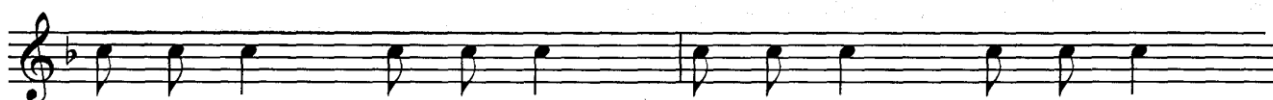
Радісно



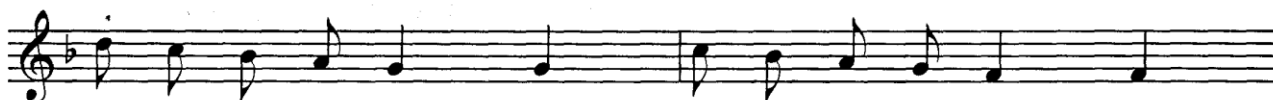
Ще - бе - та - ли го - роб - ці : - Гей, ми хлоп - ці мо - лод - ці !



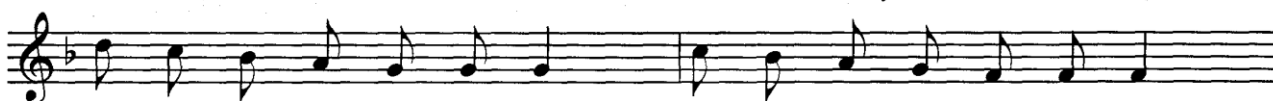
Хоч теп - ла дав - но не - ма, не ля - ка - є нас зи - ма .



Цвінь - цві - рінь , цвінь - цві - рінь ! Цвінь - цві - рінь , цвінь - цві - рінь !



Як на - сип - ле сні - гу . За - б'є - мось під стрі - ху .



А як со - неч - ко зій - де на - ша піс - ня о - жи - ве .



Цвінь - цві - рінь , цвінь - цві - рінь ! Цвінь - цві - рінь , цвінь - цві - рінь !

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти, проспівати, визначити структуру мелодії, проставити цезури.
2. Проаналізувати, які акорди головних та побічних ступенів можна використати в інтонаційно однакових фразах, щоб змінити їх гармонічне забарвлення.
3. Задля уникнення одноманітності та монотонності, необхідно урізноманітнити ритм та фактуру акомпанементу.
4. Створити інструментальний вступ.

Дід Мороз до нас іде

Слова В. Кленца

Музика М. Катричка

Весело



Дід Мо - роз до нас і - де, пі - сню ве - се



ло ве - де . В ньо - го тор - ба ча - рів - на,



з по - да - рун - ка - ми во - на. В ньо - го тор - ба



ча - рів - на, з по - да - рун - ка - ми во - на .

2. Привітає він діток,

Піде з ними у танок.

Будуть жарти, дружний сміх,

Настрій сонячний для всіх.

Завдання з методичними вказівками:

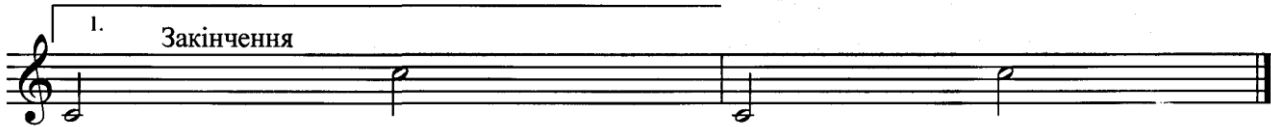
1. Проспівати, програти мелодію, визначити її структуру, проставити цезури.
2. Знайти в мелодії секвенцію, позначити її в нотах. Вона може бути виконана за бажанням як діатонічна, так і як хроматична.
3. Проаналізувати варіанти каденцій.
4. Створити інструментальний вступ.

Де ти, кицько, ходила?
Українська народна пісня

Помірно



-Де ти, киць - ко, хо - ди - ла? У мли - ні си - ді - ла. //



Няв !

Няв !

Няв !

Няв !

- Що ти, кицько, робила?
- Житечко молола.
- Що ти, кицько, заробила?
- Шапочку дукатів.
- Що ти, кицько, купила?
- Бубличків багато.
- З ким ти, кицько, поїла?
- З друзями на свято.

Завдання з методичними вказівками:

1. Програти, проспівати, вказати тональність.
2. У фразах що повторюються, не дублювати акорди супроводу.
3. Не зловживати повторенням тоніки, замінити її акордами тонічної групи;
4. Створити інструментальний вступ.

