

Լ.Աթայան

Տ.Տեղ-Մալուխոյան

Ե
ՆՐԱԺԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՏԱՐՐԱԿԱՆ
ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

«Սովետական գրող»

A ^{II}
63674

78/075,3)

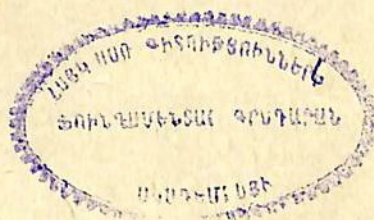
ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆ

Ռ. ԱԹԱՅԱՆ, Տ. ՏԵՐ-ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐՐԱԿԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Դասագիրք երաժշտական ուսումնարանների համար

68-89-80



«Սովետական գրող» հրատարակչություն
Երևան 1980

78 ББК 85.2я7
У. 26

У. 4005000000 (862) 80 «S»
705 (01) 80

Ն Ե Ր Ա Մ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Երաժշտությունը* արվեստի տեսակ է, որի բովանդակությունը ամփոփված է հնչյունային գեղարվեստական կերպարներում:

Ինչպես արվեստն ամբողջապես, երաժշտությունն ևս արտացոլում է իրականությունը, կյանքը: Կյանքն արտացոլելով, երաժշտությունն այն չի ընդօրինակում, չի «լուսանկարում»: Երաժշտական և ընդհանրապես արվեստի երկ ստեղծողը կյանքի երևույթներն արտահայտում է իր անձնական մտային և հուզական ընկալումով, իր գեղագիտական իդեալի համաձայն, սեփական ստեղծագործական երևակայության օգնությամբ: Երաժշտական երկը կատարողն էլ հենց այդ կերպ է հաղորդում այն ունկնդրին, որն իր հերթին, այդ երկն ըմբռնում է դարձյալ իր սեփական ընկալման համաձայն: Երաժշտությունը մարդու հուզական ներաշխարհն արտահայտող միջոց է և ունի անմիջական ներգործության մեծ կարողություն:

Հուզական ոլորտի բացահայտման միջոցով երաժշտությունը միաժամանակ արտահայտում է գաղափարներ: Երաժշտությունը արտահայտում է այնպիսի հույզեր ու գաղափարներ և արտահայտում է այնպես, որ դրանք ի զորու են ներգործելու բազմաթիվ մարդկանց, ողջ մարդկային հասարակության վրա: Ուստի, երաժշտությունը, ինչպես արվեստն ընդհանրապես, նաև մարդկային զանգվածներին կազմակերպող, նրանց միտքն ու զգացմունքը միավորող, նրանց հոգեկան կյանքը ձևավորող միջոց է:

Երաժշտության, որպես արվեստի տեսակի, գլխավոր առանձնահատկությունը նրա ինտոնացիոն և ժամանակային բնույթն է:

Ինտոնացիա՝ լատիներեն *intonare* բառից է, որը նշանակում է բարձրաձայն արտասանել, առողանել: Երաժշտության բնագավառում այդ հասկացությունը տարբեր, բայց միմյանց կապված իմաստներ ունի: Այստեղ, երաժշտության ինտոնացիոն բնույթը ասելով, պետք է նկատի ունենալ զանազան հուզական վիճակներ արտահայտելու նպատակով հնչյունների փոփոխությունները ըստ բարձրության:

Ժամանակային բնույթը դրսևորվում է նրանում, որ երաժշտությունը կյանքի երևույթներն արտացոլում է նրանց զարգացման պրոցեսում, ուստի և հնչվելիք ամբողջությունը հաղորդվում է որոշակի ժամանակի ընթացքում. հաղորդվածն ընկալելու համար անհրաժեշտ է նրա առանձին հատվածները հիշելով, մինչև վերջ միմյանց կապակցել, յուրովի «վերստեղծել» ամբողջությունը:

Երաժշտության համար հատկանշական են նաև՝ հնչյունային տևողությունների հարաբերության որոշակիությունը, հնչման այս կամ այն ուժգնությունն ու երանգավորությունը և սրանց փոփոխությունները, ամբողջության ներդաշնակ կառուցվածքն ու ավարտուն ձևը և այլն:

Մի շարք առումներով երաժշտությունը մոտենում է բանավոր խոսքին, որը նույնպես

* Հունարեն *μουσική*, բառացի՝ մուսաների արվեստ: Մուսաները, ըստ հունական դիցաբանության, գիտությունն ու արվեստները հովանավորող աստվածուհիներն են:

ինտոնացիոն և ժամանակային բնույթ ունի և որի արտահայտչականության համար ևս կարելի էր են ուժգնության ու երանգի փոփոխումները. բացի դրանից, երաժշտությունն արտահայտում է ոչ միայն տրամադրություններ, այլ խոսքի նմանությամբ, նաև մտքեր ու գաղափարներ: Բայց, ի տարբերություն խոսքից, երաժշտության մեջ հնչյունների բարձրության, տևողության, ինչպես և երանգային, ուժային ու այլ հարաբերությունները շատ ավելի բարդ ձևերով, ավելի մանրամասնորեն են կազմակերպված, ենթարկված են գեղագիտական յուրահատուկ օրինաչափությունների, և ապա, որ գլխավորն է՝ երաժշտությունը մտքերն ու գաղափարները արտահայտում է ոչ թե կոնկրետ, այլ բացառապես **ընդհանրացված** ձևով:

Վերն ասացինք, որ երաժշտության բովանդակությունը ամփոփված է հնչյունային գեղարվեստական կերպարներում: Գեղարվեստական կամ այս դեպքում՝ **երաժշտական կերպարը** հենց ունի իրականության **ընդհանրացված անդրադարձումն** է երաժշտի գիտակցության մեջ, այդ իրականության նկատմամբ արվեստագետի գեղագիտական վերաբերմունքը, որ հնչյունների իմաստավոր հաջորդականությունների միջոցով հաղորդվում է ունկնդրին: Այդ կերպարներն են կազմում երաժշտության (երաժշտական ստեղծագործության) **գաղափարական-հուզական բովանդակությունը**:

Երաժշտությունը հաճախ զուգորդվում է արվեստի այլ տեսակների հետ (բանաստեղծական խոսքի, պարի, բեմական գործողության, կինոյի և այլն), որոնք այսպիսի դեպքում հանդես են գալիս որպես մի միասնական բովանդակություն ստեղծող միջոցներ:

Երաժշտական արվեստի սկզբնավորումը տեղի է ունեցել մարդկության պատմության ամենավաղ շրջաններում: Ըստ հիպոթեզների՝ երաժշտության հիմնական ակունքներն եղել են՝ նախամարդու ոգեշնչված խոսքի ելևէջները, աշխատանքային ոլորները, ինչպես և բնության որոշ հնչյունների նմանակումը:

Երաժշտությունը մարմնավորող միջոցը (երաժշտության «նյութը») **երաժշտական հնչյուններն** են՝ դարերի ընթացքում ստեղծված ու կատարելագործված նվագարանների և երգչական ձայնի հնչյունները (այստեղից բխել է երաժշտության երկու գլխավոր տեսակի առկայությունը՝ **նվագարանային կամ ինստրումենտալ և երգեցողական կամ վոկալ**): Բազմադարյա զարգացման ընթացքում մարդկային հասարակության երաժշտական պրակտիկայով կազմավորվել են որոշակի բարձրություն ունեցող երաժշտական հնչյունների համակարգեր (այլ կերպ՝ **երաժշտական համակարգեր**), որոնք դարձել են այս կամ այն ժամանակի և հասարակության երաժշտական մտածողության հիմքը. կազմավորվել են **երաժշտական արտահայտչության միջոցները**՝ բազմազան լադեր և ռիթմեր, ինտոնացիաներ, ինտերվալներ և ակորդներ, մեղեդի, բազմաձայնություն և այլն, որոնց ամբողջական համադրվածքը պատկերավոր կերպով անվանում են **երաժշտական լեզու**, որը նույնպես շարունակ փոփոխվել, զարգացել է:

Ինքնուրույն զարգացում են ապրել ժողովրդական ընդերքում ստեղծվող ու բանավոր փոխանցվող երաժշտությունը՝ **ժողովրդական երաժշտությունը** և կոմպոզիտորների կողմից ստեղծվող ու գրի առնվող՝ **պրոֆեսիոնալ կամ մասնագիտացված երաժշտությունը**:

Քանի որ ամեն մի ժողովրդի երաժշտություն ունի արտահայտչամիջոցների և դրանց գործադրության մի որոշ յուրատեսակություն, ուստի **համընդհանուր երաժշտական լեզվի** հետ միաժամանակ, մասնավոր առումով, կարելի է խոսել նաև որևէ **ժողովրդի երաժշտական լեզվի** մասին: Նույն առումով, անշուշտ, կարելի է նաև խոսել այս կամ այն, առավել ցայտուն անհատականություն ունեցող **կոմպոզիտորի երաժշտական լեզվի** յուրահատկությունների մասին:

Երաժշտական արվեստի բազմադարյա զարգացման արդյունքն են մաս երաժշտական ժանրերը՝ ստեղծագործությունների որոշակի տեսակները, որ զույացել են կապված այն բանի հետ, թե հասարակության կյանքում երաժշտությունը ինչ դեր է խաղացել կամ տարբեր ստեղծագործությունների հորինումն ինչ նպատակներ է հետապնդել: Այդ ժանրերն են՝ երգ, պարերգ, քայլերգ, ոտման, կանտատ, օրատորիա, սոնատ, կվարտետ, սիմֆոնիա, օպերա, բալետ, օպերետ, մյուզիկլ և այլն:

Երաժշտական մտածողության, երաժշտական կերպարների և նրանց մարմնավորման միջոցների այս կամ այն համակարգերը առաջ են բերել երաժշտական տարրեր ոճեր: Աշխարհի ժողովուրդների թե՛ ժողովրդական և թե՛ մասնագիտացված երաժշտությունը բնորոշ է երաժշտական լեզվի և ոճերի բազմազանությամբ, ժանրային հարստությամբ: Ամեն մի ժողովրդի երաժշտությանը հատուկ է ազգային որոշակիություն:

Հեռավոր ժամանակներից սկսած, դեռևս Ասորեստանում ու Բաբելոնում, Եգիպտոսում ու Չինաստանում, Հին Հունաստանում, Հայաստանում (5-րդ դարից), Արևմտյան Եվրոպայում և այլուր երաժշտությունը դարձել է մաս գիտական ուսումնասիրության առարկա, մշակվել են երաժշտության վերաբերյալ սկզբնական ուսմունքները: Մեր ժամանակների երաժշտագիտությունը ամփոփում է երաժշտական արվեստի, նրա ստեղծագործական փորձի դարավոր զարգացումը, լուսաբանում արդի վիճակն ու հեռանկարները:

Ժամանակակից երաժշտագիտության գլխավոր բնագավառներն են՝ երաժշտության տեսություն, պատմություն, երաժշտական ազգագրություն, քննադատություն և այլն:

Տեսական երաժշտագիտությունը, բացի ընդհանուր երաժշտա-գեղագիտական հարցերի ուսումնասիրությունից, ընդգրկում է մասն մի շարք ուսումնական դիսցիպլիններ: Տարրական տեսությունը այդ շարքի սկզբնական դասընթացն է: Այն հասկացություն է տալիս երաժշտության կարևորագույն արտահայտչամիջոցների, կամ այլ կերպ ասած՝ կարևորագույն տարրերի մասին, մասն ներառում է երաժշտական գրագիտության, մասնավորապես նոտագրության անհրաժեշտ տեղեկություններ:

Տարրական տեսության դասընթացը կոչված է՝ սովորողներին տալ տեսականորեն մտածելու սկզբնական ունակություններ, նպաստել նրանց երաժշտական ընկալման զարգացմանը, նրանց նախապատրաստել երաժշտության տեսության հաջորդ դասընթացները՝ հարմոնիան, պոլիֆոնիան և երաժշտական ստեղծագործությունների վերլուծությունը ուսումնասիրելու համար:

Տարրական տեսությունը սերտորեն առնչվում է մաս սոֆեռայի հետ, գործնական այս բնագավառում ևս խորանալու համար այդ առարկայի յուրացումը անհրաժեշտ է:

ՀՆՁՅՈՒՆ ԵՎ ՀՆՁՅՈՒՆԱՇԱՐ

§ 1. ՀԱՍԿԱՅՈՂՈՒԹՅՈՒՆ ՀՆՁՅՈՒՆԻ ՄԱՍԻՆ

Հնչյունը (звук), որպես ֆիզիկական երևույթ, որևէ մարմնի տատանումների արդյունք է: Երբ որևէ մարմնի հարվածում են, այն սկսում է տատանվել. այդ տատանումներն առաջ են բերում օդի համապատասխան ալիքներ, որոնք ազդելով լսողական օրգանի վրա, ըմբռնվում են նրա կողմից: Օդային այդ ալիքներն էլ հենց կազմում են հնչյունը: Հնչյունն ունի չորս հիմնական հատկություն՝ **բարձրություն, ուժգնություն, տևողություն և տեմբր:**

Հնչյունի **բարձրությունը** (բարձր կամ ցածր լինելը) կախված է տատանումների հաճախականությունից: Որքան արագ են միմյանց հաջորդում տատանումները, այնքան բարձր է հնչյունը:

Հնչյունի **ուժգնությունը** (ուժգին կամ մեղմ լինելը) կախված է տատանումների թափից կամ, ինչպես ֆիզիկայում են անվանում, ամպլիտուդայից: Որքան մեծ է տատանումների թափը, այնքան ուժգին է հնչյունը:

Հնչյունի **տևողությունը** (երկարատև կամ կարճատև լինելը) կախված է ժամանակի այն միջոցից, որի ընթացքում մարմինը տատանվում է:

Տեմբրը հնչյունի յուրահատուկ երանգն է, նրա այն հատկությունը, որով զանազանվում են տարբեր աղբյուրներից ստացվող հնչյունները, եթե անգամ նրանք ունենան միևնույն բարձրությունն ու ուժգնությունը: Տեմբրը կախված է տվյալ հնչյունի օբերտոնային կազմից և օբերտոնների համեմատական ուժգնությունից (կամ՝ ինտենսիվությունից):

Օբերտոնները լրացուցիչ հնչյուններ են, որ ամբողջական մարմնի (օրինակ՝ լարի) տատանումներից գոյացող հիմնական հնչյունի հետ գոյանում են նրա ստանձին մասերի՝ (1/2-ի, 1/3-ի, 1/4-ի...) տատանումներից:

Օբերտոնները միմյանց հաջորդում են շարունակ փոքրացող ինտերվալների շարքով դեպի վեր*, և նրանց հաջորդականությունը բոլոր պայմաններում (օրինակ՝ հնչյուն արձակող տարբեր մարմինների համար) հաստատուն է: Այդ շարքը կոչվում է նաև **բնական հնչյունաշար:**

* Գերմաներեն Oberton բառացի նշանակում է վերևի հնչյուն:

Ընդունված է օբերտոնները համարակալել: Համարակալումը սկսում են հիմնական հնչյունից. համարները ցույց են տալիս, թե ամեն մի օբերտոնի տատանումների հաճախականությունը քանի անգամ է մեծ հիմնական հնչյունի տատանումների հաճախականությունից:

Մեծ օկտավայի դո-ի օբերտոնների շարքը



Գծիկով նշված օբերտոնները գրվածից փոքր-ինչ ցածր են հնչում:

Օբերտոնների շարքը տեսականորեն անվերջ շարունակվող է: Սակայն, գործնականում նրանց առատությունն ու հարաբերական ուժգնությունը հնչյուն սուաջ բերող մարմինների ֆիզիկական հատկանիշներից կախված՝ տարբեր են լինում: Սակայն, բոլոր դեպքերում լսվող հնչյունը հիմնական և լրացուցիչ բարձր հնչյունների խառնուրդ է, և այդ լրացուցիչ հնչյունների (նրանցից մեկի կամ մյուսի) ինտենսիվությունն է գոյացնում ամբողջական հնչյունի այս կամ այն երանգավորությունը, նրա տեմբրը:

Հնչյունի տեմբրը մասնագիտորեն ուսումնասիրվում է ձայնաբանության և նվագարանագիտության մեջ:

§ 2. ԵՐԱԺԾՏԱԿԱՆ ՀՆՁՅՈՒՆՆԵՐ

Երաժշտության մեջ կիրառվող հնչյունները, կամ ինչպես ընդունված է անվանել՝ երաժշտական հնչյունները բոլոր մյուս հնչյուններից առանձնանում են նրանով, որ ունեն **ճշգրիտ** (պարզորոշ արտահայտվող) բարձրություն: Սակայն, այդպիսի հնչյուններից բացի, երաժշտության մեջ սահմանափակ կիրառվում են նաև ճշգրիտ բարձրություն չունեցող հնչյուններ (օրինակ, մեծ և փոքր թմբուկի, ծնողաների և հարվածային մի շարք այլ նվագարանների հնչյունը):

Հնչյունի ճշգրիտ բարձրությունը կախված է հնչյունային ալիքների կանոնավոր հաջորդականությունից: Ալիքների կանոնավոր հաջորդականությունը, իր հերթին, կախված է հնչյուն սուաջ բերող մարմնի (տվյալ դեպքում՝ նվագարանի) նյութի ձայնաբանական հատկանիշներից, ինչպես և նրա ձևից ու կառուցվածքից:

§ 3. ՀԵՉՅՈՒՆԻ ԳՈՅԱՅՈՒՄԸ ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐՈՒՄ

Նվագարաններում հնչյունի գոյացումը տեղի է ունենում հետևյալ կերպ.

Լարավոր նվագարանների հնչյունները (հնչյունային ալիքները) ստացվում են մատներով, աղեղով կամ այլ հատուկ հարմարանքով՝ լարը տատանելու միջոցով: Որքան կարճ, բարակ և ձգված է լարը՝ այնքան մա արագ է տատանվում, որեւմն և՛ այնքան բարձր է այդ լարի միջոցով ստացվող հնչյունը, և ընդհակառակը:

Փողավոր նվագարանների հնչյունները ստացվում են նրանցում պարունակվող օդի շիթը արտաշնչման ուժով կամ՝ օդամուղ հարմարանքի օգնությամբ տատանելու միջոցով: Որքան նեղ է արտաշնչելիս շրթունքների բացվածքը և կարճ ու նեղ է ինքը փողը՝ այնքան արագ է տատանվում օդի շիթը, և բարձր հնչյուն է ստացվում:

Հարվածվող (հարկանվող) նվագարանների դեպքում որքան փոքր ու ձիգ է հարվածի միջոցով տատանվող մակերեսը (օրինակ՝ թմբուկի թաղանթը), այնքան բարձր է հնչյունը, և ընդհակառակը:

Երգչի ձայնի հնչյունային ալիքները գոյանում են արտաշնչվող օդով կոկորդի (խոչակի) ձայնավարերը տատանելու միջոցով:

Որևէ մեկ նվագարանից **տարբեր բարձրության հնչյունները** արտադրվում են հետևյալ կերպ.

Դաշնամուրը, երգեհոնը և սրանց նման մի քանի այլ նվագարաններ տարբեր բարձրության ամեն մի հնչյունի համար ունեն համապատասխան չափերի ստանձին լար կամ խողովակ: Սակայն, նվագարանների մեծ մասը աչդախի «հարմարություն» չունի: Նրանցից տարբեր բարձրության հնչյուններ ստանալու նպատակով զանազան եղանակներով փոփոխում են նվագարանի տատանվող մասի (օրինակ՝ լարի) երկարությունը, կամ նրանում գտնվող օդի շիթի երկարությունն ու հաստությունը: Երգելիս նույնպես հնչյունային ալիքների տատանումների հաճախականությունը կարգավորվում է ձայնավարերի երկարությունը և ձգվածությունը փոփոխելու շնորհիվ, որը տեղի է ունենում կենտրոնական նյարդային համակարգից եկող ազդակումների միջոցով:

Բոլոր նվագարաններն ունեն **ռեզոնատոր*** կամ **ձայնադարձիչ**, որ առաձգական պատերում ամփոփված բաց խոռոչ է և, ալիքների տարածման մակերևույթը լայնացնելով, հնչյունն ուժեղացնում, այն դարձնում է լիահունչ ու երանգավոր: Երգչի ձայնի համար որպես ռեզոնատոր ծառայում են կոկորդը և քերանի ու քթի խոռոչը:

* Ֆրանսերեն *résonance*՝ ձայնադարձում, *résonateur*՝ ձայնադարձիչ:

§ 4. ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳ

Երաժշտական հնչյունները իրենց բարձրության առումով միմյանց հետ որոշակի հարաբերակցության մեջ են գտնվում, այսինքն՝ միասին վերցրած կազմում են համակարգ:

Արդի երաժշտական համակարգը բազմաթիվ դարերի ընթացքում է մշակվել: Նրանում ընդգրկված են մոտ 100 որոշակի բարձրություն ունեցող տարբեր հնչյուններ: Ամենացածր հնչյունն ունի 16 տատանում, ամենաբարձր հնչյունները՝ մոտավորապես 4200 կամ 4700 տատանում մեկ վայրկյանում: Այդ սահմաններում են բոլոր այն հնչյունները, որոնց բարձրությունը մարդկային լսողության համար պարզորոշ կերպով ըմբռնելի է:

Ամենալայն հնչյունաձավալ ունեցող նվագարաններից մեկը՝ դաշնամուրը վերարտադրում է տարբեր բարձրության 88 հնչյուն: Դաշնամուրի հնչյուններից ավելի ցածր հնչյուններ ստացվում են երգեհոնից, որը դաշնամուրից լայն հնչյունաձավալ ունեցող միակ նվագարանն է, իսկ ավելի բարձր հնչյուններ ստացվում են փոքր ֆլեյտայից:

§ 5. ՀՆՇՅՈՒՆԱՇԱՐ

ՅՈԹ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԱՍՏԻՃԱՆՆԵՐ

Երաժշտական համակարգի հնչյունները ըստ բարձրության հաջորդականորեն դասավորված՝ կազմում են նրա հնչյունաշարը: Հնչյունաշարի ամեն մի հնչյունը կազմում է նրա մեկ աստիճանը:

Հնչյունաշարում հիմնական աստիճանները յոթն են: Այս յոթ աստիճանները ունեն վանկային անուններ և տառային նշումներ:

Վանկերով ու տառերով հնչյուններ նշելու ավանդույթը խոր անցյալից է գալիս: Հին Հունաստանում այբուբենի տառերը զանազան դիրքով գրելով, դրանց օգնությամբ նշել են հնչյունների մի բավական ընդարձակ շարք: Ներկայումս ընդունված տառային նշումները լատինական այբուբենից են: Վանկային անունները, որ նույնպես լատիներենից են, գործածության մեջ է դրել իտալացի երաժիշտ-տեսաբան Գվիդո դ'Արեցցոն (990-ական թվ.— 1050 թվ.), վերցնելով դրանք վաղ միջնադարյան մի հիմնից, նվիրված սբ. Հովհաննուին, որը առասպելաբանության մեջ համարվել է երգիչների հովանավորող:

Հնչյունաշարի հիմնական աստիճանների (կամ՝ հիմնական հնչյունների) վանկային անուններն են՝

դո, ռե, մի, ֆա, սոլ, լյա, սի*.

տառային ճշումները՝

c, d, e, f, g, a, h.

Հնչյունաշարի մյուս աստիճանները այս յոթ հիմնական աստիճանների կրկնություններն են այլ բարձրությունների վրա և նույն անուններն են կրում: Այդ ձևով կրկնվող հնչյունները հնչյունաշարը բաժանում են օկտավաների:

§ 6. ՕԿՏԱՎԱՆԵՐ

Օկտավա կոչվում է հնչյունաշարի որևէ աստիճանի և նրանից հաշված Ց-րդ աստիճանի միջև ընկած հնչյունային տարածությունը**: Այլ կերպ ասած՝ օկտավան հնչյունաշարի որևէ աստիճանի և մոտակա նույնանուն աստիճանի տարածությունն է:

Օկտավաներն անվանելիս կամ համարակալելիս ընդունված է նրանց սկիզբը համարել հնչյունաշարի դո աստիճանները և ամեն մի օկտավայում ընդգրկել դո-ից մինչև վերևի մոտակա սի աստիճանը ներառյալ:

Հնչյունաշարը բաժանված է ինն օկտավայի: Դրանք, ցածրից սկսած, կոչվում են՝ սուբկոնտրօկտավա, կոնտրօկտավա, մեծ օկտավա, փոքր օկտավա, առաջին, երկրորդ, երրորդ, չորրորդ և հինգերորդ օկտավա:

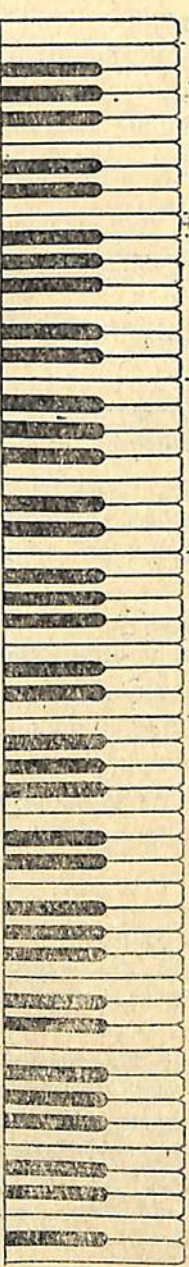
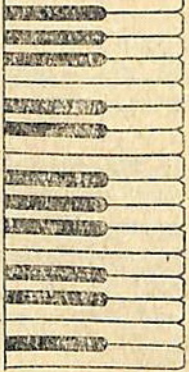
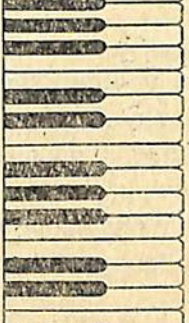
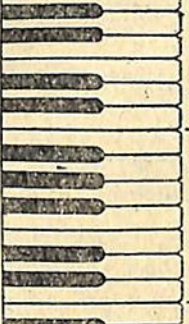
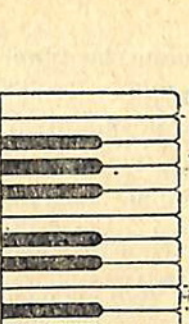
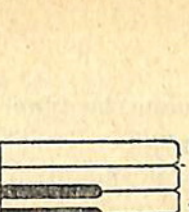
Սուբկոնտրօկտավայի դո-ն երաժշտական համակարգի ամենացածր հնչյունն է և, ինչպես ասացինք, ունի 16 տատանում մեկ վայրկյանում: Նրանից վեր՝ յուրաքանչյուր հաջորդ օկտավայի դո (ինչպես և ամեն մի այլ աստիճան) ունի նույնանուն նախորդից ճիշտ երկու անգամ ավելի տատանում մեկ վայրկյանում:

Հնչյունաշարի օկտավային բաժանումը պարզ տեսնվում է դաշնամուրի ստեղնաշարի վրա:

Ինչպես երևում է գծագրից (էջ 11), սուբկոնտրօկտավան դաշնամուրի վրա լրիվ չի ներկայացված: Սուբկոնտրօկտավային հաջորդող կոնտրօկտավան, մեծ, փոքր, առաջին, երկրորդ, երրորդ և չորրորդ օկտավաները լրիվ են, իսկ հինգերորդ օկտավայից կա միայն սկզբնական հնչյունը:

* Սկզբում եղել է՝ ուս, ռե, մի, ֆա, սոլ, լյա: Հետո սի վանկը ավելացվել է, իսկ ուս-ը փոխարինվել է ավելի հարմար երգվող դո վանկով:

** Օկտավա՝ լատիներեն octavus բառից է, որը ճշանակում է ութերորդ:

Մեծ սոսնակ	Փոքր սոսնակ	Առաջին սոսնակ	Ծարիր սոսնակ	Երրորդ սոսնակ	Չորրորդ սոսնակ	Հինգերորդ սոսնակ
						

Դաշնամուսիկի լիցիտացիա

Դաշնամուսիկի ստեղծագործություն

Գծագրից երևում է նաև, որ օկտավա կազմող յոթ հիմնական աստիճանները, որոնք ունեն իրենց ինքնուրույն անունները, ստեղնաշարի վրա ներկայացված են սպիտակ ստեղների միջոցով: Յուրաքանչյուր օկտավա ընդգրկում է նաև հինգ սև ստեղն՝ հինգ այլ աստիճաններ, որոնք ինքնուրույն անուններ չունեն և իրենց անունները ստանում են մոտակա հիմնական աստիճաններից:

§ 7. ԿԻՍԱՏՈՆ ԵՎ ԱՄԲՈՂՋ ՏՈՆ

ՀԱՎԱՍԱՐԱԶԱԹ ՏԵՄՊԵՐԱՏԻԱ

Երաժշտության մեջ երկու հնչյունների միջև ընկած ամենակարճ տարածությունը մեկ կիսատոն է*: Ստեղնաշարի վրա կիսատոն են կազմում յուրաքանչյուր հարևան սպիտակ և սև ստեղները, կամ այնպիսի զույգ սպիտակ ստեղները, որոնց միջև սև ստեղն չի տեղափոխված: Երկու կիսատոնը կազմում են մեկ ամբողջ տոն: Օկտավան պարունակում է տասներկու կիսատոն կամ վեց ամբողջ տոն**:

Օկտավայի բաժանումը միմյանց հավասար կիսատոների կոչվում է հավասարաչափ տեմպերացիա***: Հավասարաչափ տեմպերացիան առաջ է եկել մասնագիտացված երաժշտության մեջ և կիրառվում է 18-րդ դարից սկսած: Մինչև 18-րդ դարը հնչյունաշարի տեմպերացիան հավասարաչափ չէր, այսինքն՝ օկտավայի մեջ պարունակվող կիսատոներն իրենց մեծությամբ տարբերվում էին միմյանցից: Անհավասարաչափ տեմպերացիա մինչև այժմ էլ գոյություն ունի ժողովրդական երաժշտության մեջ:

* Արևելյան երաժշտության մեջ լինում են հնչյունների ավելի փոքր տարածություններ ևս: Այսպես, օրինակ, կիսատոնից փոքր տարածությունները հանդիպում են դուդուկի, թառի, քամանչայի և ժողովրդական այլ նվագարանների նվագում, ինչպես նաև ժողովրդական երգեցողության մեջ:

** Տոն բառը հունարեն *tonos* բառից է, որը նշանակում է լարվածություն, շեշտ (քերականության մեջ), չափ (բանաստեղծության մեջ) և այլն: Երաժշտության առումով տոն բառը գործածվել և գործածվում է նույնպես տարբեր իմաստներով. բացի վերը բերվածից նշանակում է նաև՝ ընդհանրապես հնչյուն, որոշակի բարձրություն ունեցող հնչյուն, ակորդի կազմության մեջ մտնող հնչյուն, ձայնի նրբերանգ և այլն:

*** Տեմպերացիա—լատիներեն *temperatio* խոսքից է, որը նշանակում է պատշաճ միավորում, հարաբերակցություն, չափակցություն:

Մտուգողական հարցեր

1. Ի՞նչ է հնչյունը: Ի՞նչ է օբյեկտը:
2. Որո՞նք են հնչյունի հիմնական հատկությունները:
3. Ինչի՞ց է կախված հնչյունի բարձրությունը, հնչյունի ուժգնությունը, տևողությունը և տեմբրը:
4. Ինչո՞վ են բնորոշ երաժշտության մեջ կիրառվող հնչյունները:
5. Ինչպե՞ս են գոյանում հնչյունները լարավոր, փողավոր և հարկանվող նվագարաններում: Ինչպե՞ս են գոյանում երգչի ձայնի հնչյունները:
6. Ի՞նչ է երաժշտական համակարգը:
7. Ի՞նչ է հնչյունաշարը:
8. Որո՞նք են հնչյունաշարի հիմնական աստիճանների կամ հիմնական հնչյունների վանկային անունները և տառային նշումները:
9. Ի՞նչ է օկտավան: Քանի՞ օկտավայի է բաժանված հնչյունաշարը և դրանք ինչպե՞ս են կոչվում:
10. Ո՞ր օկտավաները լրիվ չեն ներկայացված դաշնամորի ստեղնաշարի վրա:
11. Ինչպե՞ս է կոչվում մեծ օկտավայից ցած գտնվող հարևան օկտավան, փոքր օկտավայից վեր գտնվող հարևան օկտավան: Ինչպե՞ս են կոչվում կոնտրօկտավայի հարևան օկտավաները ներքևից և վերևից:
12. Ի՞նչ է կիսատոնը:
13. Ի՞նչ է հավասարաչափ տեմպերացիան:
14. Քանի՞ կիսատոն և քանի՞ ամբողջ տոն է ընդգրկում օկտավան:

ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

§ 8. ՀՆՉՅՈՒՆԻ ՏԵՎՈՂՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱԲՈՒՄԸ

Տևողությունների բաժանումը

Հնչյունի տևողությունը գրառում են հատուկ նշանով, որը կոչվում է **նոտա*** կամ **ձայնանիշ**: Նոտան ցույց է տալիս հնչյունի ոչ թե բացարձակ, այլ հարաբերական տևողությունը:

Հնչյունների հարաբերական տևողությունը նշանակելու համար իբրև հիմք ընդունված է մեկ ամբողջ տևողությունը նշող նոտան, որը հետևյալ ձևն ունի՝

ամբողջ նոտա 

Մեկ ամբողջից փոքր տևողությունները՝ ամբողջ տևողության համապատասխան փոքր մասերը նշանակվում են հետևյալ ձևով.

կես նոտա 

քառորդ նոտա 

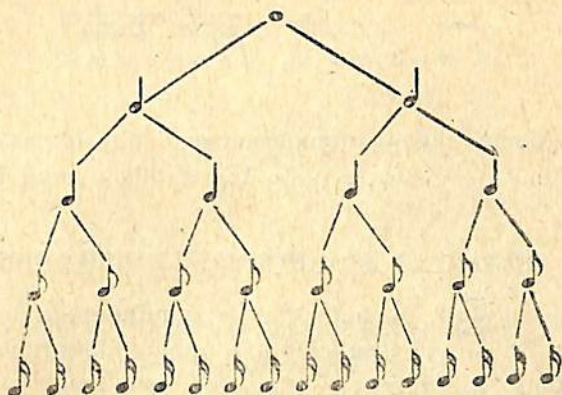
ութերորդական 

տասնվեցերորդական 

Ամբողջ նոտայի տևողության բաժանումը մասերի՝ կատարվում է երկուսի բաժանելու սկզբունքով, այսինքն. մեկ ամբողջ նոտայի տևողությունը բաժանվում է երկու կեսի, կես նոտայի տևողությունը՝ երկու քառորդի, քառորդ նոտայի տևողությունը՝ երկու ութերորդականի և այլն:

Տևողությունների այդպիսի բաժանումը երևում է հետևյալ գծագրից.

* Նոտա՝ լատիներեն նշան:



Ավելի փոքր տևողություն ունեցող նոտաներից երաժշտության մեջ գործածվում են երեսուներկուերորդականը, վաթսունչորսերորդականը և շատ սակավ՝ հարյուրքսանուերորդականը:

Երեսուներկուերորդական 

վաթսունչորսերորդական 

հարյուրքսանուերորդական 

Սակավ գործածվող մեծ տևողության նշաններից է բրեվիս կոչվող նոտան*, որը ցույց է տալիս երկու ամբողջ տևողություն.

բրեվիս = երկու ամբողջ

 կամ 

Միմյանց հաջորդող մի շարք ութերորդական կամ ավելի փոքր տևողություն ունեցող նոտաների կարդալը հեշտացնելու համար ընդունված է նրանց միացնել ընդհանուր գծերով, ինչպես օրինակ՝

* Լատիներեն brevis նշանակում է կարճ. այս նոտան այդպես է կոչվել հին նոտագրության մեջ եղած իրենից ավելի երկար տևողություն ցույց տվող նոտաների համեմատությամբ:



Բացի վերը նկարագրվածից, երաժշտության մեջ կիրառում են տևողությունների բաժանման այլ՝ հատուկ ձևեր ևս, որոնց մասին կխոսվի հաջորդ գլխում:

§ 9. ՊԱՌԻՉԱՅԻ ՏԵՎՈՂՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱՌՈՒՄԸ

Երաժշտության հնչման ժամանակավոր ընդհատումը կոչվում է **պաուզա*** կամ **դադար**: Պաուզան նշանակելու համար գոյություն ունեն հատուկ նշաններ: Նոտաների տևողությանը համապատասխան՝ պաուզայի նշանները ևս լինում են մեկ ամբողջ, որը համապատասխանում է ամբողջ նոտայի տևողությունը**, կես որը համապատասխանում է կես նոտայի տևողությանը, քառորդ, ութերորդական և այլն:

Պաուզայի նշանները

մեկ ամբողջ պաուզա

— (գրվում է զծի տակ)

կես պաուզա

— (գրվում է զծից վերի)

քառորդ պաուզա

z

ութերորդական պաուզա

7

տասնվեցերորդական պաուզա

7

երեսուներկուրորդական պաուզա

7

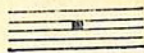
վարսունչուսերորդական պաուզա

7

* Պաուզա հունարեն *pausis* բառից է, որը նշանակում է դադարել:

** Մեկ ամբողջ պաուզայի նշանը ունի նաև մի մասնավոր կիրառություն. նրանով պայմանական ձևով նշվում է ամբողջ տակտի պաուզան՝ անկախ դրա տևողությունից (տես, օրինակ, 47 էջում բերված 1-ին երաժշտական հատվածը):

Բրևիսին համապատասխանող երկու ամբողջ պատվան նշանակվում է այսպես.



§ 10. ՀՆՁՅՈՒՆՆԵՐԻ ՏԵՎՈՂՈՒՅՈՒՆԸ ԳՐԱՌԵԼՈՒ ԼՐԱՅՈՒՅԻՉ ՄԻՋՈՑՆԵՐԸ

Հնչյունների տևողությունը գրառելու համար գործ են ածում նաև կետը և լիգան*, որն աղելնաձև նշան է:

Կետ: Որևէ նոտայի աջ կողմից դրված կետը ցույց է տալիս, որ այդ նոտայի տևողությունը կիսով չափ մեծացված է: Օրինակ.

$$c. = 4/4 + 2/4 = 6/4 \text{ կամ } 3/2$$

$$d. = 2/4 + 1/4 = 3/4$$

$$e. = 1/4 + 1/8 = 3/8$$

$$f. = 1/8 + 1/16 = 3/16$$

Նոտայի կողքին դրվող երկրորդ կետը ավելացնում է նրա տևողության քառորդը: Օրինակ.

$$c.. = 4/4 + 2/4 + 1/4 = 7/4$$

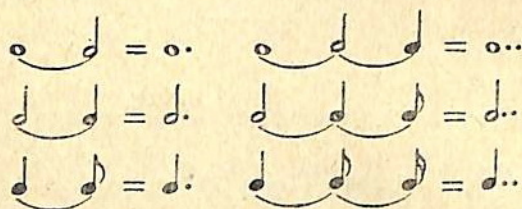
$$d.. = 2/4 + 1/4 + 1/8 = 7/8$$

$$e.. = 1/4 + 1/8 + 1/16 = 7/16$$

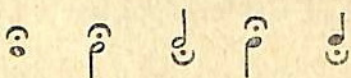
* Լիգա— լատիներեն նշանակում է կապ:



Լիզա կամ հնչյունակապ: Եթե մույն բարձրության հնչյունների տևողությունը ցույց տվող հարևան նոտաներ կապված են լիզայով, ապա նրանք կատարվում են իբրև մեկ հնչյուն, որի տևողությունը հավասար է կապված նոտաների տևողությունների գումարին: Օրինակ.



Հնչյունների տևողությունը գրառելու լրացուցիչ միջոց է նաև ֆերմատա* կամ կանգառ նշանը, որ դրվում է նոտայի վերևից կամ ներքևից.



Ֆերմատան որոշակի տևողություն ցույց չի տալիս, այլ նոտայի տևողությունն ավելացնում է մոտավորապես մեկուկես-երկու անգամ, կախված երաժշտական ստեղծագործության բնույթից և ոճից:

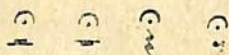
Այս նշաններից կետը և ֆերմատան մույն դերն են կատարում նաև պաուզաների վերաբերմամբ: Օրինակ.

$$\text{—} = 4/4 + 2/4 = 6/4 \text{ կամ } 3/2$$

$$\text{—} = 2/4 + 1/4 = 3/4$$

$$\text{—} = 1/4 + 1/8 = 3/8$$

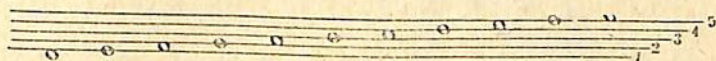
$$\text{—} = 1/8 + 1/16 = 3/16$$



* Ֆերմատա — իտալերեն նշանակում է կանգ, կանգառ:

§ 11. ՀՆՉՅՈՒՆԻ ԲԱՐՁՐՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱԲՈՒՄԸ

ա. Հնգագիծ և օժանդակ գծեր: Հնչյունի բարձրությունը գրառելու համար գործ են ածում հինգ հորիզոնական գծեր, որոնք միասին վերցված կոչվում են **հնգագիծ**: Հինգ գծերից ներքևինը համարվում է առաջին, վերև-վինը՝ հինգերորդ գիծ: Նոտաները գրվում են գծերի վրա և սրանց միջև, ինչպես նաև առաջին գծի տակ և հինգերորդ գծից վեր:



Որքան բարձր է հնչյունը, այնքան բարձր է գրվում նա հնգագծի վրա, և ընդհակառակը:

Ընդունված է երրորդ գծից ցած նոտաները գրել ձողերը վերև, իսկ երրորդ գծից վեր՝ ձողերը ներքև: Երրորդ գծի վրա նոտան կարելի է գրել ձողը կամ ներքև, կամ վերև:



Եթե մեկ հնգագծի վրա գրվում է երկնայն երաժշտություն, ապա նոտաները, անկախ նրանից թե որ գծի վրա են, վերևի ձայնի համար գրվում են ձողերը դեպի վերև, ներքևի ձայնի համար՝ ձողերը դեպի ներքև:

Քանի որ հնգագծի վրա տարբեր բարձրության հնչյուններ կարելի է գրառել խիստ սահմանափակ քանակությամբ (ընդամենը 11), ուստի գործ են ածում նաև **օժանդակ գծեր**: Օժանդակ գծերը գրվում են հնգագծից ներքև և վերև: Վերևի օժանդակ գծերից առաջինը համարվում է այն, որ գտնվում է անմիջականորեն հինգերորդ գծից վեր: Ներքևի օժանդակ գծերից առաջինը համարվում է այն, որը գտնվում է անմիջականորեն առաջին գծից ցած:

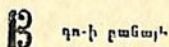
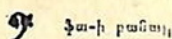
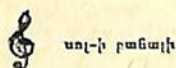


Նոտաները գրվում են օժանդակ գծերի վրա, ինչպես նաև ներքևի օժանդակ գծերի տակ և վերևի օժանդակ գծերից վեր:



բ. **Բանալիներ:** Հնգագիծը և օժանդակ գծերը ինքնին բացարձակ բարձրություն դեռ չեն նշում: Հնչյունի բացարձակ բարձրությունը գրառելու համար գործածում են մի հատուկ նշան ևս, որը կոչվում է **բանալի:** Բանալին, դրվելով հնգագծի սկզբում, ցույց է տալիս հնչյունաշարի որևէ հնչյունի տեղը այդ հնգագծի վրա, դրանով որոշակի են դառնում նաև մյուս հնչյունների տեղերը:

Նոտագրության մեջ գործ են ածում **սոլ-ի**, **ֆա-ի** և **դո-ի** բանալիները:



Սոլ-ի բանալին դրվում է հնգագծի երկրորդ գծի վրա և ցույց է տալիս առաջին օկտավայի սոլ-ի տեղը: Երկրորդ գծի վրա դրված սոլ-ի բանալին կոչվում է **չուֆակի բանալի:** Ուրեմն չուֆակի բանալիով առաջին օկտավայի սոլ-ը գրվում է երկրորդ գծի վրա:

Ֆա-ի բանալին դրվում է հնգագծի չորրորդ գծի վրա և ցույց է տալիս փոքր օկտավայի ֆա-ի տեղը: Չորրորդ գծի վրա դրված ֆա-ի բանալին կոչվում է **բասի բանալի:** Ուրեմն բասի բանալիով փոքր օկտավայի ֆա-ն գրվում է չորրորդ գծի վրա:

Դո-ի բանալին երկու ձևով է գործածվում՝ հնգագծի երրորդ և չորրորդ գծի վրա դրված: Երկու դեպքում էլ դո-ի բանալին ցույց է տալիս առաջին օկտավայի դո-ի տեղը: Երրորդ գծի վրա դրված դո-ի բանալին կոչվում է **ալտի բանալի.** ուրեմն ալտի բանալիով առաջին օկտավայի դո-ն գրվում է երրորդ գծի վրա: Չորրորդ գծի վրա դրված դո-ի բանալին կոչվում է տե-

գծեր գործածել, նոտաների գրելն ու կարդալը հեշտացնելու համար օգտվում են օկտավային տեղափոխության նշանից՝ 8....:

Օկտավային տեղափոխության նշանը դրվելով նոտայից վերև, ցույց է տալիս, որ այդ նոտան պետք է կատարել գրվածից մեկ օկտավա բարձր:



Նույն նշանը՝ դրված նոտայից ներքև, ցույց է տալիս, որ այդ նոտան պետք է կատարել գրվածից մեկ օկտավա ցածր:



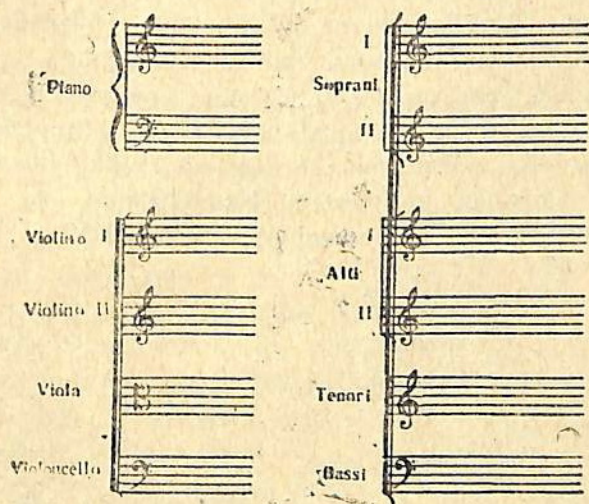
Վերև ասացինք, որ ջութակի և բասի բանալիները ամենագործածական բանալիներն են: Սրա պատճառը հենց այն է, որ օժանդակ գծերի և օկտավային տեղափոխության նշանների օգնությամբ ջութակի և բասի բանալիները միասին հնարավորություն են տալիս երկու հնգագծի վրա ընդգրկել երաժշտության մեջ գործածվող բոլոր հնչյունները՝ ամենանցածրից մինչև ամենաբարձրերը: Ստորև բերված է դաշնամուրի ստեղնաշարի հիմնական աստիճանների լրիվ շարքը, գրված բասի և ջութակի բանալիներով:



§ 12. ԱԿՈՒՍԴ

Հասկացողություն պարտիտուրայի մասին

Բազմաձայն երաժշտությունը գրառելիս, ցույց տալու համար, որ մի քանի հնգագծի վրա գրված ձայները միաժամանակ պետք է հնչեն, այդ հնգագծերը սկզբում միավորում են ուղղաձիգ գծով և որևէ տեսակի փակագծով, որոնք միասին վերցված կոչվում են **ակուլա***: Դաշնամուրի, լուսավիղի և երգեհոնի համար գրված ստեղծագործություններում օգտագործվում է **ձևավոր** փակագիծ, իսկ բոլոր տեսակի անսամբլների, երգչախմբի և նվագախմբի համար՝ **ուղիղ** փակագիծ:

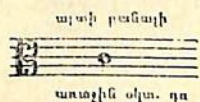


Նվագախմբի, երգչախմբի և զանազան անսամբլների կատարման համար բազմաձայն երաժշտության նոտային գրառումը կոչվում է **պարտիտուրա****: Պարտիտուրան հնարավորություն է տալիս նոտաները կարդալով հետևել և՛ ստանձին ձայների ընթացքին, և՛ նրանց համատեղ հնչմանը:

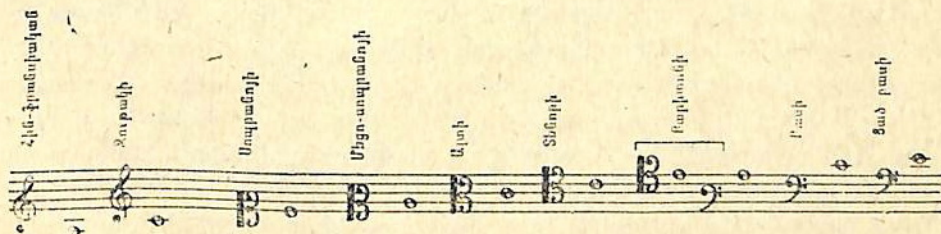
* Ծրաներեն *accoler* ստում են փակագծով միավորելուն:

** Պարտիտուրա՝ իտալերենից է, նշանակում է բաժանում, բաշխում:

նորի բանալի. տենորի բանալիով նույն՝ առաջին օկտավայի դո-ն գրվում է չորրորդ գծի վրա:



Մինչև 17-րդ դարը հատկապես երգչի ձայնի համար երաժշտությունը գրառելիս խուսափում էին մեծ թվով օժանդակ գծեր գործածելուց (վերևի կամ ներքևի երկրորդ օժանդակ գիծն այն ժամանակ հազվագյուտ կարող էր հանդիպել): Հենց այս պատճառով էլ սոլ, դո և ֆա բանալիներից յուրաքանչյուրը դրվում էր հնգագծի տարբեր գծերի վրա, նայած բարձր թե ցածր ձայնի համար էր գրված երաժշտությունը, և ամեն անգամ կրում էր մի նոր անուն: Ալտայիտով, չորրակի, ալտի, տենորի և բասի բանալիներից բացի, գոյություն ունեին նաև ալտպես կոչվող **հին-ֆրանսիական, սուպրանոյի, մեցո-սուպրանոյի, բարիտոնի** և ցածր **բասի** բանալիները: Ստորև բերված են սոլ, դո և ֆա բանալիների բոլոր տարատեսակները և առաջին օկտավայի դո-ն այդ բանալիներով:



Չորրակի և բասի բանալիները ամենագործածական բանալիներն են: Ալտի բանալին կիրառվում է միայն լարավոր ալտ նվագարանի համար, իսկ տենորի բանալին (երբեմն)՝ թավջութակի, ֆագոտի և տրոմբոնի համար գրված ստեղծագործություններում: Դաշնամուրային երկերում, հնչյունաձևալի մեծության պատճառով, միաժամանակ գործածվում են երկու բանալի՝ չորրակի և բասի:

4. **Օկտավային տեղափոխության նշան:** Ծառ բարձր և շատ ցածր հնչյուններ գրառելիս, երբ պահանջվում է մեծ քանակությամբ օժանդակ

§ 13. ՀԵՉՅՈՒՆԱՇՍՐԻ ԱԾԱՆՅՎԱԾ ԱՍՏԻՃԱՆՆԵՐԸ

Խրոմատիզմի կամ ալտերացիայի նշաններ

Ինչպես տեսանք, հավասարաչափ տեմպերացված հնչյունաշարում ամեն մի օկտավա ընդգրկում է տասներկու հնչյուն, որոնցից միայն յոթն են համարվում հիմնական աստիճաններ: Մնացած հինգ հնչյուններից յուրաքանչյուրը թեև ինքնուրույն հնչյուն է, բայց իբրև հնչյունաշարի աստիճան ավանդաբար դիտվում է որպես հարևան հիմնական աստիճանների ածանցում, կամ՝ իրենից անմիջապես ցած գտնվող հիմնական աստիճանի բարձրացում, կամ՝ բարձր գտնվող աստիճանի իջեցում:

Հնչյունաշարի հիմնական աստիճանները բարձրացված կամ իջեցված վիճակում անվանում են **ածանցված աստիճաններ**:

Ածանցված աստիճաններ կարող են գոյանալ հնչյունաշարի բոլոր հիմնական աստիճաններից, ընդ այդմ, ամեն մի աստիճան կարելի է բարձրացնել և իջեցնել կամ կես տոնով, կամ երկու կիսատոնով:

Հնչյունաշարի աստիճանների կամ պարզապես հնչյունների բարձրացումը և իջեցումը գրառելու համար գոյություն ունեն հատուկ նշաններ, որոնք ընդհանուր անունով կոչվում են **խրոմատիզմի** (նաև՝ **խրոմատիկ**) կամ **ալտերացիայի նշաններ***: Ալտերացիայի նշաններն են՝

դիեզ $\sharp$ դուբլդիեզ $\times$

բեմոլ $\flat$ դաբլբեմոլ $\flat\flat$

բեկար $\natural$

Դիեզը ցույց է տալիս տվյալ աստիճանի կամ հնչյունի բարձրացումը կես տոնով, **դուբլդիեզը**՝ երկու կիսատոնով (կամ՝ մեկ ամբողջ տոնով)**:

Բեմոլը տվյալ աստիճանը իջեցնում է կես տոնով, **դուբլբեմոլը**՝ երկու կիսատոնով (կամ՝ մեկ ամբողջ տոնով): **Բեկարը** հավասարապես վերացնում է թե՛ դիեզի ու բեմոլի և թե՛ դուբլդիեզի ու դուբլբեմոլի կատարած փոփոխությունը:

* Խրոմատիզմ տերմինը ծագում է հունարեն **քրոմա** բառից, որը նշանակում է գույն, երանգ: Հին հունական տեսության մեջ համարվում էր, որ հիմնական հնչյունաշարի աստիճանների կիսատոնային փոփոխությունները այդ հնչյունաշարը **երանգավորում** են: Ալտերացիա՝ ֆրանսերեն alteration խոսքից է, որ նշանակում է փոփոխություն:

** Դուբլդիեզը երբեմն նշանակվել է միմյանց կողքի դրված երկու դիեզ նշանով, ինչպես դուբլբեմոլը:

Ալտերացիայի նշանը դրվում է այն նոտայից առաջ, որին նա վերաբերում է:



Այս օրինակում բերված նոտաները կկարդացվեն՝ դո-դիեզ, սի-բեմոլ, ֆա-դուրբլիեզ, մի-դուրբեմոլ, սի-բեկար:

Հնչյունների տառային նշանն դեպքում դիեզ և բեմոլ նշանները փոխարինվում են տառային ածանցներով հետևյալ կերպ. դիեզը՝ is, բեմոլը՝ es, դուրբլիեզը՝ isis, դուրբեմոլը՝ eses, օրինակ, **դո-դիեզի** տառային նշանը կլինի cis, **ռե-բեմոլինը**՝ des և այլն: Բացառություն է կազմում **սի-բեմոլը**, որ նշվում է b տառով:

Այս բացառությունը, ինչպես և հնչյունաշարի հիմնական աստիճանների տառային նշաններում այբբենական կարգի խախտումը բացատրվում է նրանով, որ 11-րդ դարում, երբ ընդունվել է մեր ժամանակները հասած տառային նշանների համակարգը, հնչյունաշարի սկզբնական աստիճանը համարվել է լյա-ն, որը նշանակվել է A, ուստի աստիճանների հերթականությունը եղել է ըստ այբուբենի՝ A, B, C, D, E, F, G:

Տառային նշաններն այն ժամանակ ընդգրկել են երկուսն էլ օկտավայից փոքր-ինչ ավելի հնչյունաշար: Մեծ օկտավայի լյա-ն և նրանից վեր վեց հնչյուն նշվել են գլխատառերով, փոքր օկտավայի լյա-ն և նրանից վեր վեց հնչյուն՝ փոքրատառերով, առաջին օկտավայի լյա-ից մինչև երկրորդ օկտավայի մի-ն՝ նշվել են կրկնակի փոքրատառերով:

B-ն գործածվել է երկու նշանակությամբ՝ սի-բեմոլ և սի: Զանազանելու համար սի-բեմոլը նշել են կլոր գրվող տառով և անվանել են (ֆրանսերեն) B rond (կլոր) կամ B mol (փափուկ), իսկ սի-ն գրել են քառակուսի տառով և անվանել՝ B carré (քառակուսի) կամ B dur (կոշտ): Ավելի ուշ, երբ սի-ի համար ընդունվեց առանձին տառ՝ լատինական այբուբենի արդեն օգտագործված տառերին հաջորդող H-ը, B-ն մնաց որպես սի-բեմոլի տառային նշան: B carré արտահայտությունից գոյացավ **բեկար** նշանի անվանումը, իսկ B mol-ից **բեմոլ** անվանումը:

Ինչ վերաբերում է **դիեզ-ին**, այդ անվանումը հին հունական երաժշտության տեսությունից է վերցված, որտեղ այն գործածվել է նախ՝ դիատոնիկ կիսատոն, ապա՝ քառորդտոն ինտերվալ նշանակությամբ:

Ածանցված աստիճանների տառային նշաններում բարեհնչության նպատակով լյա-բեմոլը գրվում և կարդացվում է ոչ թե aes, այլ as, և մի-բեմոլը ոչ թե ees, այլ es:

Ածանցված աստիճանների տառային նշումները

դո-դիեզ — cis
 ռե-դիեզ — dis
 մի-դիեզ — eis
 ֆա-դիեզ — fis
 սոլ-դիեզ — gis
 լյա-դիեզ — ais
 սի-դիեզ — his

դո-դուրդիեզ — cisis
 ռե-դուրդիեզ — disis
 մի-դուրդիեզ — eisis
 ֆա-դուրդիեզ — fisis
 սոլ-դուրդիեզ — gisis
 լյա-դուրդիեզ — aisis
 սի-դուրդիեզ — hisis

դո-բեմոլ — ces
 ռե-բեմոլ — des
 մի-բեմոլ — es
 ֆա-բեմոլ — fes
 սոլ-բեմոլ — ges
 լյա-բեմոլ — as
 սի-բեմոլ — b

դո-դուրբեմոլ — ceses
 ռե-դուրբեմոլ — deses
 մի-դուրբեմոլ — eses
 ֆա-դուրբեմոլ — feses
 սոլ-դուրբեմոլ — geses
 լյա-դուրբեմոլ — ascs
 սի-դուրբեմոլ — bes

§ 14. ՀՆՁՅՈՒՆՆԵՐԻ ԷՆՀԱՐՄՈՆԻԶՄԸ

Տարբեր նշանակվող հնչյունների բարձրության համընկնումը կոչվում է **էնհարմոնիզմ***: Այն հնչյունները, որոնք տարբեր գրվելով հնչում են միատեսակ, կոչվում են **էնհարմոնիկորեն հավասար հնչյուններ**:

Հնչյունների էնհարմոնիզմը տեղի է ունենում հնչյունաշարի հավասարաչափ տեմպերացիայի պայմաններում, օկտավայի հավասարաչափ բաժանվածության դեպքում է միայն, որ, օրինակ, կես տոն բարձրացված դո-ն բարձրությամբ համընկնում է կես տոն իջեցված ռե-ի հետ, և դո-դիեզն ու ռե-բեմոլը էնհարմոնիկորեն հավասարվում են: Էնհարմոնիկորեն հավասար հնչյուններ են նաև ռե-դիեզը և մի-բեմոլը, մի-դիեզը և ֆա-ն, ֆա-դիեզը և սոլ-բեմոլը, ֆա-դուրդիեզը և սոլ-ը, սի-դուրբեմոլը և լյա-ն և այլն:

§15. ԴԻԱՏՈՆԻԿ ԵՎ ԽՐՈՄԱՏԻԿ ԿԻՍՍՏՈՆԵՐ ԵՎ ԱՄՖՈՂՋ ՏՈՆԵՐ

Կիսատոները և ամբողջ տոները լինում են երկու տեսակ՝ դիատոնիկ և խրոմատիկ:

* Հունարեն enarmonios խոսքից է, որը նշանակում է միմյանց համեմատ, համապատասխան:

§ 16. ՈՒԺԳՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ՆՇՈՒՄԸ

Հնչման ուժգնության տարբեր մակարդակները և նրա փոփոխությունները նոտագրության մեջ արտահայտում են իտալերեն բառերի կրճատ նշումներով, որոնք ընդհանուր առումով կոչվում են **դինամիկայի*** կամ **ուժգնության նշումներ**:

Հետևյալ աղյուսակում բերված են դինամիկայի ավելի հաճախ գործածվող նշումները:

Կրճատ նշվում է	Կարդացվում է	Նշանակում է
PPP	Պիսանո-պիսանիսիմո	Չաճազանց մեղմ
PP	Պիսանիսիմո	Շատ մեղմ
P	Պիսանո	Մեղմ
mp	Մեցո-պիսանո	Կես մեղմ
mf	Մեցո-ֆորտե	Կես ուժգին
F	Ֆորտե	Ուժգին
FF	Ֆորտիսիմո	Շատ ուժգին
FFF	Ֆորտե-ֆորտիսիմո	Չափազանց ուժգին

Առանձին հնչյունի կամ համահնչյունի հանկարծական ուժեղացումը նշվում է *sf* (սֆորցանդո):

Հնչման աստիճանաբար ուժեղացումը նշվում է *crescendo* (կրեշենդո, կրճատ *cresc.*) բառով կամ հետևյալ նշանով.

աստիճանաբար մեղմացումը՝ *decrescendo* (դեկրեշենդո, կրճատ *decresc.*) կամ *diminuendo* (դիմինուենդո, կրճատ. *dim.*) բառերով, կամ հետևյալ նշանով.

* Հունարեն *dinamis* բառից է, որը նշանակում է ուժ:

Դիմամիկայի նշանների հետ հաճախ գործ են ածվում *piú*, *meno* և *sempre* բառերը, որոնցից *piú* (պյու) նշանակում է **ավելի**, *meno* (մենո) նշանակում է **պակաս**, իսկ *sempre* (սեմպրե) նշանակում է **շարունակ**:
Օրինակ՝

piú F նշանակում է ավելի ուժգին:
meno F նշանակում է պակաս ուժգին:
sempre P նշանակում է շարունակ մեղմ:

§ 17. ՏԵՄՊԸ ԵՎ ՆՐԱ ՆՇՈՒՄԸ

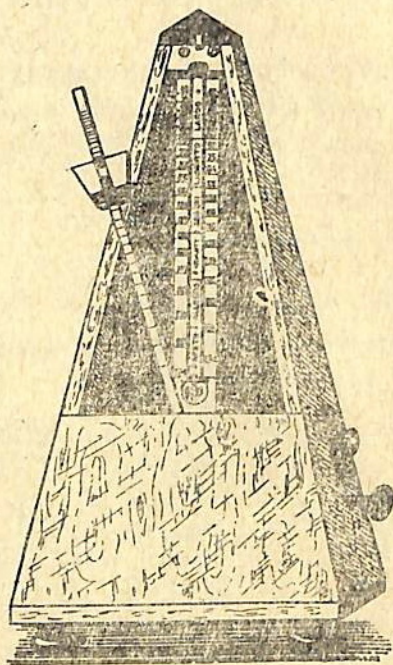
Երաժշտական ստեղծագործության կատարման արագությունը անվանում են **տեմպ**: Տեմպը նշում են մեծ մասամբ իտալերեն բառերով: Լինում են դանդաղ, չափավոր և արագ տեմպեր:

	Գրվում է	Կարդացվում է	Նշանակում է
Դանդաղ տեմպ	Largo	Լա՛րգո	Ծատ դանդաղ, լայնորեն
	Larghetto	Լարգե՛տո	Largo-ից մի փոքր արագ
	Adagio	Ադա՛ջո	Դանդաղ, հանգիստ
	Lento	Լե՛նտո	Դանդաղ, ձգված
	Grave	Գրա՛վե	Ծանր, ծանրաշուք
Չափավոր տեմպ	Andante	Անդա՛նտե	Հանդարտ, գնայուն
	Andantino	Անդանտի՛նո	Andante-ից մի փոքր արագ
	Moderato	Մոդերա՛տո	Չափավոր
	Sostenuto	Սոստենո՛ւտո	Զուսպ, զսպված
	Allegretto	Ալեգրե՛տո	Բավական աշխույժ, զվարթ
Արագ տեպ	Allegro	Ալե՛գրո	Արագ, աշխույժ, կենսուրախ
	Vivace	Վիվա՛չե	Աշխույժ
	Veloce	Վելո՛չե	Արագ
	Presto	Պրե՛ստո	Ծատ արագ, փոթյկոտ
	Prestissimo	Պրեստի՛սիմո	Չափազանց արագ

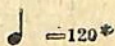
Տեմպի այսպիսի նշումները ցույց են տալիս կատարման մոտավոր արագությունը: Տեմպը ճշգրիտ որոշելու և նշելու համար գործ է ածվում **չափահար** (մետրոնոմ) կոչվող գործիքը:

Չափահարը բաղկացած է ճոճանակից և սանդղակից, որի վրա թվա-նշաններով նշված են տարբեր արագություններ: Ծոճանակի վրա գտնվող

ծանրոցը վեր կամ վար տեղափոխելով, փոխում են ճոճանակի շարժման արագությունը, (ինչքան բարձր է ծանրոցը ճոճանակի վրա, այնքան դանդաղ է նա ճոճվում, և ընդհակառակը): Սանդղակի թվանշանները ցույց են տալիս ճոճանակի տատանումների թիվը մեկ րոպեում: Ցանկացած արագությունը ստանալու համար ծանրոցը տեղավորում են սանդղակի համապատասխան թվանշանի բարձրության վրա և գործի դնում չափահարը: Ծոճանակի յուրաքանչյուր տատանում, ըստ պահանջի կարող է ընդունվել որպես կես, բաոորդ, ութերորդ կամ մի այլ տևողություն:



Չափահարի ցուցիչը գրվում է երաժշտական ստեղծագործության սկզբում հնգագծից վեր, տեմպը ցույց տվող բառի կողքին: Օրինակ, եթե գրված է՝

M. M.  = 120*

* M. M. նշանակում է Մեդելի մետրոնոմ: Վիեննացի վարպետ Մեդելը մետրոնոմի կատարելագործողն է (1816 թ.):

սա նշանակում է, որ չափահարի ծանրոցը պետք է դնել սանդղակի 120 թվանշանի բարձրության վրա և ճոճանակի ամեն մի տատանման հետ կատարել մեկ-քառորդ տևողություն:

Տեմպի աստիճանաբար արագացումը նշում են *accelerando* (աշելերանդո, կրճատ գրվում է *acc.*) բառով, աստիճանաբար դանդաղեցումը՝ *ritardando* (րիտարդանդո, կրճատ գրվում է *ritard.*) կամ՝ *ritenuto* (րիտենուտո, կրճատ՝ *rit.*) բառերով:

Նախկին տեմպը վերականգնելը նշանակում են *a tempo* (ա տեմպո), սկզբնական տեմպը վերականգնելը՝ *tempo primo* (տեմպո պրիմո) բառերով:

Տեմպի նշումների հետ հաճախ գործածվող *non troppo* (նոն տրոպպո) խոսքը նշանակում է ոչ այնքան (օրինակ՝ *Allegro non troppo*):

Տեմպի և ուժգնության փոփոխություն ցույց տվող բառերի հետ գործածվում է *poco a poco* (պոկո ա պոկո) խոսքը, որ նշանակում է փոքր առ փոքր, աստիճանաբար (օրինակ՝ *poco a poco accelerando*, *poco a poco crescendo* և այլն):

§ 18. ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒՅԹԸ ՅՈՒՅՅ ՏՎՈՂ ՆՇՈՒՄՆԵՐԸ

Վերը բերված տեմպի նշումներից մի քանիսը, արագությունից բացի, ինչ-որ չափով ցույց են տալիս նաև կատարվող երաժշտության ընդհանուր բնույթը (օրինակ՝ *allegro* = արագ, աշխույժ, կենսուրախ): Սակայն, երաժշտական ստեղծագործության բնույթը գրավոր արտահայտելու համար կիրառվում են տեմպի նշումներից անկախ, իտալերեն (երբեմն էլ այլ լեզուներով) հաստուկ նշումներ: Դրանք բազմաթիվ են, ստորև բերում ենք ավելի հաճախ գործածվող իտալերեն նշումները:

Գրվում է	կարդացվում է	նշանակում է
Animato	Անիմա՛տո	Աշխույժ, ոգևորված
Appassionato	Ապասսիոնա՛տո	Կրքոտ, խանդավառ
Brillante	Բրիլա՛նտե	Փայլուն
Cantabile	Կանտա՛բիլե	Երգուն, քաղցրահնչուն
Con brio	Կոն բրի՛ո	Կրակոտ
Dolce	Դո՛լչե	Քնքուշ
Doloroso	Դոլորո՛զո	Թախծագին, վշտագին

Գրվում է	կարդացվում է	նշանակում է
Energico	Էներգիկո	Եռանդուն
Eroico	Էրոիկո	Հերոսական
Espressivo	Էսպրեսսիվո	Արտահայտիչ, ազդու
Feroce	Ֆերոցե	Խռովահույզ, մոլեգին
Grazioso	Գրացիոզո	Նազելի, նրբազել
Leggiero	Լեջջերո	Թեթև
Lugubre	Լյուգոբրե	Մռայլ
Maestoso	Մաեստոզո	Վեհ, հանդիսավոր
Mesto	Մեստո	Տխուր
Morendo	Մորենդո	Նվաղելով
Patetico	Պատենտիկո	Խոր հուզմունքով
Pesante	Պեզանտե	Ծանր, հաղթ, ծանրակշիռ
Scherzando	Սկերցանդո	Ժիր, կայտառ, կատակային
Semplice	Սեմպլիչե	Պարզ, անպաճույճ
Tranquillo	Տրանքուիլո	Հանգիստ, հանդարտ

Սրանք թեև ինքնուրույն նշանակություն ունեն, բայց հաճախ գործածվում են տեմպի նշումների հետ համատեղ և այդպիսով, մեկը մյուսին լրացնելով, ստեղծագործության կատարման մասին ավելի ամբողջական գաղափար են տալիս: Օրինակ, *allegro appassionato* նշանակում է կատարել արագ և խանդավառ, *andante cantabile* նշանակում է կատարել հանդարտ և միաժամանակ երգային ոճով, քաղցրահնչուն:

§ 19 ԿԱՏԱՐՄԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՅՈՒՅՅ ՏՎՈՂ ՆՇՈՒՄՆԵՐ

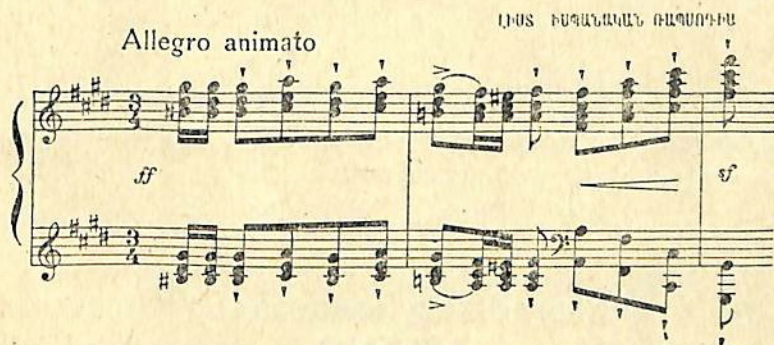
Նոտագրության մեջ կիրառվում են այլ նշումներ ևս, որոնք անմիջականորեն վերաբերում են կատարման եղանակին, նրա այս կամ այն մանրամասնություններին և նրբություններին:

Կատարման ստանձնահատկություններ են ցույց տալիս *legato* և *staccato* նշումները և շեշտի տարբեր տեսակները:

Legato-ն (լեգատո) ցույց է տալիս հնչյունների կապակցված, սահուն կատարում, *staccato*-ն (ստակատո)՝ կտրատված կատարում: Սահուն, կապակցված կատարումը նշանակվում է մեկ լիգայով, իսկ կտրտված կատարումը՝ մոտաների վերևից կամ ներքևից դրված կետերով: Օրինակ.



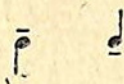
Խիստ կտրուված կատարումը հշում են staccatissimo (ստակատիսիմո) կամ հշանակում են փոքրիկ սեպանի հշաններով: Օրինակ.



Շեշտի տարբեր տեսակները՝



Նոտաների վերևից կամ ներքևից հորիզոնական գծիկ են դնում՝



ցույց տալու համար, որ հնչյունները պետք է փափուկ շեշտելով միմյանցից զատել, ամեն մի հնչյունը «խորքից հնչեցնել» (տես հաջորդ էջում «Գարուն ա» օրինակը):

Կատարման եղանակն ավելի ևս մանրամասն նշելու համար գործ են ածում վերը բերված նշանների զանազան համակցություններ: Օրինակ, կետը և գծիկը միասին ցույց են տալիս՝ հնչյունները կտրտված, բայց փափուկ շեշտով, փափուկ ստակատո: Իսկ կետը և շեշտը միասին, ընդհակառակը, ցույց են տալիս կտրտված և սուր շեշտով կատարում: Կետի միացումը լիգայի հետ նշանակում է աննշան ընդհատումներով, համարյա կապակցված կատարում:



Կատարման բնութիւն, առանձնահատկություններին, ինչպես և տեմպին ու դինամիկային վերաբերող նշումներ ավելի մանրամասն բերված են դասագրքի վերջում զետեղված բառարանում:

§ 20. ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԿՐՃԱՏՈՂ ԵՎ ՊԱՐՋԵՅՆՈՂ ՆՇԱՆՆԵՐ

Երաժշտական ստեղծագործությունը գրառելիս կիրառվում են նաև նշաններ, որոնց նպատակն է կրճատել գրությունը և հեշտացնել կարդալը: Հաճախ գործածվողներն են.

ա. **Ռեպրիզա** կամ **կրկնության նշան**: Կրկնվող երաժշտական հատվածը փոխանակ երկու անգամ գրելու, գրում են մեկ անգամ և հատվածի սկզբում ու վերջում դնում կրկնության նշանը:

Lento

Գա - լու՛ն, ա ձու՛ն ա - թե՛:

Վա՛յ էօ. էօ. վա՛յ էօ. էօ. վա՛յ էօ. էօ. չէօ. էօ:

Այն դեպքում, երբ կրկնությունը կատարվում է երաժշտական ստեղծագործության սկզբից, նշանը դրվում է կրկնվող հատվածի վերջում միայն:

Grazioso $\text{♩} = 88$

Էս մ-ամէ չոր է, զո լի, զո-լիւ Լ. զո-լիւ է ոնր մ - Գե:

Այն դեպքում, երբ կրկնվող հատվածը երկրորդ անգամ պետք է կատարել այլ վերջավորությամբ, հատվածի վերջում գրվում և համապատասխան ճշանով ցույց են տրվում թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ վերջավորությունը:

Առաջին վերջավորության նշան՝

1. _____

Երկրորդ վերջավորության նշան՝

2. _____

Այն դեպքում, երբ երաժշտական ստեղծագործությունը բաղկացած է երեք հատվածից և սրանցից երրորդը առաջին հատվածի կրկնությունն է՝ կրկնվող հատվածը նորից գրելու փոխարեն առաջին հատվածի վերջում

գրում են Fine (ֆինե) բառը, որ նշանակում է վերջ, իսկ երկրորդ հատվածի վերջում գրում են Da capo al Fine (դա կա'պո ալ ֆինե), որ նշանակում է կրկնել սկզբից մինչև Fine բառը:

Կրկնվող հատվածի սկիզբը երբեմն ցույց են տալիս վրայից գծված լատինական S տառով, որը իտալերեն segno* բառի սկզբնատառն է:



Այս դեպքում այն հատվածի վերջում, որից հետո պետք է կատարել կրկնվող հատվածը, գրվում է Dal segno (դ'ալ սենյո), որ նշանակում է կրկնել ազդանշանից:

բ. Տրեմոլո: Ութերորդական կամ ավելի փոքր տևողություն ունեցող հնչյունի կամ համահնչյունի տևական կրկնությունը կոչվում է տրեմոլո**: Տրեմոլոն կրճատ գրելու համար գրում են կրկնվող նոտաների տևողությունների գումարն ունեցող մեկ նոտա, որի վրա պայմանական ձևով ցույց են տալիս կրկնվող նոտաների տևողությունը:



Տրեմոլոն կարող է կազմված լինել մաս երկու տարբեր հնչյունների կամ համահնչյունների հաջորդական կրկնությունից.

* Սենյո նշանակում է ազդանշան:

** Տրեմոլո— իտալերեն բառացի նշանակում է դողողշուն:



գ. **Արպեջո:** Համահնչյուն կազմող հնչյունների հաջորդաբար, ներքևից դեպի վեր և արագ շարժումով կատարումը կոչվում է **արպեջո***: Արպեջոն ճշանակում են ակիքաձև գծով, որը ուղղաձիգ կերպով դրվում է համահնչյունից առաջ: Օրինակ.



Արպեջոյի օրինակներ



* Արպեջո— իտալերեն arpa բառից է, որը ճշանակում է տավիղ:

Larghetto $\text{♩} = 54$

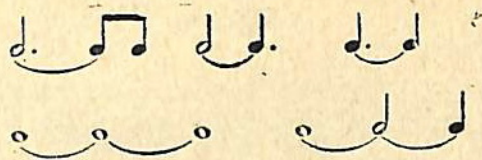
Ա. ՍՊԵՆՆԱՐՅԱՆ ԱՅ ՎԱՐԴ

Ք Այ վարդ լը - սիւր տ դա - չան - փա. բոյլ տուր բը - վից եղ քա դեմ

Նոտագրության մեջ արպեջոյի նշանը երբեմն փոխարինում են *arpeggiato* (արպեջատո) նշանով:

Ստուգողական հարցեր

1. Ի՞նչ է նոտան:
2. Ի՞նչ տևողության նոտա է իբրև հիմք ընդունված՝ հնչյունների տևողությունը նշանակելու համար:
3. Ինչպե՞ս է կատարվում տևողությունների բաժանումը:
4. Քանի՞ ութերորդական է պարունակում իր մեջ մեկ ամբողջը, քանի՞ տասնվեցերորդական է պարունակում կեսը:
5. Որո՞նք են հնչյունների տևողությունը գրառնելու լրացուցիչ միջոցները: Ի՞նչ են ցույց տալիս նոտայի կողքին դրված մեկ կեսը, երկու կեսը: Ինչպե՞ս են գրվում կեսի օգնությամբ $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$ տևողության նոտաները, ինչպե՞ս է գրվում $\frac{6}{4}$ կամ $\frac{3}{2}$ տևողության նոտան:
6. Որքա՞ն է լիգայով կապված նոտաների տևողությունների գումարը ստորև քերված օրինակներում:



7. Ի՞նչ է պատգան: Ինչպե՞ս են նշանակվում մեկ-ամբողջ և երկու-քառորդ նոտաներին համապատասխանող պատգաները: Ինչպե՞ս են նշանակվում երեք-քառորդ, երեք-ութերորդական և երեք-տասնվեցերորդական պատգաները:

8. Ի՞նչ է ֆերմատան:

9. Ի՞նչ է հնգագիծը և ինչպե՞ս են գրվում նրա վրա նոտաները:

10. Ինչի՞ համար են գործածվում օժանդակ գծերը:

11. Ի՞նչ է բանալին և ինչպիսի՞ բանալիներ կան:

12. Ի՞նչ է ջութակի, բասի և ալտի բանալին:

13. Ի՞նչ բանալիներ են գործածվում դաշնամուրի, ջութակի, ալտի և թավջութակի համար գրված ստեղծագործություններում: Ի՞նչ գործիքների համար է գործածվում տեմորի բանալին:

14. Ո՞ր բանալիներն են ամենագործածականը և ինչո՞ւ:

15. Որո՞նք են ալտերացիայի նշանները և ինչի՞ համար են նրանք գործածվում: Ինչքա՞ն է բարձրացնում տվյալ հնչյունը դիեզը, դուբլդիեզը, ինչքան է իջեցնում բեմոլը, դուբլբեմոլը:

17. Ինչպե՞ս է նշվում տառային նշումներով սի-բեմոլը, ինչպե՞ս են նշվում լյա-բեմոլը և մի-բեմոլը:

18. Ի՞նչ է բեկարը:

19. Ի՞նչ է հնչյունների էնհարմոնիզմը: Ինչպե՞ս կարելի է գրել այլ կերպ, b, gis, fes, c, fisis, bes հնչյունները:

20. Ո՞րն է դիատոնիկ և խրոմատիկ կիսատոների և ամբողջ տոների տարբերությունը:

21. Որո՞նք են դինամիկայի հիմնական նշումները:

22. Ի՞նչ է տեմպը: Ինչպե՞ս են նշվում դանդաղ, չափավոր և արագ տեմպը:

23. Ի՞նչ է չափահարը և ինչպե՞ս է գործածվում:

24. Ի՞նչ է նշանակում՝ *appassionato*, *con brio*, *dolce*, *grave*, *maestoso*, *tranquillo*:

25. Ի՞նչ է նշանակում *legato* և *staccato*, և ինչպե՞ս են նշվում:

26. Ծեշտի ի՞նչ տեսակներ կան:

27. Ինչպե՞ս է գործածվում կրկնության նշանը:

ՄԵՏՐ ԵՎ ՌԻԹՄ

§ 21. ՏԱԿՏ ԵՎ ՏԱԿՏԻ ՄԱՍԵՐ

Ժամանակի այն միջոցը, որում երաժշտությունն ընթանում է, բաժանվում է հավասար հատվածների: Այդպիսի բաժանումը կոչվում է **մետր***, իսկ առանձին վերցրած ամեն մի հատվածը կոչվում է **տակտ****:

Մետրը երաժշտության պրոցեսը ժամանակային առումով կազմակերպող գործոն է: Մետրական կազմակերպումը հատուկ է նաև բանաստեղծությանը: Բանաստեղծության մեջ ժամանակի բաժանումը զգացվում է շնորհիվ շեշտված (ուժեղ) և անշեշտ (թույլ) վանկերի կանոնավոր հաջորդականության, ինչպես օրինակ.

Դեղնա՛ծ դաշտե՛րի՛ն իջե՛լ է աշո՛ւն,
Անտա՛ռը կըրկի՛ն ներկե՛լ է նախշո՛ւն...
(Հ. Թումանյան)

Երաժշտության մեջ ևս տակտերը զգացվում են շնորհիվ տակտային շեշտի (ակցենտի), ընդ որում ժամանակի շեշտված մասը համընկնում է տակտի սկզբի հետ. դա կարելի է նկատել ստորև բերված օրինակը կատարելիս.

