

Ім'я користувача:  
Ольга Сергєєнко

ID перевірки:  
1016266362

Дата перевірки:  
20.05.2024 23:08:49 EEST

Тип перевірки:  
Doc vs Internet

Дата звіту:  
21.05.2024 10:37:48 EEST

ID користувача:  
100006623

Назва документа: Курсова робота Голінко А

Кількість сторінок: 17 Кількість слів: 2934 Кількість символів: 20892 Розмір файлу: 467.63 KB ID файлу: 1016056501

## 0.99% Схожість

Найбільша схожість: 0.31% з Інтернет-джерелом ([http://aspirant.net.ua/studinfo/referat\\_spisok/referat\\_otsinyuvannya-..](http://aspirant.net.ua/studinfo/referat_spisok/referat_otsinyuvannya-..))

0.99% Джерела з Інтернету

69

Сторінка 19

Пошук збігів з Бібліотекою не проводився

## 0% Цитат

Вилучення цитат вимкнене

Вилучення списку бібліографічних посилань вимкнене

## 0% Вилучень

Немає вилучених джерел

«Модальний підхід до гармонії в музиці»

ПІБ Голінко Антон Андрійович

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Історичний контекст розвитку ладів у західній та інших музичних системах.....	5
1.1. Давня Греція.....	5
1.2. Західна церковна музика Середньовіччя.....	8
1.3. Незахідні системи ладового мислення.....	9
Розділ 2. Лади і системи, побудовані на них, у сучасній музиці.....	12
2.1. Лад як спосіб творення звукоряду.....	12
2.2. Творення ладів за Роном Міллером.....	14
2.3. Модальний джаз.....	18
<b>Висновки.....</b>	<b>21</b>
<b>Список використаних джерел.....</b>	<b>22</b>
<b>Додатки.....</b>	<b>23</b>

### Вступ

Модальність як явище присутня у світовій, і, що важливо, західній музиці, дуже давно, і є помітно старшою за тональний підхід до композиції. Питання в тому, що чітке та однозначне визначення, що таке модальність, знайти складно: цей феномен може означати різні речі у різних контекстах, наприклад, якщо мова йде про мелодію чи гармонію.

Головна характеристика модальності – це опір на звукоряд як основу. В англomовному середовищі для таких звукорядів використовується термін «mode» (походить від латинського modus), найближчим відповідником якого в українській є «лад», тому модальність іноді називають ладовим підходом. До появи тональності наприкінці XVII ст. це був домінуючий підхід до розуміння і створення музики у так званому «західному просторі» (мається на увазі музика, створена на території Європи і під її впливом). Давньогрецька, римська, ранньо- і пізньосередньовічна європейська музики всі були створені за цим принципом. Також термін модальність використовується як аналог для незахідних понять, які означають і описують схожі структури, як-от близькосхідний «макам», індійський «рааг» або індонезійський «патет».

Після початку домінації тонального підходу у західній класичній музиці модальність відійшла на другий план приблизно до кінця XIX ст., коли імпресіоністи знову почали користуватися звукорядовою логікою замість тональної. Найпомітніше відродження ладів як основи відбулось у XX ст. із появою авангардної академічної музики і модального джазу. У даній роботі основна частина інформації буде сконцентрована саме на сучасному розумінні модальності, особливо в джазі, де цей підхід досі має величезний вплив та використовується з найвищим рівнем креативності. Також будуть розглянуті історичні періоди формування і розширення знань про модальність.

У наш час модальність є невід'ємним інструментом створення музики, який використовується майже у всіх сучасних стилях. І хоч більшість популярної (особливо західної) музики базується саме на тональному підході, при підмішуванні модальної думки можна отримати такі відтінки, які недоступні для суто тональної музики. Також огляд і незахідних систем мислення в музиці неможливий без розуміння особливостей їхніх ладових систем.

## РОЗДІЛ 1. Історичний контекст розвитку ладів у західній та інших музичних системах

### 1.1. Давня Греція

Оскільки наш інтелектуальний контекст є західноцентричним, то почнемо із огляду формування саме європейської музичної думки. Впливовою системою створення ладів, яка дожила і до наших часів, є давньогрецька. Важливо зауважити, що оригінальних письмових джерел про музику того часу ми майже не маємо, а опорою сучасних знань про теорію музики є тексти за авторством Птолемея, Аристоксена та Піфагора, чи присвячені їм.