Додаток 2

Завдання для підсумкового контролю

Щебетала пташечка

Українська народна пісня

Рухливо

Ще - бе - та - ла пта - шеч - ка під ві - ко - неч - ком,
спо - ді - ва - лась пта - шеч - ка вес - ни з со - неч - ком.

Врожай збирай.

слова Т. Волгіної

музика А. Філіпенка

Весело

Ми кор - зин - ки не - се - мо, дружно з піс - не - ю йде - мо.
Гей, зби - рай у - ро жай і на зи - му за - па - сай.
От так все зби - рай і на зи - му за - па - сай.

Грицю, Грицю, до роботи

Українська народна пісня

Швидко

Гри - цю, Гри - цю, до ро - бо - ти, в Гри - ця пор - ва - ні чо - бо - ти.
Гри - цю, Гри - цю до те - лят! В Гри - ця ні - жень - ки бо - лять.

Пісня про школу

слова Т. Масенка

музика М. Дрімлюги

Помірно



Ма - ма две - рі від - чи - ня, про - вод - жа до шко - ли .
Не за - бу - дем цьо - го дня ми в жит - ті ні - ко - ли .

Морозець

слова Г. Бойка

музика Б. Фільц

Жваво



Мо - ро - зець , мо - ро - зець , по - щі - пав нам щіч - ки .
Теп - лі ва - лян - ки у нас , шуб - ки й ру - ка - вич - ки .
Теп - лі ва - лян - ки у нас , шуб - ки й ру - ка - вич - ки .

Ой минула вже зима

Українська народна пісня

Радісно



Ой ми - ну - ла вже зи - ма сні - гу льо - ду вже не - ма,
не - ма, ой не - ма, сні - гу льо - ду вже не - ма .
Ой не - ма, ой не - ма, сні - гу льо - ду вже не - ма .

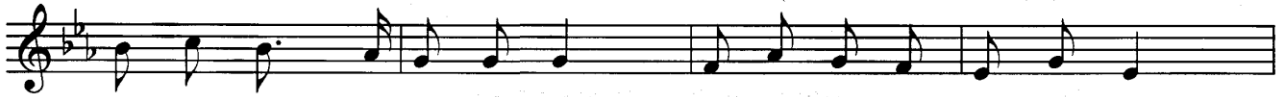
Гарний танець гопачок

Українська народна пісня

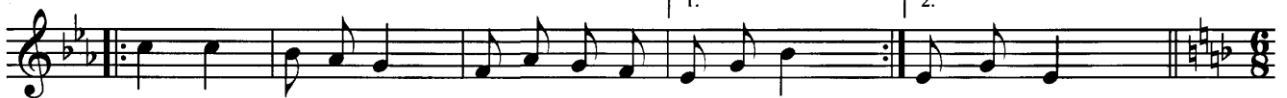
Весело



Я нав - при - сяд - ки ска - чу, чо - біт - ка - ми ту - по - чу .



Ту - пу, ту - пу, ту - по - чу, на - че пташ - ка я ле - чу .



Гоп, гоп, ту - по - чу, на - че пташ - ка я ле - чу . // я ле - чу .

Не щибечи, соловейко

слова Н. Забіли

музика М. Глінки

Помірно



Не ще - бе - чи, со - ло - вей - ко, під вік - ном бли - зень - ко,



не ще - бе - чи ма - лю - сень - кий на зо - рі ра - нень - ко .



Не ще - бе - чи, ма - лю - сень - кий на зо - рі ра - нень - ко .

Ой літає соколонько

Українська народна пісня

Не поспішаючи



Ой лі - та - є со - ко - лонь - ко по по - лю



та зби - ра - є че - ля - донь - ку до до - му .

Ой на горі та й женці жнуть
Українська народна пісня

В темпі маршу

Ой на го - рі - та й жен - ці жнуть,
а по - під го - ро - ю я - ром до - ли но - ю
ко - за - ки йдуть . Гей , до - ли - но - ю ,
Гей, ши - ро - ко - ю ко - за - ки йдуть .

Ой єсть в лісі калина
Українська народна пісня

Помірно

Ой єсть в лі - сі ка - ли - на , ой єсть в лі - сі
ка - ли - на , ка - ли - на , ка - ли - на ,
ко - ма - ри - ки дзюб - ри - ки ка - ли - на .

Зацвіла в долині.