Ամեն մի տակտ իր հերթին ընդգրկում է հավասար ժամանակային հատվածներ, որոնք կոչվում են **տակտի մասեր**: Ծեշտված մասը կոչվում է **ուժեղ մաս**, անշեշտը՝ **թույլ մաս**: Տակտում կարող են լինել մեկ կամ մի քանի շեշտված և անշեշտ մասեր: Տակտի մասերից առաջինը ավելի ուժեղ է շեշտված, քան մնացած բոլոր մասերը:

* Հունարեն metron բառից է, որը նշանակում է չափի միավոր, չափանիշ:

** Լատիներեն tactus բառից է, որը նշանակում է շոշափում, հարված: Միջնադարում տակտ կոչվում էր երգի կատարումը ղեկավարող խմբավարի ձեռքի ամեն մի առանձին շարժումը:

Տակտ է կոչվում նաև ժամանակի ամեն մի այդպիսի հատվածին համապատասխանող երաժշտական հատվածը:

Moderato grazioso

Ա. ՏԵՐ-ՂԵՎՈՆԴՅԱՆ ՊԵՐ ԱՆՈՒՆԻՑ ԲԱԼԵՏԻՑ

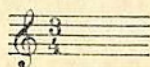


Տակտերը միմյանցից բաժանում են ուղղաձիգ գծերով, որոնք կոչվում են տակտի գծեր: Ստեղծագործության վերջին տակտն եզրափակում են երկու տակտային գծով:

§ 22. ՉԱՓ

Տակտի մասերի քանակը և ամեն մի մասի տևողությունը կազմում են այդ տակտի չափը: Չափը նշանակվում է ուղղաձիգ դասավորվող երկու թվանշանով. վերևի թվանշանը ցույց է տալիս տակտում պարունակվող մասերի թիվը, իսկ ներքևինը կոտորակային սկզբունքով ցույց է տալիս ամեն մի մասի տևողությունը: Օրինակ՝ երեք-քառորդ չափը նշանակում է, որ տակտը բաղկացած է երեք մասից, իսկ ամեն մի մասի տևողությունը հավասար է մեկ-քառորդի:

Չափը դրվում է երաժշտական ստեղծագործության սկզբում, բանալիից հետո: Օրինակ.

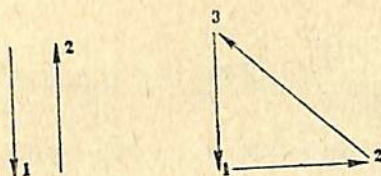


և այլն:

§ 23. ՊԱՐԶ ՏԱԿՏԵՐ

Պարզ կոչվում է այնպիսի տակտը, որում միայն մեկ ուժեղ մաս կա: Պարզ տակտերը լինում են երկմաս և եռամաս: Երկմաս տակտի առաջին մասն ուժեղ է, երկրորդը՝ թույլ:

Երաժշտությունը կատարելիս պարզ երկմաս չափը ցույց են տալիս ձեռքի երկու շարժման միջոցով, եռամաս չափը՝ երեք շարժման միջոցով, այսպես.



§ 24. ԲԱՐԴ ՏԱԿՏԵՐ

Բարդ կոչվում է այնպիսի տակտը, որի մեջ միավորված են երկու կամ ավելի միանման (կամ երկմաս, կամ՝ եռամաս) պարզ տակտեր: Բարդ տակտում, բացի սկզբի ուժեղ մասից, կան նաև հարաբերական ուժեղ մասեր, որոնք համընկնում են նրանում միավորված պարզ տակտերի ուժեղ մասերի հետ: Օրինակ, չորս-քառորդ տակտը բարդ տակտ է, միավորում է երկու երկու-քառորդ պարզ տակտեր, բացի առաջին՝ ուժեղ մասից, նրա երրորդ մասն ևս շեշտված է և հարաբերական ուժ ունի:



Բարդ տակտերի չափեր են.

$$\frac{4}{4} = \left(\frac{2}{4} + \frac{2}{4} \right)$$

$$\frac{6}{8} = \left(\frac{3}{8} + \frac{3}{8} \right) \quad \text{կամ} \quad \left(\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} \right)$$

$$\frac{6}{4} = \left(\frac{3}{4} + \frac{3}{4} \right) \quad \text{կամ} \quad \left(\frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4} \right)$$

$$\frac{9}{8} = \left(\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8} \right)$$

$$\frac{12}{8} = \left(\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8} \right) \quad \text{կամ} \quad \left(\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} \right)$$

Չորս-քառորդ չափը նշվում է նաև լատիներեն C տառով:

Բարդ տակտերով օրինակներ.

Tempo di marcia ♩ = 100

f

Մե - նա յա՛հ, Մե - նա յա՛հ. Մե - նա սի - բո՛հ, Մե - նա յա՛հ:

Allegretto amabile ♩ = 100

mf

Ան - ձեկն Լ - կալ ռա - դա - լեն.

Moderato grazioso ♩ = 60

p

Աս - տել ա ձա՛ն չի գա - լի. Շո - դե չան:

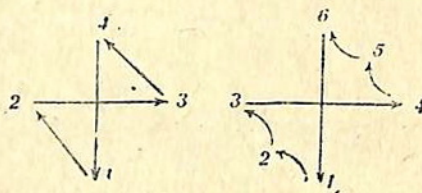
Andante dolente ♩ = 44

p

Մա - ռե - ռի վր - բով վր - նաց, յա՛հ, յա՛հ:

mf < f > pp

Չորս-քառորդ չափը ցույց են տալիս ձեռքի չորս շարժման միջոցով, վեց-ութերորդ չափը՝ վեց շարժման միջոցով, այսպես.



Արագ տեմպ ունեցող ստեղծագործություններում վեց-ութերորդ չափը ձեռքով ցույց են տալիս երկու շարժման միջոցով, ինչպես երկու քառորդը, ամեն մի շարժման հետ կատարելով տակտի կեսը: Երբեմն չորս-

քառորդ չափը նույնպես ցույց են տալիս ձեռքի երկու շարժման միջոցով: Այդպիսի չափը նշվում է վրայից գծված լատինական C տառով և կոչվում է Alla breve:

§ 25. ԽԱՌԸ ՏԱԿՏԵՐ

Խառը կոչվում է այնպիսի տակտը, որի մեջ միավորված են երկու կամ ավելի տարբեր (երկմաս և եռամաս) պարզ տակտեր: Խառը տակտում նույնպես, քանի սկզբի ուժեղ մասից, կան հարաբերական ուժեղ մասեր, որոնք համընկնում են նրանում միավորված պարզ տակտերի ուժեղ մասերի հետ:

Գործածական խառը տակտերի չափեր են.

$$\frac{5}{8} = \left(\frac{2}{8} + \frac{3}{8} \right) \quad \text{կամ} \quad \left(\frac{3}{8} + \frac{2}{8} \right)$$

$$\frac{5}{4} = \left(\frac{2}{4} + \frac{3}{4} \right) \quad \text{կամ} \quad \left(\frac{3}{4} + \frac{2}{4} \right)$$

$$\frac{7}{8} = \left(\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8} \right) \quad \text{կամ} \quad \left(\frac{2}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{8} \right) \quad \text{կամ} \quad \left(\frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} \right)$$

$$\frac{8}{8} = \left(\frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8} \right) \quad \text{և այլն:}$$

$$\frac{9}{8} = \left(\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8} \right) \quad \text{և այլն:}$$

Խառը տակտերի ներքին կառուցվածքը ցուցադրելու նպատակով նրանց կազմության մեջ մտնող պարզ տակտերը երբեմն կետագծով անջատում են միմյանցից, ինչպես ստորև քերված Ռ. Մելիքյանի «Սև կաքավիկ» երգում է: Այդպիսի անջատումը օգնում է խառը տակտերով ստեղծագործության ճիշտ և հեշտ կարդալուն: Նույն նպատակով օգտվում են նաև խմբավորումից (էջ 53): Խառը տակտերով ստեղծագործություններ ժողովրդական երաժշտության մեջ հաճախ են հանդիպում:

Խառը տակտերով օրինակներ.

Moderato con moto ♩=108

Ռ. ՄԵԼԻՔԻԱՆ, ՄԵԼԻ, ԿԱՔԱՎԵԼԻ

Վա՛յ կա - ֆա - վիկ, սեկ կա - ֆա - վիկ.

չա - լիկ - մա - լիկ սի - բուն հա - վիկ:

Allegro grazioso ♩=120

Ա. ՍՊԵՆԴԻԱՆՍԿԻՆ, ԿԱՆԱՅ ՊԱՐԷ, ԱՄՄԵՅՑ, ՕԳԵՐԱՅՑ

Allegretto ♩=176

Ն. ՏԻՐԻՄԱՆՅԱՆ, ՇԱՀՆԱԶ

pp

Allegrettino ♩=92

ԳՈՄԻՏԱՆ ՔԱՂԱՆ

Գա-հան գա-բան հա - նե - ցի. յար, հալ, հալ, հալ, հալ, հալ.

pp

mf

առ - սր լամ-բակ ցա-նե - ցի. Խո - հա յար, հալ, հալ, հալ.

♩=180

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎ, ԲՈՎԱԿԱՆ ՊԵՐ

§ 26. ՄԵԶԸՆԴԻՄԻԶՎՈՂ ԵՎ ՓՈՓՈԽԱԿԱՆ ՏԱԿՏԵՐ

Երբեմն մեկ ստեղծագործության ընթացում շարունակ միմյանց հաջորդում են տարբեր չափ ունեցող տակտեր: Եթե այդպիսի տակտերը միմյանց հաջորդում են կանոնավոր, պարբերական կերպով, կոչվում են

մեջընդմիջվող տակտեր: Մեջընդմիջվող տակտերի դեպքում փոփոխվող չափը ամեն անգամ նշանակվում է տակտի սկզբում, կամ՝ միմյանց հաջորդող տարբեր չափերը միանգամից գրվում են հատվածի սկզբում:

Մեջընդմիջվող տակտերով օրինակներ.

Moderato comodo assai e con delicatezza

ԲԵՐԿՈՒՆԴԱՐԻ ՊԻՍՏԵՐՆԵՐԸ

Allegro

Բ. ՔԼԻՍՏԻԱՆՆԻ ՊԻՍՏԵՐՆԵՐԸ

Andante ♩ = 152

F. PARSINI OP. 104, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000

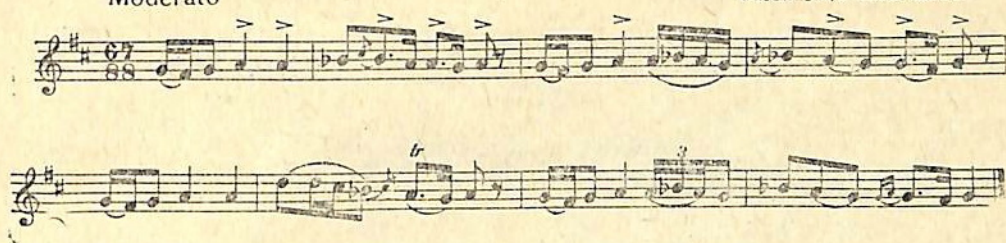
con molto espr.

Allegro giusto ♩ = 112

p

Moderato

ՈՒՅՄԵՐ-ՆՈՎԱՆ ԲԻՍՏԻ ԿՈՒԳԱՆ



Վերջին օրինակում $\frac{6}{8}$ տակտերի ներքին կառուցվածքն է՝ $\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$

իսկ $\frac{7}{8}$ տակտերինը՝ $\frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$

Եթե տարբեր չափ ունեցող տակտերը միմյանց հաջորդում են անկա-
նոն, ոչ պարբերական կերպով, կոչվում են փոփոխական տակտեր:

Փոփոխական տակտերով օրինակներ.

Andante

ԺՊՐՈՎԵՐԱՆԸ, ԵՐԻ ՆԵՐՍԻՍ ԳՆԱՅԻՆ
Զալեազր. ԿՈՄԻՏԵԱՅԻՆ



Adagio, molto rubato

Ժողովրդական երգ մուշուկ եմ

Մանկայ ես, բե - զո - բոժ ես, ա - ռա

սուր շուր ան - ռի, ծո - վի

սկսեցի - զը - ճոճ ես,

եզ - նեզ առն - կի, ան - տ - ռի, ռի:

§ 27. ՌԻԹՄ

Երաժշտության մեջ հնչյունների հաջորդականությունը նրանց տևողությունների հարաբերության առումով որոշակի կազմակերպված է: Այդ կազմակերպվածությունն արտահայտվում է հավասար և անհավասար, երկար և կարճ տևողությունների ճշգրիտ հարաբերակցությամբ և հանդիսանում է հնչյունային հաջորդականություններն իմաստավորող գլխավոր գործոններից մեկը:

Հնչյունային տևողությունների հաջորդականությունը կամ նրանց հարաբերակցությունը կազմում են երաժշտության **ռիթմը***: Այդ հարաբերակցությունը երևան է գալիս տևողությունների միասնական չափման միջոցով, որը հիմնվում է ժամանակի հավասարաչափ բաժանման, ուժեղ և թույլ մասերի կանոնավոր հաջորդականության վրա: Ուրեմն՝ **ռիթմը հնչյունային տևողությունների կազմակերպված հաջորդականությունն է կամ նրանց հարաբերակցությունը մետրի հիման վրա:**

Ռիթմը կարող է լինել համեմատաբար պարզ կամ բարդ: Պարզ ռիթմ է գոյանում այն դեպքում, երբ տևողությունների հարաբերությունները պարզ են: Որպես կանոն, պարզ ռիթմը տեղի է ունենում **ընդգծված** մետրի հիման վրա, այսինքն՝ երբ տակտի ուժեղ և թույլ մասերը պարզորոշ զգացվում են: Պարզ ռիթմ ունեն, օրինակ, քայլերգերը և պարերը:

* Հունարեն *rythmos* բառից է, որը նշանակում է շարժման որոշակի կարգ, չափավորվածություն, չափակցություն:

Պարզ ռիթմով ստեղծագործությունների օրինակներ.

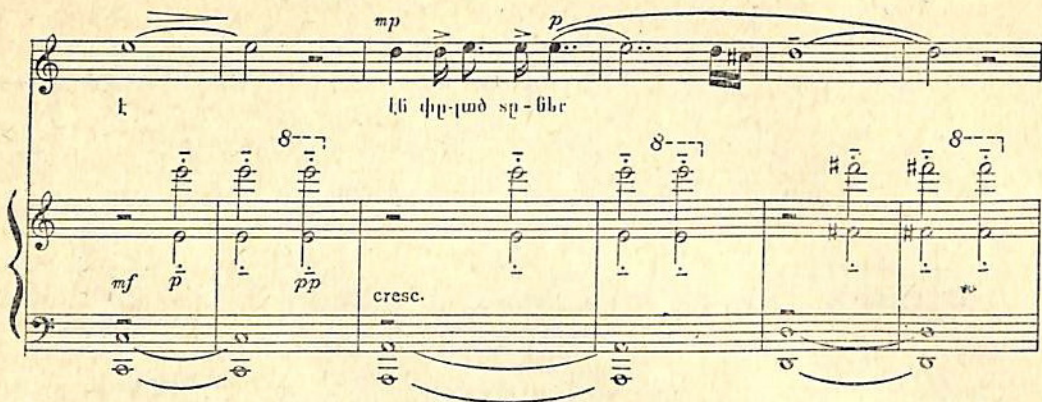
Moderato $\text{♩} = 84$

Ա. ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆ ՏՆԱՄԱՐԴԱՆՆԵՑ ՊԱՐԸ «ԱՎԵՐԱՏ» ՕՊԵՐԱՅԻՐ

Այնպիսի ստեղծագործություններում, ուր տևողությունների հարաբերությունները բարդ են և բազմատեսակ, և տակտային մասերն էլ չեն ընդգծվում, ռիթմը բարդ է: Բարդ ռիթմ են ունենում, օրինակ, լայնածոր եղանակային ստեղծագործությունները: Այդպիսին է Կոմիտասի «Անտունի» երգի ռիթմը:

Largo ad libitum $\text{♩} = 58$

ԿՈՄԻՏԱՍ ԱՆՏՈՒՆ



Որոշ տեսակի ուրիշներ իրենց բնորոշության պատճառով ունեն հատուկ անվանումներ: Դրանցից է «կետագծային» ուրիշը, որը գոյանում է շեշտ-ված-երկար և անշեշտ-կարճ հնչյունների հաջորդականությունից.



Հակառակ հաջորդականությունից գոյացող ուրիշը կոչվում է «լռա-բարդյան»*:



Ուրիշը երաժշտական արտահայտության կարևոր միջոց է: Արտա-հայտչական այլ միջոցների հետ մեկտեղ ուրիշն ևս ունակ է երաժշտությանը այս կամ այն բնույթը կամ տրամադրությունը հաղորդելու:

§ 28. ՌԻԹՄԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐ

Տակտում ընդգրկված տևողությունների զուգորդումը կազմում է այդ տակտի **ուրիշական պատկերը**: Երբեմն որևէ տեղեկագրության ընթաց-քում կամ նրա քիչ թե շատ խոշոր որևէ հատվածում գերակշռում է տևո-ղությունների զուգորդման մի որոշակի տեսակ, որը գոյացնում է այդ

* Այս անվանումները պայմանական են: Լոմբարդյան կոչվող ուրիշը տարածված է ոչ միայն իտալական երաժշտության մեջ, այլ հանդիպում է ամենուր:

ստեղծագործության կամ նրա այդ հատվածի բնորոշ ուղիղական պատկերը:

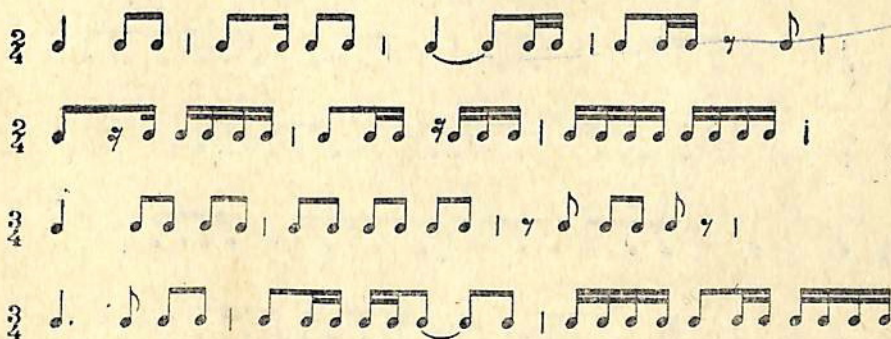
Մի քանի տեսակի երգեր, քայլերգեր, պարեր և այլն ունեն իրենց համար բնորոշ որոշակի մետրական հիմքի վրա գոյացող տիպական ուղիղական պատկերներ: Դրանցից են, օրինակ, ժողովրդական ծագումով եվրոպական մի շարք պարեր՝ ափսոսիական (վիեննական) վալսը, լեհական մազուրկան և պոլոնեզը, չեխական պոկան, անգլիական ժիգան, իտալական տարանտելլան և այլն: Բնորոշ ուղիղական պատկերներ ունեն նաև արևելյան ժողովրդական մի շարք պարերը՝ հյուսիսային կովկասյան լեզգիկան, վրացական խորումին, հայկական քոչարին ու վեր-վերին և այլն:

§ 29. ԽՄԲԱՎՈՐՈՒՄ

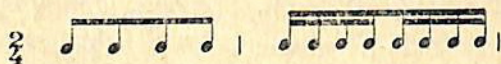
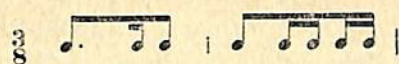
Ուղիղական պատկերները հեշտ կերպով գրի առնելու և կարդալու համար տակտի մեջ ընդգրկված մանր տևողության նոտաները առանձին խմբերով խմբավորում են: Տևողությունների խմբավորումը տակտում հնարավորություն է տալիս պարզ տեսնելու, թե ամեն մի նոտա տակտի որ մասին է պատկանում: Խմբավորման ենթակա են ութերորդականները և ավելի փոքր տևողությունները: Մեկ խմբի պատկանող այդպիսի նոտաները միացվում են ընդհանուր գծերով:

Պարզ տակտերում խմբերի թիվը պետք է հավասար լինի տակտային մասերի թվին, իսկ յուրաքանչյուր խմբի մեջ մտնող տևողությունների գումարը պետք է հավասար լինի մեկ տակտային մասի տևողությանը:

Պարզ տակտերի խմբավորման օրինակներ.



Եթե պարզ տակտը կազմված է միայն ութերորդականներից և տասնըվեցերորդականներից և նրանում ուղիղական բարդ ստորաբաժանումներ չկան, ապա տարբեր խմբերի պատկանող բոլոր նոտաները միացվում են մեկ ընդհանուր գծով: Օրինակ.



Մեծաքանակ մանր տևողությունների դեպքում նպատակահարմար է ամեն մի խումբը բաժանել ենթախմբերի: Օրինակ.



Բարդ տակտերում խմբերի թիվը պետք է համապատասխանի նրանցում միավորված պարզ տակտերի կամ այդ պարզ տակտերի տակտային մասերի թվին: Օրինակ, չորս-քառորդ տակտում ընդգրկված մանր տևողությունները պետք է կազմեն կամ երկու, կամ չորս խումբ:

Բարդ տակտերի խմբավորման օրինակներ.



Նույն սկզբունքով է կատարվում խմբավորումը նաև խառը տակտերում: Անկախ տակտից, խմբավորումն երբեմն ենթարկվում է երաժշտական մոտքի ֆրազավորմանը:

Խմբավորման վերը նշված կանոնները վերաբերում են նվագարանային երաժշտությանը. խոսքերով երգելու համար գրված ստեղծագործություններում խմբավորումը կատարելիս հաշվի են առնում խոսքի վանկերը:

Եթե խոսքի ամեն մի վանկը երգվում է մեկ հնչյունով՝ նոտաները չեն խմբավորում: Օրինակ.

Tempo rubato

2. ԵՏԻՊԱՆՅԱՐԵ ԶԵՆ ԲԱՊԱՆԱՐ

Հի՛յ Լ-րա - զո՞ւժ,

աղ-լալ հա-զիկ ո՛ր կը բըռ - նիս իմ եր-գիս պե՛ս:

Եթե մեկ վանկը մի քանի հնչյունով է երգվում, ապա այդ վանկին համապատասխանող նոտաները միացնում են ընդհանուր գծով և միավորում լիզայով: Օրինակ.

Allegretto

Ա. ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ - ԱՆՈՒՆՆԵՐ

Հիշ չամի, նկի չամի, նկի չամի, չամի,

մեկ բոլ անկ - նի ձր - մե որ:

Եթե մեկ վանկով երգվող հնչյունները շատ են և տակտի կամ տակտային մասի սահմաններից դուրս են գալիս, ապա խմբավորում կատարելիս հաշվի են առնում տակտային մասերը, բայց բոլոր նոտաները միավորում են ընդհանուր լիզայով: Օրինակ.

Allegro ma non troppo

ԿՈՄԻՏԱՍ ԱՆ ՄԱՐԱԼ ԶԼԵ

Այո, մա բոլ չամի, կո - կո -

- նիս բոլ - մած մը - Եաց:

Առանց խոսքի երգվող ստեղծագործություններում (վոկալիզներ, վոկալ կոնցերտներ) խմբավորումը կատարվում է այնպես, ինչպես նվագախմբային ստեղծագործություններում:

§ 30. **උපායමාර්ග**

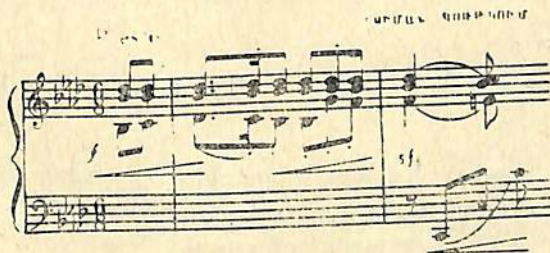
Երաժշտական միտքը կարող է սկսվել ինչպես տակտի ուժեղ մասից, այնպես էլ տակտի թույլ մասից: Երկրորդ դեպքում սկզբնական տակտը լրիվ տակտ չէ:

Երբ երաժշտական միտքը սկսվում է ոչ լրիվ տակտով, այդպիսի տակտը կոչվում է **նախատակտ**: Նախատակտի առկայության դեպքում հաջորդող տակտի ուժեղ մասն ընդհանրապես ավելի ցայտուն է արտահայտվում: Օրինակ. *Նախատակտ: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100*

•amp;lyt; slafey



• Ғауһарың сәйәтат

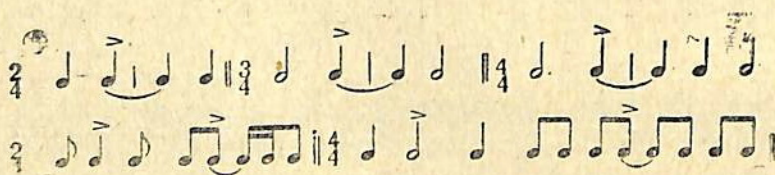




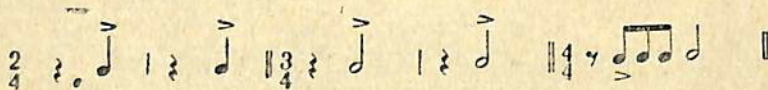
§ 31. ՍԻՆԿՈՊՍ.

Տակտի տևողությունների այնպիսի հաջորդականությունը, որի հետևանքով շեշտը ուժեղ կամ հարաբերական ուժեղ մասից փոխադրված է թույլ մասը, կոչվում է **սինկոպա***:

Սինկոպա է առաջ գալիս, երբ տակտի թույլ մասում սկսվող հնչյունը հաջորդող ուժեղ կամ հարաբերական ուժեղ մասում շարունակվում է (թույլ մասի նոտան միացված է հաջորդող ուժեղ մասի նույն բարձրության նոտայի հետ որպես մեկ տևողություն), որի հետևանքով այդ ուժեղ մասի շեշտը տեղափոխվում է նախորդ թույլ մասը:



Սինկոպա առաջ է գալիս նաև այն դեպքում, երբ նախորդ ուժեղ մասում պաուզա է և նրա շեշտը փոխադրվում է հաջորդ թույլ մասը:



Սինկոպայի դեպքում ռիթմական պատկերի յուրահատկության հետևանքով տակտի թույլ մասում գոյացող շեշտը, որ կոչվում է **ռիթմական շեշտ**, հակադրվում է ուժեղ մասի **մետրական շեշտին**:

* Հունարեն բառացի նշանակում է կտրատում, կրճատում, հապավում:

Մեկնուպաշի օրհնակներ.