Одним із найстаріших способів побудови ладів вважається **піфагорійський стрій**. Самому Піфагору приписується відкриття залежності висоти звучання ноти від довжини струни, яка цю ноту продукує. Відповідно до цього були відкриті базові інтервали – за допомогою ділення струн на рівні частини. Співвідношення **1 до 1 дає унісон, 2 до 1 – октаву, 3 до 2 – квінту, 4 до 3 – кварту** тощо. Учень Піфагора, Філолай Кротонський, вирахував, що октава досягається шляхом накладання кварта, і після цього квінти від попередньої ноти. Для створення повноцінного ладу розміром в октаву він використав такий метод: від заданої ноти будуються дві квінти, і потім отримана нота опускалась на октаву, в результаті чого співвідношення цієї ноти і початкової було 9 до 8, що називається піфагорійським тоном або великою секундою. У результаті був створений лад з інтервалами між крайніми нотами **9\8, 9\8, 256\243** (штучний інтервал для того, щоб рівно дійти до кварта), **9\8, 9\8, 9\8, 256\243** (такий самий штучний інтервал для рівного приходу в октаву), що був **названий піфагорійською діатонікою**.

Ця система, основою якої є квінти і октави, широко використовувалась до XVI ст. Проте хоча в її основі лежала чітка математична логіка, у плані

звучання структура багатьма вважається недосконалою, особливо з огляду на великі терції, які погано звучать у контексті мажорних акордів [1, 560].

Аристоксен, один із учнів Арістотеля, створив (або є одним із основних авторів) власну систему, що є предком моделі, яка в українських музичних інституціях зазвичай фігурує під назвою «лади народної музики». Таке найменування не є коректним, оскільки хоча назви ладів дійсно походять від регіонів проживання давніх еллінів, проте прямого зв'язку той чи інший лад із територією зазвичай не мав.

У контексті даного дослідження важливо зупинитися на таких поняттях як «тетрахорд» і «мелос». Тетрахорд – чотириступеневий звукоряд, а з двох тетрахордів у більшості випадків складаються діатонічні лади. Мелос – це вид інтервальних структур у межах кварта. Еллінські теоретики виділяли три види мелоса: діатонічний, хроматичний і енгармонійний. Два останні слабко досліджені, зокрема і через те, що мали менше поширення через дуже специфічне звучання і справили невеликий вплив на сучасну музику (за винятком робіт окремих авангардистів), тому детально у даній роботі розглядатись не будуть. Важливо знати лише те, що вони характеризувались за найбільшим інтервалом, і траплялось, що два окремі інтервали в сумі могли бути меншими за дефінуючий інтервал. Водночас, логіка діатонічного мелосу в тому, що жоден окремих інтервал не може бути більшим за суму двох взятих окремих інтервалів. Цей підхід використовується і досі, домінуючи в популярній музиці.

Аристоксен виділяв вже відомі багатьом музичним студентам лади: лідійський, дорійський, фрігійський, міксолідійський і локрійський. Також наводились гіполідійський, гіподорійський і гіпофрігійський. Кожен з цих ладів існує у трьох наведених вище мелосах, але нас цікавлять лише діатонічні варіанти. Наведені далі нотні стани ілюструють приклади вищеописаних ладів. Важливо підкреслити, що «енгармонійний у даному

контексті означає не повну відповідність ладам рівномірно темперованого строю, а відповідність інтервалів.

*Грецький лідійський (Енгармонійний сучасному мажорному ладу)*



*Грецький міксолідійський (Енгармонійний сучасному локрійському ладу)*



*Грецький фрігійський лад (Енгармонійний сучасному дорійському ладу)*



*Грецький дорійський лад (Енгармонійний сучасному фрігійському ладу)*



Також енгармонійним сучасному фрігійському ладу є гіполідійський, а сучасному мінорному ладу – гіподорійський.

Назви ладів походять від назв тогочасних територій розселення греків (Лідія, Фрігія), грецьких народностей (дорійці) та приставок гіпо- (нижній, знизу), що вказують на пониження певних ступенів. Вище були наведені не всі лади, які використовувались, а лише ті, які мають прямий відповідник в сучасній музиці.