музика А. Філіпенка

слова Т. Шевченка

Помірно

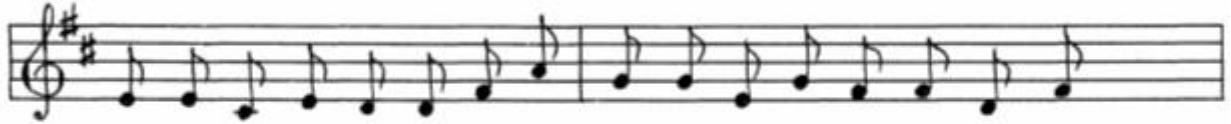
За - цві - ла в до - ли - ні чер - во - на ка - ли - на .
Ні - би зас - мі - я - лась дів - чи - на ди - ти - на .

Пішли діти в поле
Українська народна пісня

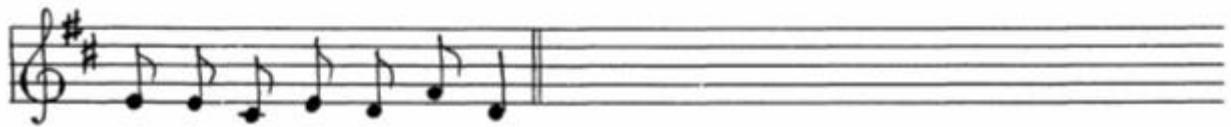
Не поспішаючи



Піш-ли ді-ти в по-ле кві-точ-ки зби-ра-ти. Мак, мак зі-роч-ка-ми,



во-лош-ки з со-ки-роч-ка-ми, Ро-мен-зіл-ля, бур-кун-зіл-ля,



ме-док-зіл-ля і чеб-рець.

Пісня лисички

музика М. В. Лисенка



Я ли-сич-ка, я сес-трич-ка не сид-жу без ді-ла. Я гу-сятка пас-ла



по-лю-вать хо-ди-ла.

Ой на горі жито
Українська народна пісня

Рухливо



Ой на го-рі жи-то... Си-дить зай-чик, він ніж-ка-ми че-бе-ря-є.



Ко-ли б та-кі ніж-ки ма-ла, то я б ни-ми че-бе-ря-ла, як той зай-чик,



як той зай-чик.

Пісня про матусю
Музика і слова Ю. Михайленка

Радісно



Про ма - ту - сю піс - ню я - вам зас - пі - ва - ю ,



бо у сві - ті кра - що - ї ма - ми я не зна - ю .



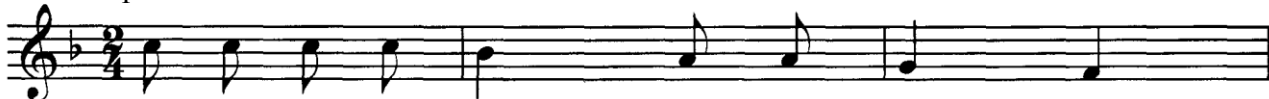
Ма - мо, ма - ту - сю, ти ж мо - я рід - нень - ка !



Ти та - ка хо - ро - ша , мо - я лю - ба нень - ка .

Галя по садочку ходила
Українська народна пісня

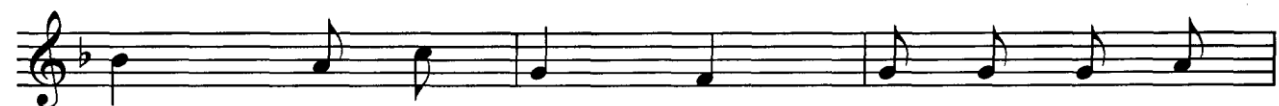
Помірно



Га - ля по са - доч - ку хо - ди - ла ,



хус - точ - ку бі - лень - ку згу - би - ла , хо - дить по са



доч - ку блу - ка - є хус - точ - ку - бі -



лень - ку шу - ка - є .

Їхав козак за Дунай

Українська народна пісня

В темпі маршу



Ї - хав ко - зак за Ду - най , ска - зав Дів - чи - но , про - щай !



Ти, ко - ни - ку , во - ро - нень - кий , не - си та гу - льяй .



Пос - тій, пос - тій, ко - за - че, тво - я дів - чи - на пла - ч



як ти ме - не по - ки - да - єш , тіль - ки по - ду - май .

Наша мова

Слова В. Кленца

Музика М. Ведмедері

В темпі вальсу



Теп - ла як со - няч - на дни - на , доб - ра не - на - че вес - на ,



мо - ва ві - ків Ук - ра - ї - ни , каз - ка ї - ї ча - рі - вна .



Мо - ва ві - ків Ук - ра - ї - ни , каз - ка ї - ї ча - рів - на .