Allegro risoluto ♩ = 92

ԱՐԽԱՆԻՆԻ



Andante con variazioni

ԲԻՐԱՆՈՒՆԻ ԳԵՍՏՈՒՆԻՆԻ ԱՐԽԱՆԻՆԻ



Molto cantabile

ՉԻՐԱՆՈՒՆԻ ԳԵՍՏՈՒՆԻՆԻ ԱՐԽԱՆԻՆԻ



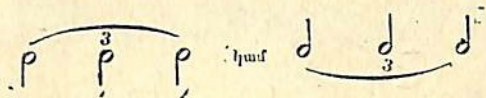


§ 82. ՏԵՎՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԲԱԺԱՆՄԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏՈՒԿ ԶԵՎԵՐ

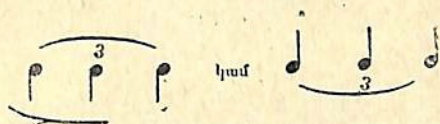
Տևողությունների բաժանումը երկուսի՝ նրանց բաժանման հիմնական սկզբունքն է։ Դրանից բացի, կիրառվում են նաև տևողությունների բաժանման առանձնահատուկ ձևեր, երբ ամբողջ, կես, քառորդ կամ ավելի մանր նոտաների տևողությունը երկուսի փոխարեն բաժանվում է երեք հավասար մասի, չորսի փոխարեն բաժանվում է հինգ, վեց կամ յոթ հավասար մասերի և այլն։ Այսպիսի բաժանումից ստացված տևողությունների խմբերը, նախած թե քանի հավասար մասի է բաժանված տևողությունը, կոչվում են՝ տրիոլ, կվինտոլ, սեքստոլ, սեպտոլ* և այլն։ Նման բաժանումը պայմանական ձևով նշանակվում է տևողությունների հիմնական բաժանման նշաններով։

* Այդ անունները գոյացել են լատիներեն քանակական և դասական թվականներից։

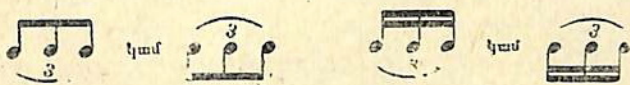
ա. Տրիոլ. Գոյանում է զույգ բաժանման որևէ տևողություն երեք հավասար մասերի բաժանելուց: Եթե տրիոլը ստացված է մեկ-ամբողջ տևողությունը երեք հավասար մասի բաժանելու հետևանքով, ապա նրա ամեն մի մասը պայմանական ձևով գրվում է կես նոտայով: Նոտաները միավորվում են լիգայով և խմբի վերևից կամ ներքևից դրվում է 3 թվանշանը:



Եթե երեք հավասար մասի բաժանված է կես տևողությունը, ամեն մի մասը գրվում է մեկ-քառորդ նոտայով:



Համապատասխանաբար երեք ութերորդական նոտաներով գրված տրիոլը իրենից ներկայացնում է մեկ-քառորդի բաժանումը երեք հավասար մասերի, երեք տասնվեցերորդական նոտաներով տրիոլը՝ մեկ-ութերորդականի բաժանումը երեք հավասար մասերի և այլն:



Տրիոլի երեք մասերը միասին զբաղեցնում են այնքան ժամանակ, որքան ժամանակ կզբաղեցնեին նույնպիսի նոտաներով գրված երկու մասեր՝ զույգ բաժանման դեպքում:



Allegro non troppo ♩=184

ՅԵՆՆԻՔԻՆԵՐ ԳՈՅԻՄԻՐԵՆ

mf

marcatissimo

ՈՐՈՐԻՆ ԳՈՐԻՆԵՐ, ԶԱՆԻՄԻՐԵՆ

ԶԱՆԻՄԻՐԵՆ ՈՐՈՐԻՆ

Andante ♩=74

ԲԱՐՏՈՂ ՏՐԵՒՆԵՐ

mf

poco allarg.

Երբեմն տրիոլի որևէ մասը կիսված է լինում զույգ բաժանման սկզբունքով.

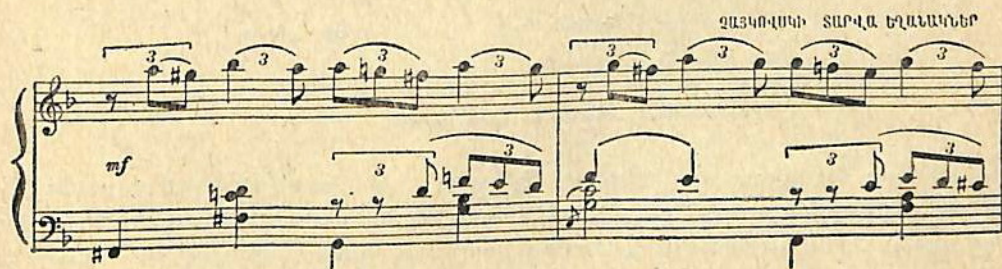
Լինում են դեպքեր, երբ տրիոլի որևէ երկու մաս միացված են մեկ տևողության մեջ.



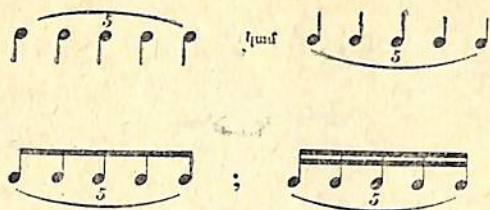
Տրիոլում հանդիպում են նաև պատույզաներ:



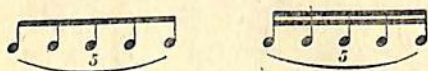
և այլն:



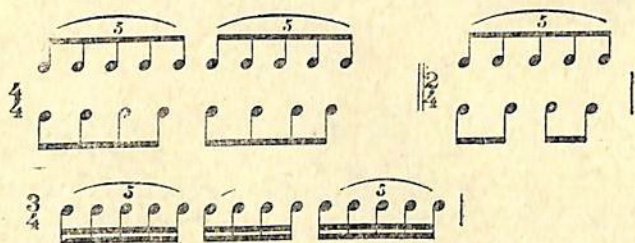
բ. Կվինտոլ. Գոյանում է զույգ բաժանման որևէ տևողություն հինգ հավասար մասերի բաժանելուց: Եթե կվինտոլը ստացվել է մեկ-ամբողջ տևողությունը հինգ հավասար մասերի բաժանելու հետևանքով, ապա նրա տևումն մի մասը պայմանական ձևով գրվում է մեկ-քառորդ նոտայով, նույնիսկ միավորվում են լիգայով, և խմբի վերևից կամ ներքևից դրվում է 5 թվանշանը:



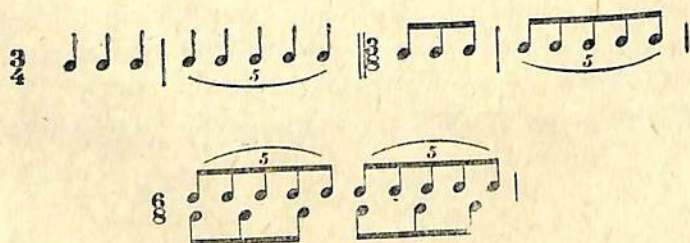
Կես տևողության հավասար կվինտոլը գրվում է ութերորդականներով, քառորդին հավասար կվինտոլը տասանվեցերորդականներով և այլն:



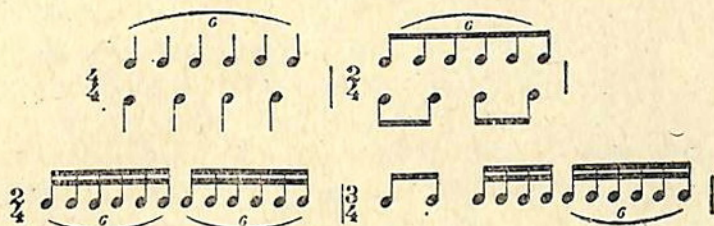
Այսպիսով, կվինտոլի հինգ մասերը միասին համապատասխանում են նույնպիսի տևողության նոտաներով գրված չորս մասերից կազմված խմբին:



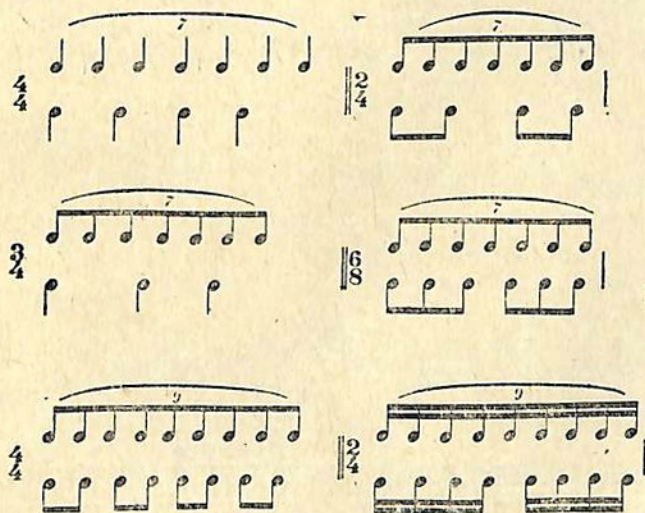
Պարզ եռամաս տակտերում (ինչպես նաև եռամաս պարզ տակտեր միավորող բարդ տակտերում) կվինտոլը համապատասխանում է նույնպիսի նոտաներով գրված երեք մասից կազմված նոտաների խմբին նույնպես: Այդպիսի դեպքում երեք-քառորդին համապատասխանող կվինտոլը գրվում է քառորդներով, երեք-ութերորդականին համապատասխանող կվինտոլը՝ ութերորդականներով և այլն:



գ. Սեքստոլ. Գոյանում է զույգ բաժանման որևէ տևողություն վեց հավասար մասերի բաժանելուց: Մեկ ամբողջ տևողության հավասար սեքստոլը գրվում է քառորդներով, կես տևողության հավասար սեքստոլը՝ ութերորդականներով և այլն: Սեքստոլի վեց մասերը համադրվում են նույնպիսի տևողության նոտաներով գրված չորս մասերից կազմված խմբին:



Որևէ տևողության բաժանումը չորսի փոխարեն յոթ հավասար մասերի՝ առաջ է բերում սեպտոլ, ութի փոխարեն ինն հավասար մասերի բաժանումը՝ նովենոլ և այլն:



§ 33. ՏԵՎՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԲԱԺԱՆՄԱՆ ԱՅԼ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏՈՒԿ ՁԵՎԵՐ

Տևողությունների բաժանման ստանձնահատուկ ձևերին են վերաբերում նաև դուռը և կվարտոլը: Դուռը և կվարտոլը հանդիպում են պարզ եռամաս տակտերում (ինչպես նաև եռամաս պարզ տակտեր միավորող բարդ տակտերում), երբ դրանք երեքի փոխարեն բաժանված են երկու կամ չորս հավասար մասի:

Երեք-ութերորդական տակտին համապատասխանող թե՛ դուռը և թե՛ կվարտոլը պայմանական ձևով գրվում են ութերորդական նոտաներով, երեք-քառորդ տակտին համապատասխանող դուռը կամ կվարտոլը՝ քառորդ նոտաներով և այլն: Դուռը և կվարտոլը կազմող նոտաները միավորվում են լիգայով և խմբի վերևից կամ ներքևից դրվում է համապատասխանաբար 2 կամ 4 թվանշանը:





Ստուգողական հարցեր:

1. Ի՞նչ է մետրը:
2. Ի՞նչ է տակտը:
3. Ինչո՞ւ է բնորոշվում տակտի սկիզբը:
4. Ի՞նչ է ցույց տալիս չափը:
5. Ինչպիսի՞ տակտն է կոչվում պարզ տակտ և ինչպիսի՞ երկու խմբի են բաժանվում պարզ տակտերը:
6. Ինչպե՞ս է ստացվում բարդ տակտը:
7. Ի՞նչ է տակտի հարաբերական ուժեղ մասը:

8. Ինչպե՞ս է ստացվում խառը տակտը:

9. Ինչպիսի՞ տակտեր են՝ $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{9}{8}$ և $\frac{12}{8}$ չափ ունե-

ցող տակտերը:

10. Ի՞նչ պարզ տակտերի միացումից են ստացվում $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{8}{8}$ և $\frac{9}{8}$

խառը տակտերը և ինչ դասավորություն կարող են ունենալ հարաբերա-
կան ուժեղ մասերն այդ տակտերում:

11. Ի՞նչ են մեջընդմիջվող և փոփոխական տակտերը:

12. Ի՞նչ է ռիթմը:

13. Ի՞նչ է ռիթմական պատկերը:

14. Ինչի՞ համար է գործածվում խմբավորումը և ինչպես է կատար-
վում այն պարզ և բարդ տակտերում:

15. Ինչպե՞ս է կատարվում խմբավորումը վոկալ երաժշտության մեջ:

16. Ի՞նչ է նախատակտը:

17. Ի՞նչ է սինկոպան:

18. Տևողությունների բաժանման ինչպիսի՞ առանձնահատուկ ձևեր կան:

19. Ինչպե՞ս է կոչվում և ինչ տևողություններով է գրվում մեկ-քառորդի
բաժանումը երեք, հինգ և վեց հավասար մասերի:

20. Ինչպե՞ս են գրվում երեք-ութերորդականին և երեք-քառորդին հա-
մապատասխանող դուռը և կվարտոլը:



Գլուխ IV

ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐ

§ 34. ՀԱՍԿԱՅՈՂՈՒԹՅՈՒՆ ԻՆՏԵՐՎԱԼԻ ՄԱՍԻՆ

Հնչյունաշարի որևէ երկու աստիճանի կամ երկու հնչյունների բարձրությունների հարաբերակցությունը կոչվում է **ինտերվալ***: Հաջորդաբար հնչող աստիճանների ինտերվալը կոչվում է **մեղոդիկ** կամ **մեղեդային**, միաժամանակ հնչող աստիճանների ինտերվալը՝ **հարմոնիկ**: Ներքևի աստիճանը կոչվում է **հիմք**, վերևինը՝ **գագաթ**: Հարմոնիկ ինտերվալը կարդացվում է հիմքից գագաթ:

Մեղեդային ինտերվալներ.



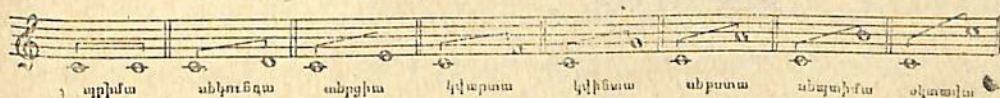
§ 35. ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐԻ ԱՆՎԱՆՈՒՄԸ

(Աստիճանային մեծությունը)

Ըստ աստիճանային մեծության ինտերվալներն անվանում են լատիներեն դասական թվականներով: Հնչյունաշարի երկու հարևան աստիճանների հարաբերակցությունը կոչվում է **սեկունդա**, տվյալ աստիճանի և նրանից հաջված երրորդ աստիճանի հարաբերակցությունը՝ **տերցիա**, տվյալ աստիճանի և չորրորդ աստիճանի հարաբերակցությունը՝ **կվարտա**, հինգերորդ աստիճանի հարաբերակցությունը՝ **կվինտա**, վեցերորդինը՝ **սեքստա**, յոթերորդինը՝ **սեպտիմա**, ութերորդինը՝ **օկտավա***:

Երկու նույն աստիճանների, կամ այլ կերպ ասած՝ նույն բարձրությունն ունեցող երկու հնչյունների միաժամանակյա հնչումը կամ նրանց հաջորդականությունը նույնպես ներկայացնում է որոշակի հարաբերակցություն և կոչվում է **արիմա** կամ **ունիսոն****:

Պո հիմքից կառուցված ինտերվալներն ըստ աստիճանային մեծության.

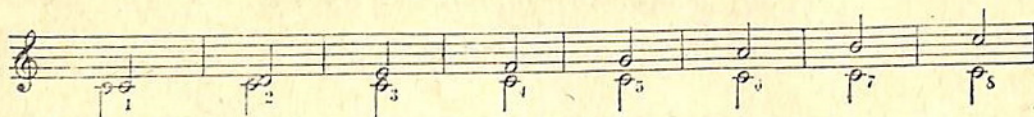


Ինտերվալների աստիճանային մեծությունը նշվում է մաս թվանշաններով.

Պրիման նշվում է՝	1,
Սեկունդան	2,
Տերցիան՝	3,
Կվարտան՝	4,
Կվինտան՝	5,
Սեքստան՝	6,
Սեպտիման՝	7,
Օկտավան՝	8:

* Սեկունդա լատիներեն նշանակում է երկրորդ, տերցիա՝ երրորդ, կվարտա՝ չորրորդ, կվինտա՝ հինգերորդ, սեքստա՝ վեցերորդ, սեպտիմա՝ յոթերորդ, օկտավա՝ ութերորդ:

** Պրիմա նշանակում է ստաշին: Ունիսոն՝ միահնչություն, միահնչում:



§ 36. ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ

(Տոնային մեծությունը)

Նույն անունը կրող, այսինքն՝ աստիճանային մույն մեծությունն ունեցող երկու ինտերվալ իրենց մեջ պարունակվող տոների և կիսատոների քանակով, այսինքն՝ իրենց տոնային մեծությամբ կարող են տարբերվել միմյանցից: Այդպես են, օրինակ, դո-ռե և մի-ֆա սեկունդաները, դո-մի և ռե-ֆա տերցիաները և այլն:



Ըստ իրենց տեսակի կամ տոնային մեծության ինտերվալները բնութագրվում են մաքուր, մեծ, փոքր, մեծացված, փոքրացված, կրկնակի մեծացված և կրկնակի փոքրացված որոշիչներով:

§ 37. ՄԱՔՈՒՐ, ՄԵԾ ԵՎ ՓՈՔՐ ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐ

Մաքուր ինտերվալներն են՝ պրիման, կվարտան, կվինտան և օկտավան: Մեծ և փոքր ինտերվալներն են՝ սեկունդան, տերցիան, սեքստան և սեպտիման:

Հնչյունաշարի հիմնական աստիճանների միջև կարող են կազմվել հետևյալ մաքուր, մեծ և փոքր ինտերվալները:

Մաքուր պրիմա— տոների քանակությունն է 0: Հիմնական աստիճանների միջև բոլոր պրիմաները մաքուր են:

Փոքր սեկունդա— տոների քանակությունն է $1\frac{1}{2}$ տոն: Հիմնական աստիճանների միջև փոքր սեկունդաներն են՝ մի-ֆա, սի-դո:

Մեծ սեկունդա— տոների քանակությունն է՝ 1 տոն: Հիմնական աստիճանների միջև, բացի մի-ֆա-ից և սի-դո-ից բոլոր սեկունդաները մեծ են:

Փոքր տերցիա— տոների քանակությունն է՝ $1\frac{1}{2}$ տոն: Հիմնական աստիճանների միջև փոքր տերցիաներն են՝ ռե-ֆա, մի-սոլ, լյա-դո, սի-ռե:

Մեծ տերցիա— տոների քանակությունն է՝ 2 տոն: Հիմնական աստիճանների միջև մեծ տերցիաներն են դո-մի, ֆա-լյա, սոլ-սի:

Մաքուր կվարտա— տոների քանակությունն է՝ $2\frac{1}{2}$ տոն: Հիմնական աստիճանների միջև բոլոր կվարտաները մաքուր են, բացի ֆա-սի-ից:

Մաքուր կվինտա— տոների քանակությունն է՝ $3\frac{1}{2}$ տոն: Հիմնական աստիճանների միջև բոլոր կվինտաները մաքուր են բացի սի-ֆա-ից:

Փոքր սեքստա— տոների քանակությունն է՝ 4 տոն: Հիմնական աստիճանների միջև փոքր սեքստաներն են՝ մի-դո, լյա-ֆա, սի-սոլ:

Մեծ սեքստա— տոների քանակությունն է՝ $4\frac{1}{2}$ տոն: Հիմնական աստիճանների միջև մեծ սեքստաներն են՝ դո-լյա, ռե-սի, ֆա-ռե, սոլ-մի:

Փոքր սեպտիմա— տոների քանակությունն է՝ 5 տոն: Հիմնական աստիճանների միջև բոլոր սեպտիմաները փոքր են, բացի դո-սի և ֆա-մի սեպտիմաներից:

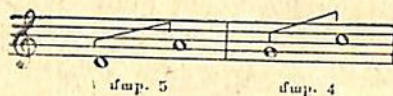
Մեծ սեպտիմա— տոների քանակությունն է՝ $5\frac{1}{2}$ տոն: Հիմնական աստիճանների միջև մեծ սեպտիմաներն են՝ դո-սի, ֆա-մի:

Մաքուր օկտավա— տոների քանակությունն է՝ 6 տոն: Հիմնական աստիճանների միջև բոլոր օկտավաները մաքուր են:

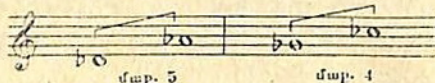
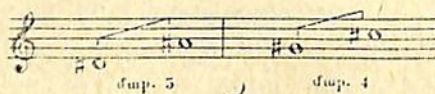
Հնչյունաշարի ամեն մի հիմնական, ինչպես և ամեն մի ածանցված աստիճանից կարելի է կառուցել մաքուր, մեծ և փոքր ինտերվալներ:

Որևէ հիմքից այս կամ այն ինտերվալի ցանկացած տեսակը կառուցելիս հարմար է նախ՝ գտնել ինտերվալի գազաթը կազմող աստիճանը, հետո, հաշվի առնելով ինտերվալի տեսակը, ալտերացիայի նշանի օգնությամբ համապատասխանեցնել նրանում պարունակվող տոների և կիսատոների քանակը:

Մաքուր ինտերվալները հեշտությամբ կառուցելու համար կարելի է հաշվի առնել հետևյալը. եթե մաքուր ինտերվալի հիմքը հիմնական աստիճան է, գազաթը նույնպես հիմնական աստիճան կլինի: Օրինակ.



Եթե մաքուր ինտերվալի հիմքը ածանցված աստիճան է, գազաթի աստիճանը նույն ածանցումը կլրի: Օրինակ.



Այս կանոնից բացառություն են կազմում այն կվարտաները և կվինտաները, որոնք կառուցված են ֆա-սի և սի-ֆա աստիճաններից, քանի որ՝ ֆա-ից կառուցված մաքուր կվարտայի գազաթը սի-բեմոլ է, իսկ սի գազաթն ունեցող մաքուր կվարտայի հիմքը ֆա-դիեզ է. սի-ից կառուցված մաքուր կվինտայի գազաթը ֆա-դիեզ է, իսկ ֆա գազաթն ունեցող մաքուր կվինտայի հիմքը սի-բեմոլ է:

§ 38. ՄԵԾԱՑՎԱԾ ԵՎ ՓՈՔՐԱՑՎԱԾ ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐ

Մեծացված կոչվում է այն ինտերվալը, որը մաքուր կամ մեծ ինտերվալից խրոմատիկ կիսատոնով ավելի է: **Փոքրացված** կոչվում է այն ինտերվալը, որը մաքուր կամ փոքր ինտերվալից խրոմատիկ կիսատոնով պակաս է:

Հնչյունաշարի հիմնական աստիճանների միջև եղած ինտերվալներից ֆա-սի կվարտան, պարունակելով 3 ամբողջ տոն, արդեն մեծացված կվարտա է* (մաքուր կվարտան պարունակում է $2\frac{1}{2}$ տոն): Սի-ֆա կվինտան, նույնպես պարունակելով 3 տոն, փոքրացված կվինտա է (մաքուր կվինտան պարունակում է $3\frac{1}{2}$ տոն):

* Մեծացված կվարտան այլ կերպ կոչվում է **տրիտոն**, որովհետև հիմնական հնչյունաշարի մեջ մեղեդային վիճակում այն առաջ է գալիս երեք ամբողջ տոների հաջորդականությունից:

Մաքուր, մեծ և փոքր ինտերվալները մեծացնել կամ փոքրացնել կարելի է նրանց հիմքը կամ գազաթը խրոմատիկ նշանով բարձրացնելու կամ իջեցնելու միջոցով:

Մաքուր կամ մեծ ինտերվալից մեծացված ինտերվալ ստանալու համար նրա գազաթը խրոմատիկ նշանով կես տոն բարձրացնում են կամ հիմքը խրոմատիկ նշանով կես տոն իջեցնում:

Two staves of musical notation. The first staff shows intervals of 4 and 5 semitones. The second staff shows intervals of 2, 6, and 6 semitones.

Interval 4: մաք. 4, մեծցվ. 4, մաք. 4, մեծցվ. 4, մաք. 5, մեծցվ. 5, մաք. 5, մեծցվ. 5

Interval 2: մեծ 2, մեծցվ. 2, մեծ 2, մեծցվ. 2, մեծ 6, մեծցվ. 6, մեծ 6, մեծցվ. 6

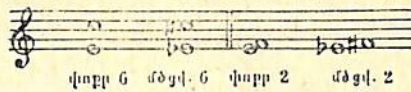
Մաքուր կամ փոքր ինտերվալից փոքրացված ինտերվալ ստանալու համար նրա հիմքը խրոմատիկ նշանով կես տոն բարձրացնում են կամ գազաթը խրոմատիկ նշանով կես տոն իջեցնում:

Two staves of musical notation. The first staff shows intervals of 3 and 5 semitones. The second staff shows intervals of 7 and 5 semitones.

Interval 3: մաք. 4, փքցվ. 4, մաք. 4, փքցվ. 4, մաք. 5, փքցվ. 5, մաք. 5, փքցվ. 5

Interval 7: փաքր 3, փքցվ. 3, փաքր 3, փքցվ. 5, փաքր 7, փքցվ. 7, փաքր 7, փքցվ. 5

Փոքրացված ինտերվալ կարելի է ստանալ նաև մեծ ինտերվալից, ինչպես նաև մեծացված ինտերվալ՝ փոքր ինտերվալից: Այս դեպքում ինտերվալի թե՛ հիմքը և թե՛ գազաթը միաժամանակ ածանցում են, մի դեպքում խրոմատիկ նշաններով մոտեցնելով միմյանց, իսկ մյուս դեպքում՝ խրոմատիկ նշաններով հեռացնելով միմյանցից:



Որևէ հնչյունից մեծացված կամ փոքրացված ինտերվալ հեշտությամբ կառուցելու համար նպատակահարմար է նախապես այդ հնչյունից կառուցել նույնանուն մաքուր, մեծ կամ փոքր ինտերվալ, ապա այն մեծացնել կամ փոքրացնել վերը նկարագրված համապատասխան ձևերով:

Ավելի հաճախ հանդիպող մեծացված և փոքրացված ինտերվալների տոնային մեծությունը.