Розглядаючи культурний контекст грецьких ладів, важливо підкреслити, що кожному з них надавалась емоційна характеристика, яка призводила до використання конкретних ладів в специфічних ситуаціях: для передачі

суму, радості, горя, гордості тощо. Так, лідійський лад характеризується своєю яскравістю та оптимізмом. Він використовується для створення веселих та життєрадісних мелодій. Міксолідійський лад відзначається своєю стабільністю та рішучістю. Він часто використовується для створення мелодій з глибоким почуттям патріотизму та гордості.

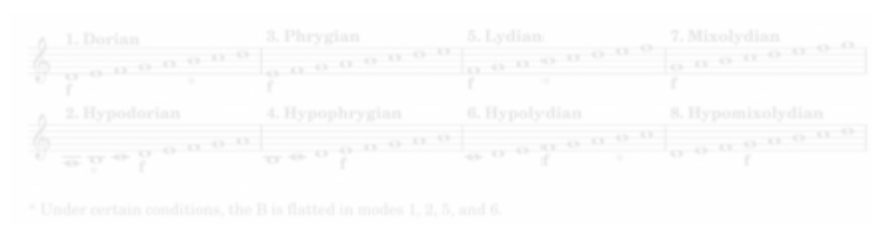
Натомість дорійський лад – один з найпоширеніших у грецькій народній музиці – відомий своєю містичною та меланхолійною атмосферою. А от фрігійський лад відзначається своєю екзотичністю та динамікою. Він часто використовується для створення пристрасних і емоційних мелодій. Кожен із цих ладів має свої унікальні характеристики та використовується для виразу різних емоцій та настроїв. У грецькій музиці лади часто комбінуються або змінюються протягом мелодії, що додає їм багатогранність та глибину.

### *1.2. Західна церковна музика Середньовіччя*

Важливий вплив на те, який вигляд мали лади у Середні віки, мав переклад Боеція робіт Нікомаха і Птолемея з давньогрецької на латину приблизно у VI ст. н.е. Пізніше музичні теоретики IX ст. почали використовувати термін «modus» у контексті церковної системи ладів. Не менш важливою є робота Хукбальда, монаха ордену Святого Бенедикта, під назвою «De Musica». Цей текст об'єднав раніше розрізнені думки, а саме теорію хоралів, візантійську теорію ладів під назвою *oktōēchos* та дані з робіт Боеція щодо грецької (еллінічної) теорії, в одну цілісну систему. Найбільш вивченою на даний момент ладовою системою є григоріанська, що була основою григоріанських хоралів. Назви ладів майже повністю походять від їхніх грецьких предків (лідійський, дорійський тощо), але повної звуковисотної та логічної відповідності не спостерігається. Традиційна система передбачала 8 ладів: 4 автентичних і 4 плагальних. Автентичні – лідійський, фрігійський, дорійський,



міксолідійський, тоді як плагальні мали ці ж назви, але з префіксом гіпо-. У XVI ст. до автентичних були додані іонійський та еолійський лади – енгармонізми сучасних мажору і мінору.



Коріння системи автентичності і плагальності лежить у вищезгаданих візантійських *oktōēchos*, хоча і з помітними відмінностями. Особливістю саме григоріанських ладів є так звана «ієрархія тонів», яка пізніше матиме вплив на тональну та функціональну систему мислення у західній музиці. Цей підхід допомагав структурувати місце окремих тонів в окремих ладах, показуючи їхнє значення у контексті хоралів (див. додаток 1). Тони у ладу поділялись на кінцевий (*final*) та проміжні (*confinal*, який буває виду *tenor*, *dominant*, *mediant* та *participant*). *Final* нагадує відповідник тоніки у сучасній теорії – це ступінь, на якому зазвичай починався і закінчувався хорал, частіше всього 1 або 5 [2, 25]. *Confinal* – це проміжні ступені різного рівня стабільності. На прикладі дорійського ладу (див. додаток 1) бачимо, що 1 ступінь має характеристику *final*, 5 - *confinal*, 4 *mediant* та *participant*.

### 1.3. Незахідні системи ладового мислення

Незахідна теорія музики майже не присутня у широкому музичному дискурсі та викладанні, що пояснюється домінацією західного підходу у світовій музиці. Десь менше (так, арабські культури і окремі етногрупи зберігають музичну ідентичність), а десь більше (Китай, Японія, Африка,

Індія), проте він присутній у майже будь-якій сучасній культурі. Причин цьому багато, але теми роботи це не стосується, тому головних - колоніалізм та економічна домінація західного світу. Вивчення цих культурних особливостей є важливим кроком до кращого розуміння музики як явища. Повноцінний розгляд окремих культур в роботі такого масштабу неможливий, тому далі стислий огляд найбільших незахідних ладових систем.