Справжній друг
Із мультфільму „Тимко і Димко”

Слова М. Пляцковського

Музика В. Шаїнського

Весело

Друж - ба від - да - на не зла - ма - єть - ся ,
не роз - кле - їть - ся від до - щу і хуг .
Друг в бі - ді не ли - шить, щи - рим сло - вом вті - шить ,
ось я - кий він , не зрад - ли - вий, справж - ній друг ! //
друг !

Список використаної літератури

1. Арчажникова Л.Г. Профессия – учитель музыки.– М.:Просвещение, 1984.–204 с.
2. Асафьев Б. М. Музыкальная форма как процесс. – Л. : Музыка , 1971. – 445 с.
3. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. – Л.: Музыка , 1979. – 287 с.
4. Бершадская Т. О. О методике преподавания гармонии в музыкальных училищах. // Теоретические дисциплины в музыкальном училище: Сб. ст. – Л.: Музыка, 1977. – С.69 - 118.
5. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию: Учеб. пособие – М. Музыка, 1984. – 256 с.
6. Эпохи історії музики в окремих викладах: В 2 ч. / Пер. з нім. та ред.-упор. Ю.Є.Семенов. – Одеса: Будівельник, 2003. – 188 с.
7. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Навчальний посібник для вищих та середніх музичних закладів. – К. : Музична Україна, 1990. – 336 с.
8. Історія української музики: у 6 т. – К.: Наукова Думка, 1989-1992. – 758 с.
9. Кадцын Л. М. Музыкальное искусство и творчество слушателя. – М.: Высшая школа, 1990. – 376 с.
10. Картавцева М. Развитие творческих навыков на уроках сольфеджио. – М.: Музыка , 1988. – 71 с.
11. Левченко Г. С. Сольфеджіо на основі народних пісень Полтавщини: Посібник для музично-педагогічних навчальних закладів. – Полтава: ПДПУ ім. В. Г. Короленка, 2001. – 144 с.
12. Мазель Л. А. О мелодии. - М.: Музыка , 1960. – 345 с.
13. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. - М.: Музыка , 1978. – 268 с.
14. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. - М.: Музыка , 1967. – 757 с.
15. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. - М.: Музыка, 1976. – 318 с.
16. Можжевелов Б. Гармонизация мелодии. // Теоретические дисциплины в музыкальном училище: Сб. ст. - Л.: Музыка , 1977. – С. 118 – 136.
17. Молдавин М. І. Народний підголосковий спів.– К.: Музична Україна, 1980.–79 с.
18. Методика викладання музично - теоретичних предметів: Зб. ст./ Упор. В. Самохвалов. – К: Музична Україна, 1989. – 112 с.
19. Музыкальный энциклопедический словарь: в 4-х т. / Глав. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Музыка, 1989. – 896 с.
20. Падалка Г. М. Музична педагогіка: Курс лекцій з актуальних проблем викладання музичних дисциплін у системі педагогічної освіти. – Херсон, 1995.
21. Петрушин В. И. Музыкальная психология: Учебное пособие для студентов и преподавателей. – М.: ВЛАДОС, 1997. – 218 с.
22. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке. – М.: Музыка , 1985. – 263 с.
23. Способин И. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка , 1980. – 399 с.
24. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. // Избранные труды: В 2-х т. – Т. 1. – М.: Педагогика, 1985.
25. Тюлин Ю. Н. Строение музыкальной речи. Л.: Музыка , 1973. – 285 с.
26. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. – М.: Музыка , 1966. – 425 с.
27. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. – М.: Музыка , 1971. – 318 с.

28. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации // Мелодическая фигурация: В 2-х кн.. – Кн. 1. – М.: Музыка, 1980. – 396 с.
29. Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Начальные упражнения по фактурному усложнению аккорда // Задачи по гармонии. - М.: Музыка, 1976. – 368 с.
30. Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Теоретические основы гармонии. - М.: Музыка , 1976. – 456 с.
31. Українські народні пісні: у 2 кн. – К.: Мистецтво, 1955. – 435 с.
32. Холопова В. Ю. Фактура. – М.: Музыка, 1979. – 86 с.

Глушкова Світлана Іванівна, Пужай Галина Вікторівна

ТЕХНОЛОГІЯ СТВОРЕННЯ АКОМПАНЕМЕНТУ:

навчально-методичний посібник для студентів
середніх спеціальних і вищих закладів освіти

Редактор Лобач О. О.

Підписано до друку 31.05.2007 р.
Формат 60x84/8. Папір друкарський.
Умовн. друк. арк. 2,6
Тираж 50 прим.

Полтавський державний педагогічний університет
імені В. Г. Короленка
м. Полтава, вул. Остроградського, 2.