Մեծացված պրիմա՝ պարունակում է	$\frac{1}{2}$ տոն
Մեծացված սեկունդա՝	» $1\frac{1}{2}$ տոն
Փոքրացված տերցիա՝	» 1 տոն
Փոքրացված կվարտա՝	» 2 տոն
Մեծացված կվարտա՝	» 3 տոն
Փոքրացված կվինտա՝	» 3 տոն
Մեծացված կվինտա՝	» 4 տոն
Մեծացված սեքստա՝	» 5 տոն
Փոքրացված սեպտիմա՝	» $4\frac{1}{2}$ տոն
Փոքրացված օկտավա՝	» $5\frac{1}{2}$ տոն

§ 39. ԿՐԿՆԱԿԻ ՄԵԾԱՅՎԱԾ ԵՎ ԿՐԿՆԱԿԻ ՓՈՔՐԱՅՎԱԾ ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐ

Կրկնակի մեծացված կոչվում է այն ինտերվալը, որը մաքուր կամ մեծ ինտերվալից երկու խրոմատիկ կիսատոնով ավելի է: Կրկնակի փոքրացված կոչվում է այն ինտերվալը, որը մաքուր կամ փոքր ինտերվալից երկու խրոմատիկ կիսատոնով պակաս է:

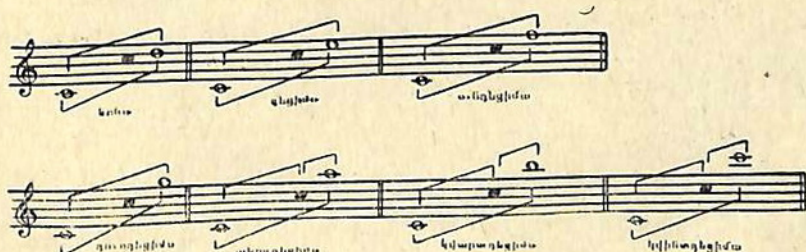
Գործնականում հանդիպում են գլխավորապես կրկնակի մեծացված կվարտան և կրկնակի փոքրացված կվինտան, կրկնակի մեծացված պրիման և կրկնակի փոքրացված օկտավան:



§ 40. ԲԱՂԱԿԱԶՄ ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐ

Օկտավայի սահմաններում կազմված ինտերվալները պարզ ինտերվալներ են: Օկտավայից մեծ ինտերվալները դիտվում են որպես բարդ կամ այլ կերպ՝ բաղակազմ ինտերվալներ, կազմված մաքուր օկտավայից (կամ՝ օկտավաներից) և համապատասխան պարզ ինտերվալից:

Տվյալ աստիճանի և արանից հաշված իններորդ աստիճանի միջև ընկած ինտերվալը, որ կոչվում է **նոնա**, դիտվում է որպես օկտավայից և սեկունդայից կազմված ինտերվալ: Տվյալ աստիճանի և տասներորդ աստիճանի ինտերվալը կոչվում է **դեցիմա** և դիտվում է որպես օկտավայից և տերցիայից կազմված ինտերվալ: Համապատասխանորեն 11 աստիճանանոց ինտերվալը կամ, այլ կերպ ասած, օկտավայից բարձր վերցված կվարտան կոչվում է **ունդեցիմա**, օկտավայից բարձր վերցված կվինտան՝ **դուոդեցիմա**, սեքստան՝ **տերցդեցիմա**, սեպտիման՝ **կվարտդեցիմա**, երկու օկտավա կազմող ինտերվալը կոչվում է **կվինտդեցիմա** և այլն:



Իրենց համապատասխան պարզ ինտերվալների մասն արանք ևս լինում են մաքուր, մեծ, փոքր, մեծացված, փոքրացված և այլն: Օրինակ, մոման, որը դիտվում է որպես օկտավայից բարձր վերցված սեկունդա, սեկունդայի մասն լինում է փոքր, մեծ, մեծացված:



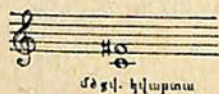
§ 41. ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐԻ ԷՆՀԱՐՄՈՆԻԿ ՀԱՎԱՍԱՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Նույն հնչյունի վրա կառուցված տարբեր անուն կրող այն ինտերվալները, որոնք պարունակում են հավասար քանակությամբ տոներ և կիսատոներ, կոչվում են **Էնհարմոնիկորեն հավասար ինտերվալներ**: Ուրեմն էնհարմոնիկորեն հավասար ինտերվալների աստիճանային մեծությունը տարբեր է, իսկ տոնային մեծությունը մույնն է: Օրինակ, էնհարմոնիկորեն հավասար ինտերվալներ են մույն հնչյունի վրա կառուցված մեծացված սեկունդան և փոքր տերցիան, մեծացված կվարտան և փոքրացված կվինտան, մեծացված կվինտան և փոքր սեքստան, մեծացված սեքստան և փոքր սեպտիման և այլն:

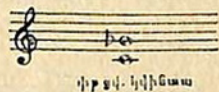
Մի քանի մեծացված ինտերվալների էնհարմոնիզմը



Էնհարմոնիկորեն հավասար է



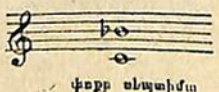
Էնհարմոնիկորեն հավասար է



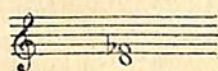
Էնհարմոնիկորեն հավասար է



Էնհարմոնիկորեն հավասար է

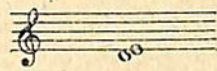


Մի քանի փոքրացված ինտերվալների էնհարմոնիզմը:

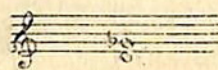


Փոքր. տերցիա

էնհարմոնիզմն հավասար է



մեծ տերցիա



Փոքր. կվարտա

էնհարմոնիզմն հավասար է

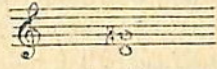


մեծ տերցիա



Փոքր. կվինտա

էնհարմոնիզմն հավասար է



մեծ կվարտա



Փոքր. սեպտիմա

էնհարմոնիզմն հավասար է



մեծ սեպտա

էնհարմոնիզմն հավասար ինտերվալները, վերցված երաժշտական ստեղծագործությունից առջատ, միատեսակ են հնչում, սակայն երաժշտական ստեղծագործության մեջ իրենց հնչողությամբ, ուրեմն և նշանակությամբ խիստ տարբերվում են միմյանցից: Այս պատճառով անհրաժեշտ և կարևոր է էնհարմոնիզմն հավասար ինտերվալների նշգրիտ գրությունը:

§ 42. ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐԻ ՇՐՋՈՒՄԸ

Ինտերվալի շրջումը նրա հիմքի հնչյունի տեղափոխությունն է օկտավա վեր, կամ գագաթի հնչյունի տեղափոխությունը՝ օկտավա վար:

Պրիմայի շրջածքն է՝

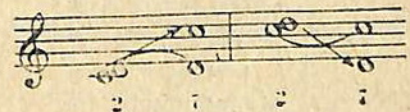
օկտավա



Սեկունդայի

»

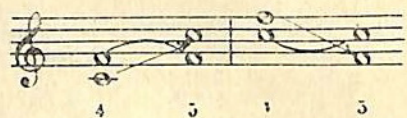
սեպտիմա



Տերցիայի շրջաձքն է՝ սեքստա



Կվարտայի » Կվինտա



Կվինտայի » Կվարտա



Սեքստայի » տերցիա



Սեպտիմայի » սեկունդա



Օկտավայի » պրիմա



Ինտերվալները շրջելիս՝

Մաքուր	ինտերվալից	ստացվում է	մաքուր,
Մեծ	»	»	փոքր,
Փոքր	»	»	մեծ,
Մեծացված	»	»	փոքրացված,
Փոքրացված	»	»	մեծացված,

Կրկն. մեծացված

»

Կրկն. փոքրացված,

Կրկն. փոքրացված

»

Կրկն. մեծացված ինտերվալ:

Ամեն մի ինտերվալ իր շրջվածքի հետ կազմում է մաքուր օկտավա (6 տոն):

§ 43. ԿՈՆՍՈՆԱՆՍ ԵՎ ԴԻՍՈՆԱՆՍ ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐ

Հարմոնիկ ինտերվալները (երկհնչյունները) լինում են կոնսոնանս և դիսոնանս: Կոնսոնանս է այն ինտերվալը, որի հնչյունները ձուլվում են միմյանց հետ: Դիսոնանս է այն, որի հնչյունները չեն միաձուլվում, այլ, ընդհակառակը, առաջ են բերում տարահնչություն, յուրատեսակ բաբախում*:

Հարմոնիկ ինտերվալում հնչյունների միաձուլվելը կամ նրանց առաջ բերած տարահնչությունը (բաբախումը) ձայնաբանական հիմք ունի և բխում է օբերտոնների երևույթից: Միաձուլվում են հարմոնիկ ինտերվալ կազմող այն հնչյունները, որոնք ունեն մոտակա միմյանց համընկնող օբերտոններ (այդպիսի հնչյունները կարելի է անվանել ազգակից հնչյուններ), և այդպիսի օբերտոններ չունեցող հնչյունների միջև է, որ առաջանում է բաբախում:

Կոնսոնանս են բոլոր մաքուր ինտերվալները, մեծ և փոքր տերցիաները և սեքստաները: Դիսոնանս են մեծ և փոքր սեկունդաներն ու սեպտիմաները, բոլոր մեծացված ու փոքրացված և կրկնակի մեծացված ու կրկնակի փոքրացված ինտերվալները:

Կոնսոնանս ինտերվալները լինում են կատարյալ և ոչ կատարյալ: Կատարյալ կոնսոնանսներ են համարվում մաքուր պրիման և օկտավան, մաքուր կվինտան և կվարտան: Այս ինտերվալները համեմատաբար պարզ, «անխառն» հնչում ունեն (և դրանով լիովին արդարացնում են իրենց «մաքուր» անվանումը), յուրատեսակ դատարկության տպավորություն են ստեղծում, որովհետև նրանց հնչյունները միաձուլվում են առավել չափով: Մեծ և փոքր տերցիաները և սեքստաները համարվում են ոչ կատարյալ կոնսոնանսներ: Սրանց միաձուլվածությունն այնքան լիակատար չէ, ուստի սրանք այնպես պարզ, միատարր հնչում չունեն ինչպես կատարյալ կոնսոնանսները և յուրատեսակ լիքը, հագեցված են հնչում:

Դիսոնանս ինտերվալների տարահնչությունը (նրանց դիսոնանսությունը) նույնպես տարբեր աստիճանի է: Օրինակ, փոքր սեկունդայում և մեծ

* Կոնսոնանս—consonare լատիներեն խոսքից է, որը նշանակում է համահնչություն. դիսոնանս—dissonare —տարահնչություն:

սեպտիմայում հնչյունների բաբայտումը ավելի է, քան մեծ սեկունդայում և փոքր սեպտիմայում: Ուրեմն փոքր սեկունդան և մեծ սեպտիման ավելի սուր դիսոնանսներ են:

Մեծացված և փոքրացված (ինչպես և կրկնակի մեծացված ու փոքրացված) այն ինտերվալները, որոնք էնհարմոնիկորեն հավասար են կոնսոնանսների, երաժշտական ստեղծագործությունից անջատ վերցրած, այսինքն՝ սոսկ ձայնաբանական առումով, ի՞նչ խոսք, տարահնչություն չեն առաջացնում: Բայց երաժշտական շարադրության մեջ, հանդես գալով որպես կոնսոնանս կամ այլ դիսոնանս ինտերվալների ածանցում, դրանք խիստ անկայուն, լարված են հնչում և ընկալվում են որպես դիսոնանսներ:

Կոնսոնանսությունը և դիսոնանսությունը ձայնաբանական առումով օբյեկտիվորեն գոյություն ունեցող երևույթ լինելով, գեղագիտական ըմբռնման տեսակետից հարաբերական հասկացություններ են: Ժամանակի ընթացքում նրանց նկատմամբ կոմպոզիտորների և ունկնդիրների վերաբերմունքը փոփոխվել է: Տարբեր ժամանակներ, երաժշտական տարբեր ոճերում կոմպոզիտորներն այդ երևույթը գնահատել են այս կամ այն կերպ, այս կամ այն չափով հաշվի առել, օգտագործել կամ անտեսել են: Բոլոր դեպքերում, սակայն, երաժշտության մեջ ինտերվալների այդ ձայնաբանական բազմապիստությունը արտահայտչական մեծ դեր է կատարել և շարունակում է կատարել:

Ընդհանուր առմամբ դիսոնանս ինտերվալները լարվածության աճ են առաջ քերում:

Դիսոնանս ինտերվալով արտահայտվող անհանգիստ, անկայուն վիճակը (անկախ դիսոնանսության աստիճանից) համապատասխան էլք է թելադրում՝ այդ ինտերվալին հաջորդել կամ, այլ կերպ ասած, նրա հետ կապել մի այնպիսի ինտերվալ, որում նախորդի անհանգստությունը իր բնական լուծումը գտնի, վերանա: Դիսոնանս ինտերվալի **լուծումը** նրա անցկացումն է դեպի համապատասխան **կոնսոնանսը***:

Ստուգողական հարցեր

1. Ի՞նչ է ինտերվալը. ինչպիսի՞ երկու ձևով են հանդես գալիս ինտերվալները:

2. Ինչպե՞ս են կոչվում ինտերվալ կազմող հնչյունները:

3. Ի՞նչ է ինտերվալի աստիճանային մեծությունը: Որո՞նք են ինտերվալների անունները և նրանց թվային նշումները:

* Դիսոնանս ինտերվալների լուծումը՝ էջ 107,

4. Ի՞նչ է ինտերվալի տոնային մեծությունը: Ի՞նչ տեսակի են լինում ինտերվալները: Որո՞նք են մաքուր, մեծ և փոքր ինտերվալները:

5. Ի՞նչ են մեծացված և փոքրացված ինտերվալները:

6. Ինչպե՞ս են ստացվում մաքուր, մեծ և փոքր ինտերվալներից մեծացված և փոքրացված ինտերվալներ:

7. Ի՞նչ են կրկնակի մեծացված և կրկնակի փոքրացված ինտերվալները:

8. Ի՞նչ են պարզ և բաղակազմ ինտերվալները:

9. Ի՞նչ կառուցվածք ունեն մոնադ, դիտոնադ, տրիտոնադ, դիտոդեցիմադ:

10. Ինչո՞վ է որոշվում բաղակազմ ինտերվալի տեսակը:

11. Ինչպիսի՞ ինտերվալներն են անվանվում էմհարմոնիկորեն հավասար: Որո՞նք են փոքրացված կվինտայի, մեծացված սեկունդայի, փոքրացված սեպտիմայի էմհարմոնիկորեն հավասար ինտերվալները:

Որո՞նք են մեծացված պրիմայի, փոքրացված տերցիայի, կրկնակի մեծացված կվարտայի, կրկնակի փոքրացված կվինտայի և փոքրացված օկտավայի էմհարմոնիկորեն հավասար ինտերվալները:

12. Ի՞նչ է ինտերվալի շրջումը: Ի՞նչ ինտերվալներ են ստացվում պրիման, սեկունդան, տերցիան, կվարտան, կվինտան, սեքստան, սեպտիման և օկտավան շրջելիս:

Ինչպիսի՞ ինտերվալներ են ստացվում մաքուր, մեծ, փոքր, մեծացված և փոքրացված ինտերվալները շրջելիս:

13. Ի՞նչ են կոնսոնանս և դիսոնանս ինտերվալները, ինչով են բնորոշվում դրանք:

14. Որո՞նք են կոնսոնանս, որո՞նք են դիսոնանս ինտերվալները:

15. Ի՞նչ է դիսոնանս ինտերվալի լուծումը:

ԼԱԴԻ ԵՎ ՏՈՆԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆ

§ 44. ՀԱՍԿԱՅՈՂՈՒԹՅՈՒՆ ԼԱԴԻ ՄԱՍԻՆ

Մածոթ և մինոթ լադերը

Մեղեդիի հնչյունները նրանում տարբեր նշանակությամբ են հանդես գալիս: Որոշ հնչյուններ հանգիստ դրություն են արտահայտում, մեծ մասամբ մեղեդին դրանցով է սկսվում և միշտ դրանցով ավարտվում: Այս հնչյունները տվյալ մեղեդիի կայուն հնչյուններն են: Այլ հնչյուններ անհանգիստ դրություն են արտահայտում. սրանցով մեղեդին չի ավարտվում, ընդհակառակը. սրանք մեղեդիական շարժումը շարունակելու պահանջ են առաջացնում: Այս հնչյունները տվյալ մեղեդիի անկայուն հնչյուններն են:

Մեղեդիի ընթացքում կայուն և անկայուն հնչյունները միմյանց հետ որոշակի հարաբերության մեջ են դրվում: Դա արտահայտվում է նրանում, որ անկայուն հնչյունները ձգտում են իրենց հանգիստը գտնել մոտակա կայուններում կամ, ինչպես ասում են այլ կերպ, ձգտում են լուծվել կայուն հնչյուններում: Հենց այս պատճառով է, որ անկայուն հնչյունները մեղեդին շարունակելու պահանջ են առաջ քերում: Մյուս կողմից, կայուն հնչյուններն էլ, իրենց հերթին, դեպի իրենց են ձգում անկայուններին: Վերջին հաշվով, մեղեդիի բոլոր հնչյունները իրենց վերջնական լուծումն են գտնում նրա ամենակայուն հնչյունում:

Այսպիսով, մեղեդիի հնչյունների հաջորդականությունը այդ հնչյունների՝ մեղեդիականության մեջ ունեցած նշանակության առումով ևս որոշակիորեն կազմակերպված է: Այդ կազմակերպվածությունը արտահայտվում է կայունների ու անկայունների հարաբերությամբ և ամենակայուն հնչյունի հիմնական նշանակությամբ:

Կայուն և անկայուն հնչյունների կազմակերպված համակցությունը կամ նրանց հարաբերակցության համակարգը կոչվում է լադ կամ ձայնակարգ*:

* Լադ— ուսերեն է և այս դեպքում օգտագործված է այդ բառի համաձայնեցվածություն, կարգավորվածություն իմաստով:

Տե՛ս նաև § 72-ում լադի բնորոշման լրացումը:

Երաժշտության լադային կազմակերպվածությունը նրա տրամաբանական հիմքն է: Երաժշտական ստեղծագործության մեջ լադը գործում է արտահայտչության այլ միջոցների, մասնավորապես՝ ինտոնացիայի, մեղեդիական շարժման և այս կամ այն տեսակի բազմաձայնության հետ համատեղ, սակայն, բոլոր դեպքերում մնում է որպես ստեղծագործությունը կազմավորող հիմնական գործոն:

Լադը արտահայտվում է մի որոշ հնչյունաշարի միջոցով: Լադի հնչյունաշարը կազմող հնչյունները կոչվում են **լադի աստիճաններ**: Ամենակալում աստիճանը համարվում է **լադի առաջին աստիճան**: Ընդունված է լադի աստիճանները նշանակել հոռմեական թվանշաններով:

Տարբեր դարաշրջաններում ժողովուրդներն իրենց երաժշտության մեջ օգտագործել են զանազան լադեր, որոնք միմյանցից տարբերվում են հնչյունաշարերի աստիճանների քանակով ու ինտերվալային կառուցվածքով և իրենց ընդհանուր բնույթով: Ամբողջությամբ վերցրած՝ ժողովրդական երաժշտությունն իր լադերով հարուստ ու բազմազան է:

Ժողովրդականից վերցնելով ու կատարելագործելով, միջնադարյան Եվրոպայի կոմպոզիտորներն իրենց երաժշտության մեջ կիրառել են մի շարք լադեր, որոնք ընդհանուր առմամբ կոչվում են **միջնադարյան լադեր***: Հետագայում այդ լադերից առանձնացվել և դասական երաժշտության մեջ զարգացման բարձր մակարդակի են հասցվել արտահայտչական առավել բազմակողմանի հնարավորություններ ունեցող երկու լադ՝ **մածոր** և **մինոր** լադը:

Մածոր և մինոր լադերի հնչյունաշարը պարունակում է յոթ աստիճան, յոթերորդ աստիճանից հետո եկող ութերորդը՝ առաջին աստիճանի կրկնությունն է մեկ օկտավա վերև: Դրանով սկսվում է բոլոր յոթ աստիճանների կրկնությունը, ուստի մածորը և մինորը **օկտավային** լադեր են**:

§ 45. ՄԱԺՈՐ ԼԱԴ

Մածոր լադի հիմնական հատկանիշը նրա I և III աստիճանների միջև պարունակվող **մեծ տերցիան** է***:

Մածոր լադի հնչյունաշարի ինտերվալային կառուցվածքն է՝ տոն-տոն-

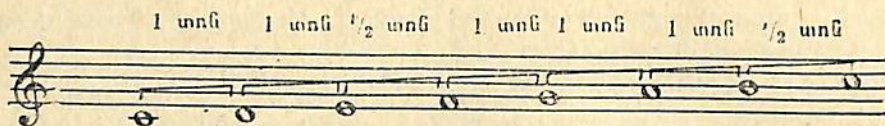
* Այդ լադերի մասին տես էջ 118:

** Գոյություն ունեն մեծ և **օկտավային** լադեր: Այդպիսի լադերի հանդիպում ենք ժողովրդական, հատկապես արևելյան ժողովրդական երաժշտության մեջ:

*** Մածոր— իտալերեն maggiore բառից է, որը նշանակում է մեծ:

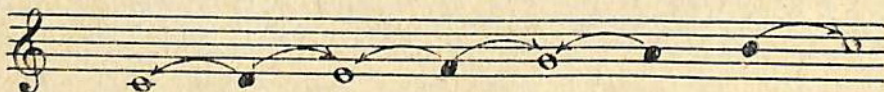
կիսատոն-տոն-տոն-տոն-կիսատոն: Այսպիսի կառուցվածք ունեցող մածոր լադը կոչվում է **բնական մածոր**:

Դո նոտայից կառուցված բնական մածոր լադը կլինի.



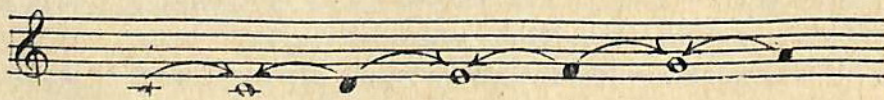
Մածոր, ինչպես և միևեր լադում կայուն հնչյունները լադի I, III և V աստիճաններն են, իսկ անկայուն հնչյունները՝ II, IV, VI և VII աստիճանները: Մեր բերած մածոր լադում կայուն հնչյուններն են դո, մի և սոլ, անկայուն հնչյունները՝ ռե, ֆա, լյա, սի:

Մածոր լադի անկայուն աստիճանների ձգտողականությունը, կամ, ինչպես ասում են, լադային ձգտողականությունը հետևյալ տեսքն ունի (սպիտակ նոտաներով նշանակված են կայուն հնչյունները, սև նոտաներով՝ անկայունները, իսկ պաքներով ցույց է տրված ձգտողականության ուղղությունը).



Ինչպես երևում է օրինակից, յուրաքանչյուր անկայուն հնչյուն ձգտում է վերև կամ ներքև՝ դեպի մոտակա կայունը՝ բացառությամբ VI աստիճանից, որը միայն դեպի ներքև է ձգտում, և VII աստիճանից, որը միայն դեպի վերև է ձգտում:

Նույնը կարելի է պատկերել նաև հետևյալ կերպ.



որից երևում է, որ կայուն հնչյուններից յուրաքանչյուրը շրջապատված է երկու անկայունով՝ վերևից և ներքևից:

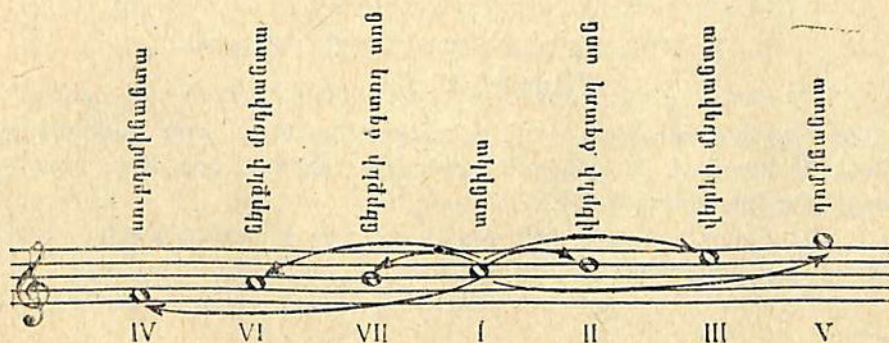
Վերև ասացինք, որ կայուն հնչյունների կայունության աստիճանը տարբեր է, ամենակայունը լադի առաջին աստիճանն է (մեր օրինակում՝ դո-ն):

Նույնը պետք է գիտենալ նաև անկապում հնչյունների վերաբերյալ, որոնցից ամենաանկապունը լադի չորեքորդ աստիճանն է (մեր օրինակում՝ սի-ն):

Մաժոր լադում ընթացող երաժշտությունը ընդհանուր առմամբ լուսավոր երանգ ունի:

§ 46. ԼԱԴԻ ԱՍՏԻՃԱՆՆԵՐԻ ԱՆՈՒՆՆԵՐԸ

Լադի I աստիճանը կոչվում է տոնիկա (կրճատ գրվում է T): Մյուս հնչյունները դասավորվելով տոնիկայի շուրջը, իրենց անունները ստանում են տոնիկայի նկատմամբ ունեցած դիրքից: Վերևից և ներքևից տոնիկան շրջապատող երկու անկապում հնչյունները (տես ստորև բերված օրինակը) կոչվում են ձգտող տոներ. VII աստիճանը՝ **ներքևի ձգտող տոն**, II աստիճանը՝ **վերևի ձգտող տոն**: Վերևի կվինտային հնչյունը՝ լադի V աստիճանը կոչվում է **դոմինանտա** (կրճատ գրում է D), ներքևի կվինտային հրնչյունը՝ լադի IV աստիճանը կոչվում է **սուբդոմինանտա** (կրճատ գրվում է S): Տոնիկայի և դոմինանտայի միջին հնչյունը, այն է՝ լադի III աստիճանը, կոչվում է **վերևի մեդիանտա**, իսկ տոնիկայի և սուբդոմինանտայի միջին հնչյունը, լադի VI աստիճանը՝ **ներքևի մեդիանտա***:

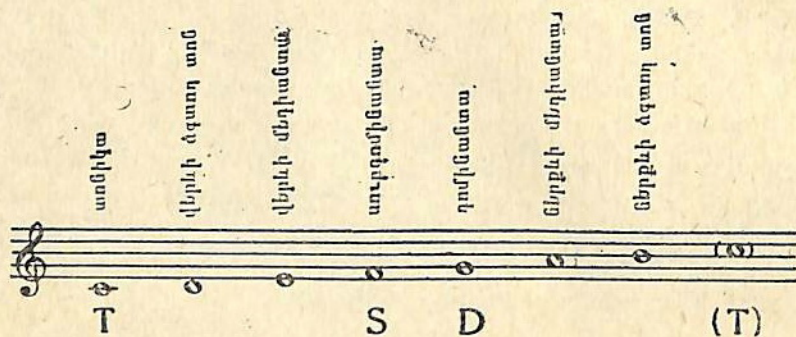


* Դոմինանտա— լատիներեն dominans բառից է, որը նշանակում է գերիշխող, տիրապետող: Լատիներեն sub... նշանակում է ենթա..., սուբդոմինանտա՝ ենթադոմինանտա, կամ այլ կերպ՝ մերձդոմինանտա: Մեդիանտա— medians բառից է, որը նշանակում է կիսող (տվյալ դեպքում T-ի և D-ի, կամ T-ի և S-ի միջև ընկած տարածության կիսողը):

V աստիճանը «գերիշխող» է կոչվում, տոնիկայից հետո, լադում իր առանձնահատուկ նշանակության պատճառով: Այդ նշանակությունը, առանձնապես ցայտուն բացահայտվում է հարմոնիզացիայի, դոմինանտային ակորդի դեպի տոնիկա տանող դերով: Տես նաև § 60-ում **Լադի հենքը**:

Եթե լադի աստիճանների անունները թվենք հաջորդական կարգով, կստանանք.

I	աստիճան	.	.	.	.	տոնիկա
II	»	.	.	.	.	վերևի ձգտող տոն
III	»	.	.	.	.	վերևի մեղիանոտա
IV	»	.	.	.	.	սուրդոմիճանոտա
V	»	.	.	.	.	դոմիճանոտա
VI	»	.	.	.	.	ներքևի մեղիանոտա
VII	»	.	.	.	.	ներքևի ձգտող տոն



§ 47. ԲՆՈՐՈՇ ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐԸ ԲՆԱԿԱՆ ՄԱԺՈՐ ԼԱԴՈՒՄ

Բացի I աստիճանի վրա գտնվող մեծ տերցիայից, որը մաժոր լադի հիմնական հատկանիշն է, բնական մաժորի աստիճանների միջև պարունակվող բնորոշ ինտերվալներից են.