**Арабський макам** – це ладова система, яка використовується переважно у мелодичних цілях (арабська музика загалом більше мелодієорієнтована). Виділяються 72 окремих види макамів [6, 20]. Головною особливістю цієї системи є те, що вона не прив'язана до рівномірно темперованого строю, а також присутність чвертьтонів (у два рази менше ділення за напівтон). Складається макам із 7 нот, які повторюються через октаву, що схоже на західний тип ладу. Деякі маками є енгармонійними конкретним західним ладам, як-от **айаз**, що співзвучний мажорному ладу, або **курд** – відповідних фригійського. А от макам під назвою **байаті** вже має особливу рису: другий ступінь в ньому має



На прикладі вище можна побачити ноту мі пів бемоля: вона є на чверть вищою за мі бемоль і має енгармонійний відповідник – ре півтора діези. Так само лад **хасаюні ушайран (вище)** має в собі дві чвертьтонові ноти.

Використовуючи західну методику нотування, як у наведених прикладах, можна частково описати цю систему, але відсутність темперації в арабській музиці помітно обмежує цей спосіб, оскільки не передає

правильну звуковисотність, тому майже завжди опис нот лише наближений до правильних.

**Індійський рааг або рага** – це ладова система у традиційній музиці народів півострова Індостан. Ситуація схожа з арабською: існують майже прямі відповідники західним ладам. Так, рааг **білавал** співзвучний мажору, **бхаїрав** – фригійському тощо, але більшість раагів особливі і аналогів не мають. Сам термін **рага** має більш комплексне культурне значення і описує не тільки теоретичну, а й емоційну сторону індійської музики. У додатку 2 [3, 6, 3-10] можна побачити короткий список поширених рагів.

## РОЗДІЛ 2. Лади і системи, побудовані на них, у сучасній музиці

### 2.1. Лад як спосіб творення звукоряду

Термін «лад» у сучасному контексті описує не лише саме поняття звукоряду, а й специфічний спосіб його творення – використання різних ступенів якогось одного ладу як нових тонік для появи нових ладів. Подібно визначаються у пострадянській традиції викладання «лади народної музики», проте пояснення у даній роботі є ширшим. Далі для позначення нот буде використовуватись спосіб запису латинськими буквами за американською системою: сі як B, сі бемоль як Bb.

Розглянемо приклад: лад до мажор (він же іонійський у сучасній термінології) містить у собі 7 ступенів та октаву – ноти C D E F G A B C. З нього ми можемо отримати 6 нових ладів, починаючи з інших нот: наприклад, обравши 2 ступінь, ноту D, ми отримаємо сучасний дорійський лад **D E F G A B C D**; з ноти мі – сучасний фригійський E F G A B C D E тощо. Таблиця ладів мажору наведена у додатку 3.

Основною особливістю цієї системи є те, що в ній проявляється лінійна залежність, а отже, лади можна вистроїти в ряд за принципом «яскравості»: якщо в ладу А більше дієзів відносно ладу Б, він вважається яскравішим. Графічне відтворення зафіксовано у наступній таблиці:

Бачимо, що найяскравішим ладом є лідійський, а найменш яскравим – локрійський. Цей спосіб якісно відрізняється від давньогрецького, хоча назви ладів, очевидно, запозичені саме з нього.

Таку ж методику творення можна використовувати для будь-яких звукорядів: наприклад, у джазовій музиці активно використовуються лади мелодичного або гармонічного мінору – лідійський доміантний, альтерований, локрійський з натуральною другою та інші. Нижче наведено таблицьки з ладами мелодичного і гармонічного мінорів відповідно.

Через брак повного консенсусу в цій зоні музичної теорії, деякі лади мають декілька назв. Цікаво відмітити дорійський #11, який часто називають «українським» ладом через його поширеність у музиці заходу України, але також популярною є назва «єврейський», оскільки музика жанру клезмер теж часто містить у собі цей лад [7, 36]

## 2.2. Творення ладів за Роном Міллером

Методика, сформована джазовим едукатором Роном Міллером наприкінці ХХ ст. складає збірний підхід до джазової ладової логіки і є своєрідним підсумком всіх видів і думок в джазовому середовищі на цю тему.

Основою для творення ладів виділяється тетрахорд, при поєднанні двох таких отримуються лади. Таким чином, можна отримати як

вищезгадані лади, так і інші, унікальні. За Міллером, існують два види тетраходів – діатонічні, тобто побудовані за образом мажорного ладу, без хроматичних ходів та збільшених інтервалів, і **хроматичні**, де обов'язково присутня хроматика. Нижче представлені ці самі тетраходи [4, 16 ]

Комбінування відбувається прямим склеюванням двох тетраходів або з використанням прохідного тону – півтон або цілий тон, залежно від контексту. Нижче наведена таблиця побудованих таким методом діатонічних ладів мажору:

Бачимо, що для побудови діатонічних ладів використовуються винятково діатонічні тетраходи. Також остання колонка connector вказує нам на величину прохідного тону.

Для побудови так званих «альтерованих діатонічних ладів» використовується комбінація одного діатонічного і одного хроматичного тетраходу. Нижче наведено таблицю з декількома з них [4, 32] Деякі з цих ладів траплялись вище, наприклад, суперлокрійський або дорійський бекар 7, що власне є мелодичним мінором.

MODE	TETRACHORDS	SEMITONES	CONNECTOR
Lydian-augmented	Lydian & Spanish	222 & 121	2
Mixolydian #4	Lydian & Dorian	222 & 212	1
Mixolydian b6	Ionian & Phrygian	221 & 122	2
Dorian b7	Dorian & Ionian	212 & 221	2
Aeolian b5	Dorian & Lydian	212 & 222	1
Phrygian b6	Phrygian & Dorian	122 & 212	2
Super-Locrian	Spanish & Lydian	121 & 222	2

Особливу увагу варто звернути на таке явище як **пентатоніки** – лади, що складаються з 5 нот та тоніки. Рон Міллер виділяє 3 способи: вирізання нот з більших ладів, комбінація трихордів і так званий shape creation (створення форми) [4, 89]

Перший спосіб працює доволі просто: береться лад-джерело, з якого викидаються конкретні ноти. В основному ставиться задача видалити ноти, які між собою мають тритон: наприклад з до мажору викидаються ноти F та B, після чого отримуємо найпростішу мажорну пентатоніку C D E G A C. Але застосовують і метод випадкового видалення нот. Нижче бачимо приклади такого підходу. У прикладах 3.1d та 3.1e представлений саме випадковий спосіб видалення нот з ладу.

Example 3.1a: The Unaltered Major Scale



Example 3.1b: Altered Diatonic No. 1

Example 3.1c: Altered Diatonic No. 2

Example 3.1d: Random Deletion of Pitches

Example 3.1e: Random Deletion of Pitches

Побудова за допомогою трихордів схожа на тетрахордовий спосіб, проте у даному випадку ми користуємось тринотними структурами. Нижче бачимо приклад побудови пентатонік у такий спосіб.

1) 3 semitones (m3<sup>++</sup>)

2) 4 semitones (M3<sup>++</sup>)

3) 5 semitones (P4)

4) 6 semitones (P4, b2)

5) 7 semitones (P5)

Використовуючи ці методи, можна побудувати значну кількість пентатонік, але широко використовуються близько 10, серед яких мажорна і мінорна пентатоніки, а також блюзова та іноді дорійська або фрігійська.

### 2.3. Модальний джаз

Найяскравішим представником стилю, заснованого на ладовому мисленні, є модальний джаз. До кінця 1950-х джаз представляв повністю тональне і функціональне у контексті гармонії явище, де використання ладів зводилось до мажору, мінору та їхніх мелодичних і гармонічних варіантів, тобто не ширше, ніж у гармонії романтичного періоду. Появу модального джазу пов'язують з експериментами таких музикантів, як Майлз Девіз, Джон Колтрейн, Вейн Шортер тощо. Втім, важливо підкреслити, що щось схоже на модальний джаз у формі імпровізацій на один акорд у своїй музиці почав використовувати виконавець Sun Ra ще до появи перших модальних записів [5, 51]. Найважливіші роботи у стилі модального джазу – це «Kind of Blue» Майлза Девіза, «My Favourite Things» Джона Колтрейна, «Waltz for Debby & Sunday At The Village Vanguard» Білла Еванса, «One Step Beyond» Маккоя Тайнера тощо. Далі розберемо декілька прикладів того, як саме використовуються лади у джазі

1) Композиція “So What” Майлза Девіза використовує більшу частину часу лише 2 акорди – Dm11 та Ebm11, тобто акорди однакового характеру відстанню в півтону. Під час соло в основному використовується дорійський лад від акорду, який звучить, або мелодичний мінор.