III և VII աստիճանների վրա գտնվող փոքր սեկունդաները,

IV և V աստիճանների մեծ տերցիաները,

IV աստիճանի մեծացված կվարտան և VII աստիճանի փոքրացված կվինտան,

I և IV աստիճանների մեծ սեպտիմաները և այլն:

Բնական մաժորում տոնիկայից դեպի վեր կառուցվում են միայն մաքուր կամ մեծ ինտերվալներ:

§ 48. ՄԻՆՈՐ ԼԱԴ

Մինոր լադի հիմնական հատկանիշը նրա I և III աստիճանների միջև պարունակվող փոքր տերցիան է*:

* Մինոր— իտալերեն minore բառից է, որը նշանակում է փոքր:

Մինոր լադի հնչյունաշարի ինտերվալային կառուցվածքն է՝ տոն-կի-սատոն-տոն-տոն-կիսատոն-տոն-տոն:

Այսպիսի կառուցվածք ունեցող մինոր լադը կոչվում է բնական մինոր: Լյա ճոտայից կառուցված բնական մինոր լադը կլինի՝



Կայուն հնչյուններն են՝ լյա, դո, մի, իսկ անկայուն հնչյուններն են՝ սի, ռե, ֆա, սոլ:

Մինոր լադի աստիճանները ճուշտ անուններն են կրում, ինչ-որ մաժոր լադինը, մինոր լադի անկայուն հնչյունների ձգտողականության ուղղությունը ճուշտապես ճուշտ է, ինչ որ մաժոր լադինը:



Սակայն բնական մինոր լադի VII աստիճանի ձգտողականությունը, համեմատած մաժորի հետ, շատ ավելի թույլ է, որովհետև բնական մինորում VII աստիճանը վերևի տոնիկայից հեռացված է ոչ թե կես տոն, այլ ամբողջ տոն: Այլ կերպ ասած, բնական մինորը չունի ճուշտապես ճուշտ ձգտող տոն, ինչպիսին ունի մաժորը:

Ի տարբերություն մաժորից, մինոր լադում ընթացող երաժշտությունը համեմատաբար խավար երանգ ունի:

§ 49. ԲՆՈՐՈՇ ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐԸ ԲՆԱԿԱՆ ՄԻՆՈՐ ԼԱԴՈՒՄ

Բացի I աստիճանի վրա գտնվող փոքր տերցիայից, որը մինոր լադի հիմնական հատկանիշն է, բնական մինորի աստիճանների միջև պարունակվող բոլոր ինտերվալներն են:

II և V աստիճանների վրա գտնվող փոքր սեկունդաները և VII աստիճանի մեծ սեկունդան,

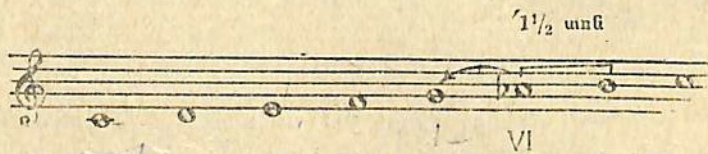
IV և V աստիճանների փոքր տերցիաները,
 II աստիճանի փոքրացված կվինտան և VI աստիճանի մեծացված
 կվարտան,
 III և VI աստիճանների մեծ սեպտիմաները և այլն:
 Բնական մինորում տոնիկայից դեպի վեր կառուցվող բոլոր ինտերվալ-
 ները, բացի սեկունդայից, կամ մաքուր, կամ փոքր ինտերվալներ են:

§ 50. ՀԱՐՄՈՆԻԿ ԵՎ ՄԵԼԵԳՈՅԻՆ ՄԱԺՈՐ

Մաժոր և մինոր լսողների զարգացման ընթացքում տեղի է ունեցել
 նրանց աստիճանների փոխաներթափանցում, որի հետևանքով գոյացել են
 այդ լսողների այլ տեսակներ:

Մաժոր լսողի այլ տեսակները կոչվում են հարմոնիկ և մեղեդային մա-
 ժոր: Բնական մաժորի համեմատությամբ հարմոնիկ մաժորում VI աստի-
 ճանը խրոմատիկ կիսատոնով իջեցված և նմանեցված է բնական մինորի
 VI աստիճանին:

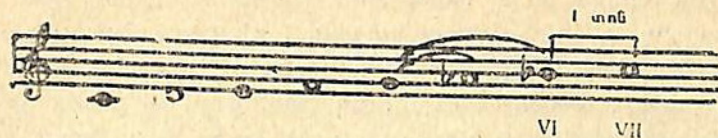
Դո նոտայից կառուցված հարմոնիկ մաժոր լսողը կլինի՝



Հարմոնիկ մաժոր լսողի VI և VII աստիճանների ինտերվալը մեծաց-
 ված սեկունդա է: Այդ մեծացված սեկունդան (մեր օրինակում՝ լյա-բեմոլ-
 սի), ինչպես և VI աստիճանի մոտեցված լինելը V աստիճանին (նույն օրի-
 նակում՝ լյա-բեմոլ-սոլ) հարմոնիկ մաժոր լսողի բնորոշ հատկանիշներն են:

VI աստիճանի իջեցված լինելը հարմոնիկ մաժորում առաջ է բերում
 այդ լսողի համար բնորոշ մի շարք ինտերվալներ. օրինակ՝ IV աստիճանի
 փոքր տերցիան, II աստիճանի փոքրացված կվինտան և VI աստիճանի
 մեծացված կվարտան, I աստիճանի փոքր սեքստան: Այս բոլոր ինտերվալ-
 ները նույնն են, ինչ որ բնական մինորի համապատասխան ինտերվալ-
 ները: Հարմոնիկ մաժորի բնորոշ ինտերվալներից մեկն էլ VII աստիճանի
 վրա գոյացող փոքրացված սեպտիման է:

Անհամեմատ սակավ է հանդիպում մեղեդային մաժորը, որում բնական
 մաժորի համեմատությամբ VI և VII աստիճանները խրոմատիկ կիսատո-
 ներով իջեցված և նմանեցված են բնական մինորի նույն աստիճաններին:



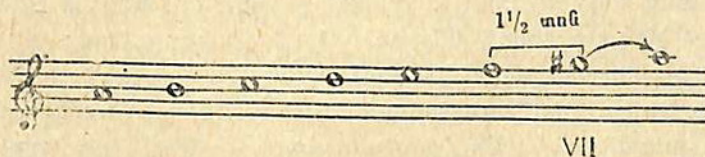
Նրա գլխավոր հատկանիշը ներքևի կիսատոնային ձգտող տոնի բացակայությունն է, որի հետևանքով և՛ VI, և՛ VII աստիճանը դեպի ցած են ուղղված: Հենց այդ պատճառով մեղեդային մածորը ավելի կիրառելի է աստիճանների ներքընթաց շարժումով:

§ 51. ՀԱՐՄՈՆԻԿ ԵՎ ՄԵԼԵԴԱՅԻՆ ՄԻՆՈՐ

Մինոր լադի այլ տեսակները կոչվում են հարմոնիկ և մեղեդային մինոր:

Բնական մինորի համեմատությամբ հարմոնիկ մինորում VII աստիճանը խրոմատիկ կիսատոնով բարձրացված և մասնացված է մածորի VII աստիճանին: Սրա շնորհիվ այդ աստիճանի ձգտողականությունը սրացված է (բնական մինորի համեմատությամբ) և հարմոնիկ մինորն ունի նույնպիսի ցայտուն ձգտող տոն, ինչպիսին ունի մածորը:

Լյա նոտայից կառուցված հարմոնիկ մինոր լադը կլինի.



Հարմոնիկ մինոր լադում VII աստիճանի ձգտողականության սրացվածությունը և VI ու VII աստիճանների միջև ընկած մեծացված սեկունդան այդ լադի բնորոշ հատկանիշներն են:

Մեղեդային մինորը հարմոնիկ մինորից տարբերվում է նրանով, որ նրա VI աստիճանը ևս խրոմատիկ կիսատոնով բարձրացված է: Սրա հետևանքով մեղեդային մինորի VI և VII աստիճանները մասնավել են բնական մածորի համապատասխան աստիճաններին:

Լյա նոտայից կառուցված մեղեդային մինոր լադը կլինի.



Մեղեդային մինոր լադը կիրառվում է գլխավորապես աստիճանների վերընթաց շարժումով: Վարընթաց շարժման դեպքում, երբ լադի հնչյունները դեպի ցած, դեպի ներքևի տոնիկան պետք է ուղղվեն, VI և VII աստիճանները հաճախ պահպանում են այնպես, ինչպես բնական մինորում է: Թեև հանդիպում են նաև մեղեդային մինորի վարընթաց շարժման դեպքեր:

Այսպիսով, բնական մինորի համեմատությամբ, հարմոնիկ մինոր լադում բարձրացված է VII աստիճանը, իսկ մեղեդային մինոր լադում բարձրացված են VI և VII աստիճանները*:

Հարմոնիկ և մեղեդային մինոր լադերի բնորոշ ինտերվալներից հիշենք IV աստիճանի մեծացված կվարտան և VII աստիճանի փոքրացված կվինտան, որոնք մույնն են, ինչ որ մաժորի համապատասխան ինտերվալները, VII աստիճանի փոքրացված կվարտան, հարմոնիկ մինորի VII աստիճանի փոքրացված սեպտիման (մույնն է, ինչ որ հարմոնիկ մաժորում), մեղեդային մինորի IV աստիճանի մեծ տերցիան (մույնն է, ինչ որ բնական մաժորում) և այլն:

§ 52. ԿԱՅՈՒՆ ԵՎ ԱՆԿԱՅՈՒՆ ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐԸ ՄԱԺՈՐ ԵՎ ՄԻՆՈՐ ԼԱԴԵՐՈՒՄ

Լադի կայուն հնչյուններից կազմված ինտերվալը կայուն ինտերվալ է: Մեկ կայուն և մեկ անկայուն հնչյունից կամ երկու անկայուն հնչյունից կազմված ինտերվալը անկայուն ինտերվալ է:

Մաժոր և մինոր լադերում կայուն ինտերվալները միաժամանակ կոնսոնանս ինտերվալներ են: Սա չի նշանակում, սակայն, որ այդ լադերում բոլոր կոնսոնանսները կայուն ինտերվալներ են: Օրինակ, V աստիճանների վրա կառուցված տերցիաները կոնսոնանս, բայց անկայուն են: Ինչ վերաբերում է դիսոնանսներին, դրանք բոլորը անկայուն ինտերվալներ են:

Քանի որ տարբեր է լադի հնչյունների կայունության և անկայունության աստիճանը, ըստ այնմ էլ տարբեր են ստացվում այդ հնչյուններից կազմվող ինտերվալների (երկհնչյունների) կայունությունն ու անկայունությունը: Մա-

* Հարմոնիկ և մեղեդային անունները մինոր լադի տեսակներին տվել են պայմանական կերպով, ևկատի ունենալով, ըստ երևույթին, այն, որ հարմոնիկ մինորում VII աստիճանի բարձր լինելով գոյանում է լիարժեք դոմինանտային հարմոնիա (ակորդ), որպիսին բնական մինորում չկա, իսկ VI և VII աստիճանների բարձր լինելով մեղեդային մինորի գամման, համեմատած հարմոնիկ մինորի գամմայի հետ, մեղեդիական բնույթ է ստանում: Հարմոնիկ և մեղեդային մաժորին այդ անունները տրված են համապատասխան մինորների նմանությամբ:

ծոր և հարմոնիկ միևնոր լադերում առավել անկայուն են VII աստիճանի մասնակցությամբ գոյացող դիստոնան ինտերվալները:

Կայուն և անկայուն ինտերվալների միջև գոյացնում է նույնպիսի հարաբերակցություն, ինչպիսին կա այդ ինտերվալները կազմող կայուն և անկայուն հնչյունների միջև. ինչպես անկայուն հնչյունը ձգտում է լուծվել մոտակա կայուն հնչյունի մեջ, այնպես էլ անկայուն ինտերվալն ամբողջապես ձգտում է լուծվել համապատասխան կայուն ինտերվալում*:

§ 53. ՏՈՆԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆ

Երաժշտական ստեղծագործության մեջ այս կամ այն լադի հնչյունաշարը հանդես է գալիս որևէ որոշակի բարձրության վրա: Լադի հնչյունաշարի (կամ՝ նրա տոնիկային հնչյունի) բարձրությունը կոչվում է **տոնաչնություն**: Մաժոր լադը կառուցելով տարբեր հնչյուններից, ստանում ենք այդ լադի տարբեր տոնաչնությունները, որոնք միասին վերցված կոչվում են **մաժոր տոնաչնություններ**: Միևնոր լադի տոնաչնությունները միասին վերցված կոչվում են **միևնոր տոնաչնություններ**:

Որևէ լադի տոնաչնությունը անվանելիս նախ նշում են տոնիկային հնչյունը, ապա՝ լադը: Օրինակ՝ **ռե մաժոր տոնաչնություն, Ֆա միևնոր տոնաչնություն** և այլն: Գործածական է նաև **լադատոնաչնություն** անվանումը, որ նույն իմաստն արտահայտում է ավելի սպառիչ կերպով:

Տառային նշումներով մաժոր տոնաչնությունը նշում են՝ dur, և միևնոր տոնաչնությունը՝ moll**։ Ընդունված է մաժոր տոնաչնությունների տոնիկան գրել գլխատառով, միևնորինը՝ փոքրատառով, օրինակ՝ H dur, h moll, C dur, c moll և այլն:

Քանի որ օկտավայի սահմաններում ընդգրկված են 12 տարբեր հնչյուններ, ուստի գոյություն ունեն 12 մաժոր և 12 միևնոր տոնաչնություններ:

§ 54. ՄԱԺՈՐ ՏՈՆԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Լադերի ուսումնասիրությունը հեշտացնելու համար մինչև այժմ բնական մաժոր լադը մենք կառուցում էինք դո-ից, իսկ բնական միևնոր լադը՝ լյա-ից, որպիսի դեպքում նրանց հնչյունաշարերը համընկնում են երաժշտու-

* Անկայուն ինտերվալների լուծումը տես՝ § 62 և հաջորդները:

** Այս նշումները պայմանականորեն ակնարկում են մաժոր և միևնոր լադերի բնույթի տարբերությունը. իտալերեն dur բառացի նշանակում է կոշտ, moll փափուկ:

թյան հիմնական հնչյունաշարի հետ: Նույն լադերի այլ տոնաչափությունները կառուցելիս բնականաբար առաջ կգա հնչյունաշարի ամանցված աստիճաններ և ըստ այնմ՝ խրոմատիկ նշաններ օգտագործելու անհրաժեշտություն:

Ստորև բերված տախտակում բնական մաժոր տոնաչափությունները դասավորված են այդ նշանների ավելացման կարգով:

C-dur

G-dur

F-dur

D-dur

B-dur

A-dur

Es-dur

E-dur

As-dur

H-dur

Des-dur

Fis-dur

Ges-dur

Ինչպես երևում է, ըստ խրոմատիկ նշանների, տոնաչափությունները լինում են դիեզավոր ու բեմոլավոր: Նկատելի են նաև հետևյալ օրինաչափությունները.

ա. Դիեզավոր մաժոր տոնաչափություններում ամեն մի հաջորդ տոնաչափություն նախորդ տոնաչափության տոնիկայից մաքուր կվինտա վերև է

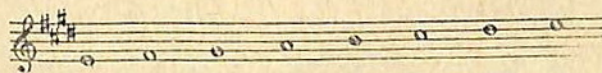
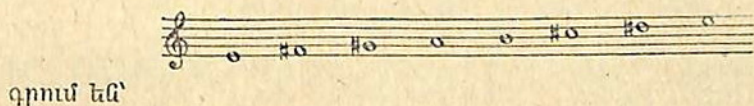
սկսվում, ընդ որում ամեն անգամ VII աստիճանի վրա հանդես է գալիս նոր դիեզ:

բ. Բեմոլավոր մածոր տոնայնություններում ամեն մի հաջորդ տոնայնություն նախորդ տոնայնության տոնիկայից մաքուր կվինտա ներքև է սկսվում, ընդ որում ամեն անգամ IV աստիճանի վրա հանդես է գալիս նոր բեմոլ:

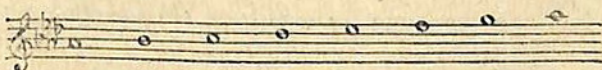
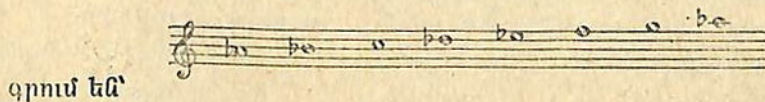
Այսպիսով, դիեզավոր մածոր տոնայնությունների հերթականությունն է մաքուր կվինտաներով դեպի վեր՝ դո, սոլ, ռե, լյա, մի, սի, ֆա-դիեզ, իսկ բեմոլավոր մածոր տոնայնությունների հերթականությունը մաքուր կվինտաներով դեպի ցած՝ դո, ֆա, սի-բեմոլ, մի-բեմոլ, լյա-բեմոլ, ռե-բեմոլ, սոլ-բեմոլ: Ֆա-դիեզ մածորը և սոլ-բեմոլ մածորը միևնույն տոնայնության էնհարմոնիկ ալյազրություններ են:

Տվյալ տոնայնության խրոմատիկ նշանները նշանակվում են մեկ անգամ, յուրաքանչյուր տողի սկզբին, և վերաբերում են ամբողջ տողին:

Օրինակ, փոխանակ գրելու՝



Փոխանակ գրելու՝



Բանալիի մոտ դրված խորմատիկ նշանները կոչվում են բանալիի նշաններ: Երաժշտական ստեղծագործության ընթացքում հանդիպում են մեկ ալլ խորմատիկ նշաններ՝ այսպես կոչվող պատահական նշաններ, որոնք վերաբերում են միայն այն տակտին, որտեղ դրված են:

Մածոր տոնալությունների բանալիի նշանների գրությունը.

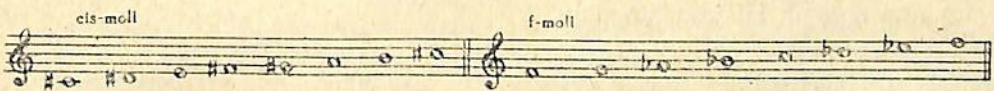
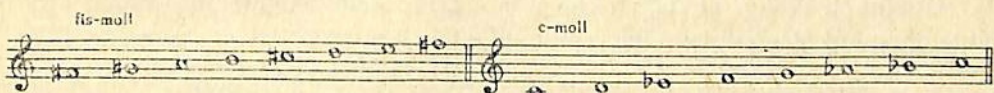
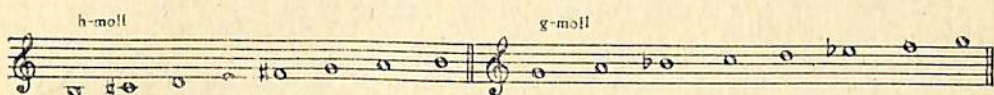
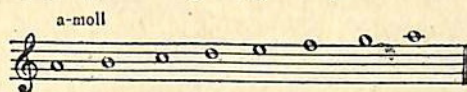


Ինչպես տեսնում ենք, դիեզների երևան գալու կարգը համապատասխանում է դիեզավոր տոնալությունների հերթականությանը՝ մաքուր կվինտաներով դեպի վեր (ֆա-դիեզ, դո-դիեզ, սոլ-դիեզ, ռե-դիեզ, լյա-դիեզ, մի-դիեզ): Բեմոլների երևան գալու կարգը համապատասխան է բեմոլավոր տոնալությունների հերթականությանը՝ մաքուր կվինտաներով դեպի ցած (սի-բեմոլ, մի-բեմոլ, լյա-բեմոլ, ռե-բեմոլ, սոլ-բեմոլ, դո-բեմոլ):

§ 55. ՄԻՆՈՐ ՏՈՆԱԼՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Մինոր տոնալությունները ևս լինում են դիեզավոր և բեմոլավոր: Նրանց հերթականությունը և նշանների երևան գալու կարգը նույնն է, ինչ որ մաժորինը, միայն թե՛ դիեզավոր մինոր տոնալություններում ամեն մի հա-

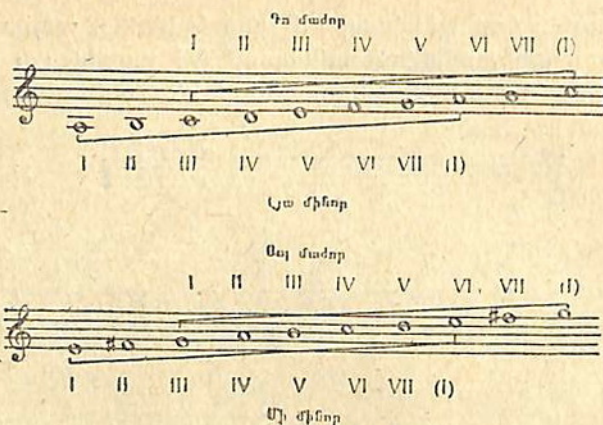
ջորդ տոնայնության և որ խրոմատիկ և զանազան է գալիս II աստիճանի վրա, իսկ բեմոլավոր տոնայնություններում՝ VI աստիճանի վրա:
Բնական միևնույն լսողի տոնայնություններն են.



Ռե-դիեզ միևնույն և մի-բեմոլ միևնույն միևնույն տոնայնության է հարմոնիկ ալյադություններ են:

§ 56. ԶՈՒԳԱԿԵՌ ՏՈՆԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ըստ հնչյունային կազմի ամեն մի միևնույն տոնայնություն համապատասխանում է որևէ մածորի և ընդհակառակը: Օրինակ, լա-միևնույն տոնայնության հնչյունային կազմը նույնն է, ինչ որ դո-մածորինը, սոլ-մածորի հնչյունակազմը նույնն է, ինչ որ մի-միևնույնինը և այսպես շարունակ:



Մածոր և մինոր այնպիսի զույգ տոնայնությունները, որոնք իրենց հընչյունակազմով համընկնում են միմյանց հետ, կոչվում են **զուգահեռ տոնայնություններ**: Զուգահեռ տոնայնություններն ունեն բանալիի միևնույն նշանները: Մինորը սկսվում է զուգահեռ մածորի VI աստիճանից, կամ մածորը՝ զուգահեռ մինորի III աստիճանից:

Զուգահեռ տոնայնությունների աղյուսակ

Fis-dur	— 6 # —	dis-moll
H-dur	— 5 # —	gis-moll
E-dur	— 4 # —	eis-moll
A-dur	— 3 # —	his-moll
D-dur	— 2 # —	h-moll
G-dur	— 1 # —	e-moll
C-dur	— 0 —	a-moll
F-dur	— 1 b —	d-moll
B-dur	— 2 b —	g-moll
Es-dur	— 3 b —	c-moll
As-dur	— 4 b —	f-moll
Des-dur	— 5 b —	b-moll
Ges-dur	— 6 b —	es-moll

Զուգահեռ տոնայնությունները միմյանց հետ կապող մի այլ կարևոր գործոնն էլ այն է, որ նրանք ունեն երկու ընդհանուր կայուն հնչյուն՝ մածորի I և III և զուգահեռ միևնույնի III և V աստիճանները:

Մածոր և զուգահեռ միևնույն տոնայնություններ

Մ

Բ

Ե

Ն

Ա

Վ

Բ

Մ

C-dur a-moll բնական a-moll հարմոնիկ a-moll մեղեդիական

G-dur e-moll բնական e-moll հարմոնիկ e-moll մեղեդիական

D-dur h-moll բնական h-moll հարմոնիկ h-moll մեղեդիական

A-dur fis-moll բնական fis-moll հարմոնիկ fis-moll մեղեդիական

E-dur cis-moll բնական cis-moll հարմոնիկ cis-moll մեղեդիական

B-dur gis-moll բնական gis-moll հարմոնիկ gis-moll մեղեդիական

F-dur dis-moll բնական dis-moll հարմոնիկ dis-moll մեղեդիական

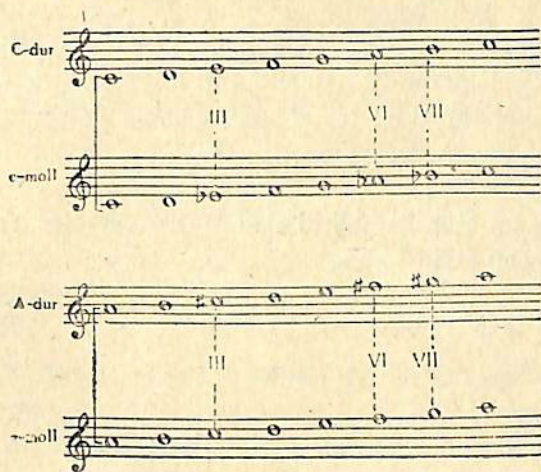
Բ
Ե
Մ
Ա
Ն
ՈՒ
Ն

§ 57. ՀԱՄԱՆՈՒՆ ՏՈՆԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Համանուն կոչվում են մածոր և միմոր այնպիսի զույգ տոնայնությունները, որոնք ունեն միևնույն տոնիկային հնչյունը: Օրինակ, համանուն տոնայնություններ են դո-մածորը և դո-միմորը, լյա-միմորը և լյա-մածորը և այլն:

Բնական մածորի և բնական միմորի համանուն տոնայնությունների հնչյունակազմում տարբերություն ստեղծող աստիճաններն են III-ը, VI-ը, և VII-ը, ընդ որում, բնական միմորի III, VI և VII աստիճանները խորմատիկ կիսատոնով ցածր են համանուն բնական մածորի նույն աստիճաններից:

Այս է պատճառը, որ համանուն տոնայնությունները միշտ երեք նշանի տարբերություն են ունենում:



Մածորի և մինորի հարմոնիկ ու մեղեդային տեսակները հաշվի առնելով, համաձայն տոնայնությունների հնչյունակազմի տարբերիչը կմնա լսողի III աստիճանը:

§ 58. ՏՈՆԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԷՆՀԱՐՄՈՆԻԿ ՀԱՎԱՍԱՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Էնհարմոնիկորեն հավասար տոնայնություններ կոչվում են այն տոնայնությունները, որոնցից մեկի բոլոր աստիճանները էնհարմոնիկորեն հավասար են մյուսի համապատասխան աստիճաններին:

Գործածական տոնայնությունների սահմաններում էնհարմոնիկորեն հավասար զույգ տոնայնություններից մեկը դիեզավոր է, մյուսը՝ բեմոլավոր, նրանց տարբեր նշանների գումարը 12 է:

Վերը բերված տոնայնություններից ֆա-դիեզ մածորը և սոլ-բեմոլ մածորը, ինչպես և ռե-դիեզ մինորը և մի-բեմոլ մինորը՝ բոլորն էլ 6 նշանով՝ էնհարմոնիկորեն հավասար էին: Էնհարմոնիկորեն հավասար տոնայնու-

թյուններից մեկի հշանները որքանով ավելի լինի 6-ից, մյուսինը նույնքանով պակաս կլինի 6-ից: Սա հնարավորություն է տալիս նոտաների գրելն ու կարդալը հեշտացնելու նպատակով 6-ից ավելի հշան ունեցող տոնայնությունը փոխարինել 6-ից նույնքան պակաս հշան ունեցող էմհարմոնիկորեն հավասար տոնայնությամբ: Այսպես՝

Cis dur-ը, որ ունի 7 դիեզ, կարող է փոխարինվել	Des dur-ով:
Gis dur-ը, որ ունի 8 դիեզ*	» » As dur-ով:
Ces dur-ը, ունի 7 բեմոլ,	» » H dur-ով:
Fes dur-ը ունի 8 բեմոլ**	» » E dur-ով և այլն:

§ 59. ԳԱՄՄԱ.