2) Композиція «Cantaloupe Island» Хербі Хенкока, також дуже відомий представник модальності, використовує 3 акорди, які теж слабо пов'язані функціонально, тому під час соло важливо враховувати ладові характеристики акорду. Так, акорд Fm11 виконує роль тоніки, хоча жоден з двох інших акордів не пов'язаний з ним діатонічно. Поверх нього, як і у



випадку вищезгаданого «So what» здебільшого використовують дорійський лад, мелодичний мінор або мінорну пентатоніку.

Db7#11 є альтерованою домінантою за рахунок того, що в ньому присутня як мала септіма, так і збільшена кварта, а найкраще поверх нього прозвучить лад під назвою лідійський домінантний, який є ладом мелодичного мінору. Зрештою, до акорду Dm11 підходять ті самі лади, що й до Fm11, проте потрібно змінити початкову ноту.

3) У творі «Peace Piece» Білла Еванса використовуються лише 2 акорди – Cmaj7 і G9sus, що може здатись гармонічно бідним твором, проте під час соло автор грає величезну кількість ладів поверх цієї простої прогресії, починаючи з простого мажору, лідійського і міксолідійського, і закінчуючи розмаїттям різних альтерованих ладів та пентатонік. При цьому низький темп твору (близько 46 bpm) дозволяє яскраво розкрити всю красу ладів.

The image shows a snippet of musical notation for the piece 'Peace Piece' by Bill Evans. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff has a simple eighth-note descending line: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The treble staff is mostly empty, with some light accompaniment. Above the staff, the chords Cmaj7 and G9sus are labeled for the first two measures respectively, and then repeated for the last two measures.

### Висновки

Попри повну домінацію тональності на функціональності у західній музиці та їхній вплив на неєвропейські музичні мелодики, ладовий та модальний підхід залишається важливим як в історичному контексті при дослідженні розвитку музики у світі, так і в наш час, оскільки активно використовується як у джазовій, так і в академічній музиці.

На жаль вивченню, цієї теми не приділяють достатньо уваги в навчальних закладах, і якісний підхід до викладання цієї теми трапляється лише в окремих консерваторіях та сильних джазових закладах освіти. Натомість у коледжах, а тим паче середніх музичних школах ця тема або викладається слабо, або ігнорується взагалі, оскільки у музиці, на яку ці заклади орієнтуються, а саме академічній музиці із XVII по кінець XIX ст., або джазі 1940-х і раніше, модальність дійсно представлена мало.

Активне вивчення ладового підходу дає можливість дослідити стилі, для яких не працює тональний підхід, а саме народну, неєвропейську, добарокову та сучасну джазову музики.

## Схожість

Джерела з Інтернету

69

1	<a href="http://aspirant.net.ua/studinfo/referat_spisok/referat_otsinyuvannya-vartosti-klienta-dlya-organizatsii-i-yogo-vikorist">http://aspirant.net.ua/studinfo/referat_spisok/referat_otsinyuvannya-vartosti-klienta-dlya-organizatsii-i-yogo-vikorist</a>	16 джерел	0.31%
2	<a href="http://guitarist.com.ua/bassguitar/bassbegin/15.html">http://guitarist.com.ua/bassguitar/bassbegin/15.html</a>	19 джерел	0.31%
3	<a href="http://law29.ru/lib/Gr-Pr/referaty/1007">http://law29.ru/lib/Gr-Pr/referaty/1007</a>	30 джерел	0.27%
4	<a href="http://www.yurii.ru/ref10/particle-155689.php">http://www.yurii.ru/ref10/particle-155689.php</a>	3 джерела	0.27%
5	<a href="https://ela.kpi.ua/handle/123456789/23173">https://ela.kpi.ua/handle/123456789/23173</a>		0.27%