Դիատոնիկ մածոր և միևոր գամմաներ

Լադի բոլոր աստիճանները, սկսած առաջին աստիճանից հաջորդաբար հնչեցնելիս ստանում ենք այդ լադի գամման***: Այլ կերպ ասած՝ գամման լադի բոլոր աստիճանների հաջորդական հնչումն է:

Քանի որ մածոր և միևոր լադերում աստիճանները միմյանց հաջորդում են դիատոնիկ տոներով և կիսատոներով, ուստի այդ աստիճանների հաջորդականությունը ներկայացնող գամմաները կոչվում են դիատոնիկ գամմաներ: Մածոր լադի բոլոր աստիճանների հաջորդականությունը առաջ

* Դրանցից երկուսը վերաբերում են նույն աստիճանին, այսինքն՝ կազմում են դուր-դիեզ:

** Դրանցից երկուսը վերաբերում են նույն աստիճանին, այսինքն՝ կազմում են դուրբլբեմոլ:

Ընդհանրապես 7-ից ավելի հշան ունեցող տոնայնություններում դիեզների և բեմոլների նույն հերթականությամբ երևան են գալիս դուրդիեզներ և դուրբլբեմոլներ:

*** Գամմա— հունական այբուբենի երրորդ տառն է (Γ), որով միջնադարում հշվել է այն ժամանակի երաժշտական համակարգում մեծ օկտավայի լա-ից ներքև ավելացված հնչյունը, այն է՝ մեծ օկտավայի սոլ-ը: Այդ հնչյունի անունով հետագայում ամբողջ շարքը կոչվել է գամմա:

Մեծ օկտավայի սոլ-ին տասնյին հշում հատկացնելիս դիմել են հունական այբուբենին, որովհետև լատինական գլխատառ G-ով արդեն հշված է եղել փոքր օկտավայի սոլ-ը:

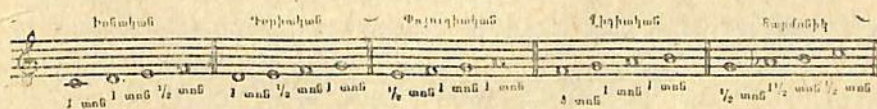
է բերում դիատոնիկ մածոր գամմա, մինոր լադի բոլոր աստիճանների հաշորդականությունը՝ դիատոնիկ մինոր գամմա: Դիատոնիկ մածոր և մինոր գամմաներն ընդունված է անվանել համապատասխան տոնայնությունների անվանումներով՝ դո մածոր գամմա, լյա մինոր գամմա և այլն:

§ 60. ՏԵՏՐԱԽՈՐԴ

Մածորի և մինորի կազմությունը ըստ տետրախորդների

Ընդունված է մածոր և մինոր գամմաների կազմությունը դիտել մաս ըստ տետրախորդների:

Տետրախորդ կամ բառացի՝ քառալար կոչվում է չորս հաջորդական աստիճանների շարքը: Հիմնական հնչյունաշարում, կամ որ նույնն է թե ասենք՝ բնական մածոր և մինոր լադերի հնչյունաշարերում գոյանում են չորս տարբեր կառուցվածքի տետրախորդներ, որոնք անվանում են հին հունական երաժշտության տեսությունից վերցված անուններով՝ **իոնական**, **դորիական**, **փոլոզիական** և **լիդիական***: Հարմոնիկ լադերում գոյանում է մաս մեծացված սեկունդա պարունակող տետրախորդ, որն անվանում են **հարմոնիկ տետրախորդ**:

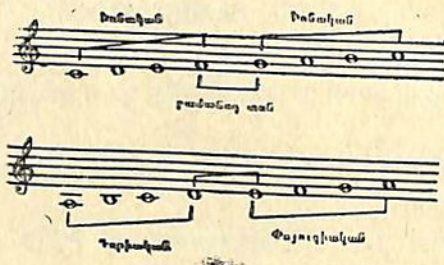


Ամեն մի գամմա դիտվում է որպես միմյանցից մեծ սեկունդա հեռավորության վրա դրված երկու տետրախորդի գուգորդում: Առաջին տետրախորդը այլ կերպ կոչվում է **ներքևի**, երկրորդը՝ **վերևի տետրախորդ**: Նրանց միջև ընկած մեծ սեկունդան անվանում են **բաժանող տոն**:

Բնական մածոր գամման կազմված է երկու **միանման**՝ իոնական տետրախորդից: Դրա հետևանքով դիեզավոր բնական մածոր գամմաների շարքում ամեն մի գամմայի վերևի տետրախորդը հաջորդ գամմայի համար

* Նույն անուններով անվանում են մաս միջնադարյան կոչվող լադերը (էջ 118):

դառնում է ներքևի տետրախորդ, իսկ բեմոլավոր բնական մածոր գամմաներում ընդհակառակը՝ ամեն մի գամմայի ներքևի տետրախորդը հաջորդ գամմայի համար դառնում է վերևի տետրախորդ: Բնական մինոր, ինչպես և հարմոնիկ և մեղեդային մածոր և մինոր գամմաները կազմված են երկուական տարբեր տետրախորդներից:



Տետրախորդների տեսությունը լայնորեն գործադրվել է միջնադարյան Եվրոպայի մասնագիտացված երաժշտությունը ուսումնասիրելիս, նախքան մածոր-մինոր լադերի բյուրեղացումը և նրանց տեսության մշակումը: Մածոր և մինոր լադերի հնչյունաշարը բաղկացուցիչ մասերի բաժանելիս այն դիտում են նաև որպես ներքևի պենտախորդի (հինգ հաջորդական աստիճանների շարքի) և վերևի տետրախորդի միակցում:



Ներքևի պենտախորդը էական է նրանով, որ իր մեջ ընդգրկում է լադի հիմնական հնչյունի կվինտային օբերտոնը, որը հիմնական հնչյունի հետ միասին կազմում է լադի հենքը (ОСТОВ), և բոլոր երեք կաշուն հնչյունները, որոնք հարմոնիկ առումով դրսևորում են այդ լադի մածոր կամ մինոր տոնիկան: Վերևի տետրախորդը որոշում է լադի բնական, հարմոնիկ կամ մեղեդային տեսակը: Տետրախորդների տեսությունը, սակայն, այժմ էլ իր կարևոր նշանակությունը լիովին պահպանում է ժողովրդական, հատկապես միաձայն, երաժշտական մշակույթները (ներառյալ նաև հայ ժողովրդական երաժշտությունը) ուսումնասիրելիս:

§ 61. ՏՈՆԱՅՆԱԿԱՆ ՓՈԽԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

Երաժշտական ստեղծագործության փոխադրումը մեկ տոնայնությունից մի այլ տոնայնություն կոչվում է տոնայնական փոխադրություն կամ տրանսպոզիցիա*:

Ստեղծագործությունը փոխադրելիս, բանալիի մոտ դնելով նոր տոնայնության ճշանմերը, նրա յուրաքանչյուր հնչյունը պետք է անհրաժեշտ ինտերվալով բարձրացնել կամ իջեցնել, ամեն անգամ ստույգ պահպանելով փոխադրման ինտերվալի և՛ տոնային, և՛ աստիճանային մեծությունը:

Տոնայնական փոխադրումը ծառայում է գործնական զանազան նպատակների, մասնավորապես՝ որևէ ստեղծագործություն գրվածից բարձր կամ ցածր ձայնի և կամ այլ ձայնածավալ ունեցող նվագարանի կառուցմանը հարմարեցնելու նպատակին:

§ 62. ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐԻ ԼՈՒԾՈՒՄԸ

Ձայնաբանական և լադային լուծում

Երաժշտական ստեղծագործության մեջ անկապում կոնսոնանս և դիսոնանս ինտերվալների գոյացումն ու լուծումը երաժշտական մտքի զարգացումն առաջ մղող կարևոր միջոցներից է:

Գոյություն ունի ինտերվալների լուծման երկու եղանակ՝ ձայնաբանական և լադային: **Ձայնաբանական** եղանակը վերաբերում է դիսոնանս ինտերվալներին և հաշվի չի առնում՝ լուծման արդյունքը լադի կապում թե անկապում ինտերվալ է. բավական է, որ այն լինի տվյալ դիսոնանսի հետ կապված, նրանից բխող կոնսոնանս: **Լադային** եղանակը վերաբերում է լադի անկապում ինտերվալներին, անկախ նրանից՝ դրանք դիսոնանս են թե կոնսոնանս, և հիմնված է տվյալ տոնայնության որևէ անկապում ինտերվալը նույն տոնայնության մեջ նրա հետ կապված կապում ինտերվալ տանելու վրա:

Ինտերվալների լուծման այս երկու եղանակն էլ հավասարապես էական են: Հաճախ ձայնաբանական լուծմանը հաջորդում է լադային լուծումը, ստացվում է կրկնակի լուծում: Երբեմն էլ երկու եղանակը գործում են միասնաբար, ստացվում է զուգորդված լուծում:

* Լատիներեն transponere խոսքից, որ ճշանակում է տեղափոխել, փոխադրել:

§ 63. ԱՆԿԱՅՈՒՆ ԿՈՆՍՈՆԱՆՍ ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐԻ ԼՈՒԾՈՒՄԸ

Անկայուն կոնսոնանս ինտերվալների լուծումը տեղի է ունենում լադային եղանակով, լադային ձգտողականության հիման վրա, ինտերվալի մեկ կամ երկու անկայուն հնչյունները դեպի մոտակա կայունները տեղափոխելով: Միևնույն անկայուն կոնսոնանսը կարող է ունենալ մի քանի լուծում: Անկայուն կոնսոնանս ինտերվալների լուծման օրինակներ.

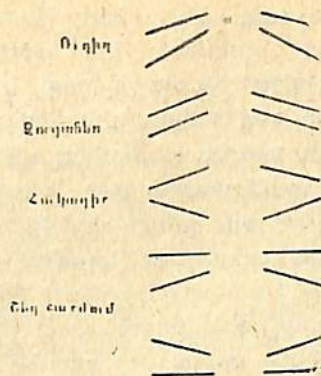


§ 64. ՉԱՅՆԱՏԱՐՈՒԹՅՈՒՆ

Ինտերվալները լուծելիս, կամ առհասարակ, երկու և ավելի ինտերվալ միմյանց հետ կապելիս, նրանց գագաթի և հիմքի հնչյունների ընթացքը, առանձին-առանձին վերցված, ձեռք է բերում ինքնուրույնություն և դիտվում է որպես **ձայն** (голос): Գագաթի հնչյուններով գոյանում է **վերևի ձայնը**, հիմքի հնչյուններով՝ **ներքևի ձայնը**:

Այդ ձայները կարող են ընթանալ՝ ա. միևնույն ուղղությամբ՝ երկուսն էլ դեպի վեր կամ դեպի վար, և նրանց փոխադարձ շարժումը կկոչվի **ուղիղ շարժում**. բ. տարբեր ուղղությամբ՝ մեկը դեպի վեր, մյուսը՝ վար, կկոչվի **հակադիր շարժում**. գ. մեկը կարող է մնալ անշարժ, մյուսը շարժվել վեր կամ վար՝ կկոչվի **շեղ շարժում**:

Ուղիղ շարժման այն դեպքը, երբ երկու ձայնն ընթանում են նույն ինտերվալով, կոչվում է **զուգահեռ շարժում**:



Կլիմա և օկտավա ինտերվալ կազմող ձայների զուգահեռ շարժումը չի կիրառվում: Սա նշանակում է՝ ինտերվալները լուծելիս ընդունված չէ կլիման և դեպի կլիմա և օկտավա դեպի օկտավա տանել*:

Վերը բերված ինտերվալների լուծումներում կան ձայների տարբեր շարժումների օրինակներ:

Ձայների շարժման տարբեր ձևերը միասին վերցված կազմում են ձայնատարություն:

§ 65. ԴԻՍՈՆԱՆՍ ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐԻ ԼՈՒԾՈՒՄԸ

Ինչպես պարզվեց § 43-ի շարադրությունից, դիսոնանսի և կոնսոնանսի հակադարձ բնույթը ձայնաբանական հիմք ունի, կապված հարմոնիկ ինտերվալ կազմող հնչյունների միաձուլվելու կամ նրանց միջև գոյացող քաբայան երևույթի հետ: Դիսոնանսը իր որոշակի կոնսոնանսի մեջ տանելը, որ այդ երևույթի հոգեբանական ըմբռնման արդյունք է և գնահատվում է որպես երաժշտաարտահայտչական նշանակություն ունեցող գործոն, մույնպես ձայնաբանական հիմք ունի: Ուստի դիսոնանս ինտերվալները որպես անհամագիստ, անկայուն երկհնչյուններ լուծելիս դիտվում են ոչ թե լադային, այլ սոսկ ձայնաբանական առումով: Բայց, քանի որ դիսոնանսը լուծվում է նրանից բխող, նրա հետ կապված մի կոնսոնանսում, և երաժշտական շարադրության մեջ դա տեղի է ունենում լադի և տոնայնության պայմաններում, ապա այդ երկու ինտերվալների միջև առաջ է գալիս նաև լա-

* Մաքուր կլիմա և օկտավա կազմող ձայների զուգահեռ շարժման երևույթին սովորողները կանդիդատան հարմոնիայի դասընթացում:

դաշին հարաբերություն, անցումը մեկից մյուսը ձեռք է բերում որոշակի լադային իմաստ*: Իր հերթին, դիստանսն ինտերվալները լուծելիս, որոշակի իմաստ է ստանում, կամ՝ նախապես որոշել լադը և այն տոնայնությունները, որոնցում կարող է հանդես գալ տվյալ դիստանսը և ունենալ տվյալ լուծումը, կամ՝ լուծելուց հետո որոշել, թե տվյալ դիստանսին իր տվյալ լուծումով որ տոնայնություններում կարող ենք հանդիպել:

Մածոր ու միևոր լադերի աստիճանների միջև գոյացող դիստանսն ինտերվալները լուծվում են **ձայնաբանական եղանակով**: Որևէ դիստանսն միշտ միևնույն ձայնատարությամբ է լուծվում՝ անկախ նրանից, թե լադի որ աստիճանի վրա է այն կազմված, և լուծվելիս անցնում է դեպի իր համապատասխան կոնտոնանսը՝ անկախ տվյալ լադատոնայնության մեջ այդ կոնտոնանսի հնարավոր կալոնությունից կամ անկալոնությունից:

Ստորև բերվում են բնական և հարմոնիկ մածորի և միևորի դիստանսն ինտերվալների առավել տիպական լուծումները: Դրանց ընդհանուր սկզբունքն է՝ դիստանսն ինտերվալի հնչյուններից մեկը մնում է անշարժ (շարունակում է հնչել), մյուսը նրա նկատմամբ շեղ շարժումով տեղափոխվում և նրա հետ առաջ է բերում կոնտոնանս**:

ա. Մեծ և փոքր սեկունդայի և սեպտիմայի լուծումը

Մեծ և փոքր սեկունդայի համար առավել տիպական լուծումն է՝ գագաթի հնչյունը շարունակել, իսկ հիմքի հնչյունը դիատոնիկ քայլով իջեցնել մեկ աստիճան այնպես, որ արդյունքում ստացվի կոնտոնանս տերցիա:

Մեծ սեկունդայի դեպքում այդ ցածի հարևան աստիճանը կարող է լինել մեկ կամ կես տոն հեռավորության վրա (ըստ այնմ լուծումը կլինի մեծ կամ փոքր տերցիա), իսկ փոքր սեկունդայի դեպքում ցածի հարևան աստիճանը կարող է լինել միայն մեկ ամբողջ տոն հեռավորության վրա (լուծումը կլինի միայն փոքր տերցիա):



* Այդ պատճառով է, որ դիստանսն ինտերվալների լուծումը նպատակահարմար է ուսումնասիրել ոչ թե նախորդ («ինտերվալներ») գլխում, այլ լադերն ու տոնայնություններն ուսումնասիրելուց հետո:

** Այսպիսի լուծումը որոշ առումով նմանվում է անկալուն կոնտոնանսի լուծմանը, անշարժ պահվող հնչյունը կարծես ժամանակավոր կալոնություն է ձեռք բերում:

Փոքր և մեծ սեպտիմայի՝ որպես համապատասխան սեկունդաների շրջվածքի համար տիպական է հակառակը. հիմքի հնչյունը շարունակել, իսկ գազաթիկը դիատոնիկ քայլով իջեցնել մեկ աստիճան, որպեսզի արդյունքում ստացվի կոնսոնանս սեքստա: Այս դեպքում փոքր սեպտիմայի գազաթիկ կարող է իջնել մեկ կամ կես տոն (կստացվի փոքր կամ մեծ սեքստա), իսկ մեծ սեպտիմայի գազաթիկ՝ միայն մեկ տոն (կստացվի միայն մեծ սեքստա):



Բնական մածորում և մինորում կան 5-ական մեծ և 2-ական փոքր սեկունդաներ, և 5-ական փոքր ու 2-ական մեծ սեպտիմաներ, ուստի ամեն մի մեծ սեկունդա և փոքր սեպտիմա կարող է հանդիպել 5 մածոր և 5 մինոր տոնաչափություններում, և ամեն մի փոքր սեկունդա ու մեծ սեպտիմա՝ 2 մածոր և 2 մինոր տոնաչափություններում: Տվյալ դեպքում ֆա-սոլ սեկունդան կարող է լինել Դո (IV), Ֆա (I), Սի-բեմոլ (V), Մի-բեմոլ (II), Լյա-բեմոլ (VI) մածոր և նրանց զուգահեռ՝ Լյա (VI), ռե (III), սոլ (VII բն.), դո (IV), ֆա (I) մինոր տոնաչափություններում (փակագծերում բերված աստիճանների վրա), առաջին երկու մածոր տոնաչափություններում և նրանց զուգահեռ մինորներում՝ մի-սոլ լուծումով, մյուսներում՝ մի-բեմոլ-սոլ: Նույն տոնաչափություններում կլինի նաև սոլ-ֆա փոքր սեպտիման իր սոլ-մի և սոլ-մի-բեմոլ լուծումներով:

Մի-ֆա փոքր սեկունդան գտնվում է Դո (III) և Ֆա (VII) մածոր և նրանց զուգահեռ Լյա (V) և ռե (II) մինոր տոնաչափություններում և միշտ կունենա ռե-ֆա լուծումը: Նույն տոնաչափություններում կլինի նաև ֆա-մի մեծ սեպտիման ֆա-ռե լուծումով*:

Մեծ և փոքր սեկունդաների նման կլուծվեն նաև համապատասխան նոնաները:

Ինչպես տեսնում ենք, այս տիպական լուծումներում «լուծվող հնչյունը», որ այլ կերպ պայմանական անվանում են «դիստոնանտոլ հնչյուն», սեկունդայի դեպքում ինտերվալի հիմքն է, սեպտիմայի դեպքում՝ գազաթիկ: Անշարժ պահվող հնչյունը կոչվում է «ազատ հնչյուն»: Այս ազատ հնչյունը

* Մեծ և փոքր սեկունդաների ու սեպտիմաների այսպիսի լուծումները լայնորեն կիրառվում են հարմոնիայում, հատկապես բոլոր աստիճանների սեպտակորդների գործածության դեպքում:

կարելի է նաև կոնսոնանս քայլով շարժել վեր կամ վար այնպես, որ լուծման արդյունքը դարձյալ մնա կոնսոնանս: Նույնը կարելի է գործադրել նաև անկայուն կոնսոնանսները լուծելիս:

բ. Մեծացված և փոքրացված ինտերվալների լուծումը

Բնական և հարմոնիկ մածոր և միևնույն լադերի մեծացված և փոքրացված ինտերվալներում լուծվող կարող են լինել ինտերվալի թե հիմքը, և թե գագաթը: Ուրեմն հավասարապես տիպական է՝ ինտերվալի հնչյուններից որևէ մեկը անշարժ պահել, մյուսը դիատոնիկ քայլով մեկ աստիճան տեղափոխել: Այս շեղ շարժումը տեղի է ունենում մեծացված ինտերվալի դեպքում՝ դեպի դուրս, փոքրացված ինտերվալի դեպքում՝ դեպի ներս, քանի որ մեծացված ինտերվալը լուծվում է իրենից ավելի լայն, իսկ փոքրացվածը՝ իրենից ավելի նեղ ինտերվալում:

Մեծացված սեկունդայի լուծման արդյունքները մեծ տերցիաներ են,

փոքրացված սեպտիմայի արդյունքները՝ փոքր սեքստաներ:

Մեծացված կվարտայի լուծման արդյունքները մաքուր կվինտաներ են,

փոքրացված կվինտայի արդյունքները՝ մաքուր կվարտաներ:

Մեծացված կվինտայի լուծման արդյունքները մեծ սեքստաներ են,

փոքրացված կվարտայի արդյունքները՝ փոքր տերցիաներ:

Օրինակներ.



գ. Դիսոնանս ինտերվալների զուգորդված լուծումը

Երբ դիսոնանս ինտերվալի լուծման արդյունքը տվյալ տոնաչափության մեջ կալում կոնսոնանս է, նշանակում է տեղի է ունեցել զուգորդված լուծում, այսինքն՝ ձայնաբանական լուծումը միաժամանակ հանդիսացել է նաև լադային լուծում: Այդպիսին են, օրինակ, մածոր և միևնույն լադերում IV ա-

տիճանի վրա կառուցված մեծ սեկունդայի և V սաստիճանի փոքր սեպտիմա-
յի լուծումները:

Զուգորդում տեղի է ունենում մասն մեծացված և փոքրացված այն ին-
տերվալների դեպքում, որոնց լուծման համար, բացի վերը բերված ընդհա-
նուր կանոնից, տիպական է մասն երկու հնչյունների միաժամանակյա հա-
կադիր շարժումը՝ մեծացված ինտերվալի դեպքում դիատոնիկ քայլերով մե-
կական մածորում դեպի դուրս, փոքրացվածի դեպքում՝ դեպի ներս:
Հարմոնիկ մածորում և միևնուրում այդ ինտերվալներն են՝ մեծացված սեկուն-
դան և փոքրացված սեպտիման, մեծացված կվարտան և փոքրացված
կվինտան: Օրինակ.



Նույնը տեղի է ունենում մասն մածոր և միևնուր լադերում ալտերացված
սաստիճաններով կամ նրանց մասնակցությամբ կազմված ինտերվալները
լուծելիս (տես էջ 113):

դ. Դիստոնանս ինտերվալների կրկնակի լուծումը

Երբ դիստոնանս ինտերվալի լուծման արդյունքը տվյալ տոնաչափության
մեջ անկայուն կոնստոնանս է, պահանջ է զգացվում այդ անկայուն ինտեր-
վալը լրացուցիչ կերպով տանել դեպի կայուն ինտերվալ: Այսպիսով տեղի է
ունենում դիստոնանս ինտերվալի կրկնակի, մասն՝ ձայնաբանական, ապա՝
ադային լուծում: Օրինակ.



Ինտերվալները ալտերացված մածորում և մինորում

Անկաշուն հնչյունների ձգտողականությունը սրելու համար նրանց ենթարկում են խրոմատիկ փոփոխության և մոտեցնում կաշուններին: Լադի անկաշուն աստիճանների խրոմատիկ փոփոխությունը, որ կատարվում է նրանց ձգտողականությունը սրելու նպատակով, կոչվում է լադային ալտերացիա:

Ալտերացիայի կարելի է ենթարկել այն անկաշունները, որոնք իրենց մոտակա կաշուններից հեռու են մեծ սեկունդայով: Այսպիսով՝

Մածորում լադային ալտերացիայի ենթակա են՝ II աստիճանը դեպի վեր և դեպի ցած, IV աստիճանը դեպի վեր և VI աստիճանը դեպի ցած (նույնն է, ինչ որ հարմոնիկ մածորի VI աստիճանը):

Մինորում լադային ալտերացիայի ենթակա են՝ II աստիճանը դեպի ցած, IV աստիճանը դեպի վեր և դեպի ցած (հազվադեպ է), VII աստիճանը դեպի վեր (նույնն է, ինչ որ հարմոնիկ մինորի VII աստիճանը):

Ալտերացված աստիճանները նշելիս համապատասխան աստիճանի կոդքին գրում են *g* (նշանակում է ցած) կամ *p* (նշանակում է բարձր) տառերը, հարմոնիկ մածորի VI և հարմոնիկ մինորի VII աստիճանը նշում են *h* (հարմոնիկ) տառով:

Դեպի վեր ալտերացված հնչյունը կարող է լուծվել միայն վերևի մոտակա կաշունում, դեպի ցած ալտերացված հնչյունը՝ միայն ներքևի մոտակա կաշունում:

Ալտերացիան հնարավորություն է տալիս մածոր և մինոր լադերի բոլոր կաշուն հնչյունները վերևից և ներքևից շրջապատել կես տոն հեռավորության վրա գտնվող անկաշուն հնչյուններով:



Ալտերացիայի շնորհիվ մածոր և մինոր լադերում առաջ են գալիս նոր ինտերվալներ, որոնք հարստացնում են այդ լադերի արտահայտչական

հնարավորությունները: Դրանք ոչ միայն հնչում են ավելի լարված, այլև երաժշտությունը դարձնում են ավելի երանգավոր: Բնորոշ են մեծացված ու փոքրացված և կրկնակի մեծացված ու փոքրացված ինտերվալները, որոնցից պետք է հիշատակել՝ կայուն հնչյունների շրջապատումից գոյացող փոքրացված տերցիաները և նրանց շրջվածքները՝ մեծացված սեքստաները, մածորի II բ—VI հ կրկնակի փոքրացված կվինտան և նրա շրջվածքը՝ VI հ—II բ կրկնակի մեծացված կվարտան: Միևնորի VII հ—IV ց կրկնակի փոքրացված կվինտան և նրա շրջվածքը՝ IV ց—VII հ կրկնակի մեծացված կվարտան:

Նոր ինտերվալներ են գոյանում նաև լսողի որևէ բնական աստիճանի և նույն աստիճանի պտերացված տարբերակի, ինչպես և որևէ աստիճանի տարբեր պտերացված երկու տարբերակների միջև, ինչպես, օրինակ՝ մածորի և միևնորի II ց—II և IV—IV բ կրկնակի մեծացված պրիմաներն ու նրանց շրջվածքները, մածորի II ց—II բ կրկնակի մեծացված պրիման և նրա շրջվածքը և այլն: Սրանք բոլորն էլ լսողային ձգտողականության հիման վրա լուծվում են կայուն ինտերվալներում:



**§ 67. ՀԱՍԿԱՅՈՂՈՒԹՅՈՒՆ ՄՈԴՈՒԼՅԱՅԻԱՅԻ ԵՎ
ՏՈՆԱՅԵՆՈՒԹՅՈՒՆԵՐԻ ԱԶԳԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ**

Մեկ տոնայնության մեջ սովորաբար գրվում են ոչ մեծ ստեղծագործություններ, օրինակ՝ երգեր և նվագարանային մանր պիեսներ:

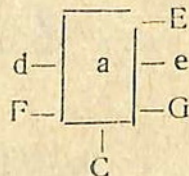
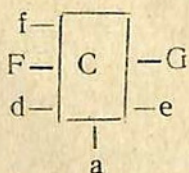
Քիչ թե շատ խոշոր ստեղծագործության մեջ երաժշտական մտքի զարգացումը տոնայնությունը փոփոխելու պահանջ է առաջ բերում:

Այն տոնայնությունը, որով սկսվել և ավարտվում է ստեղծագործությունը, հանդիսանում է սովյալ ստեղծագործության **գլխավոր տոնայնությունը** և ընկալվում է որպես **կայուն տոնայնություն**: Բոլոր մյուս տոնայնությունները, որ երևան են գալիս ստեղծագործության ընթացքում, ընկալվում են որպես համեմատաբար **անկայուն տոնայնություններ**: Սրանք երաժշտական մտքի զարգացմանը լրացուցիչ լարվածություն են հաղորդում, մասնաբաժանում են երաժշտության գունեղությունը:

Անցումը մեկ տոնայնությունից մի այլ տոնայնություն կոչվում է **մոդուլացիա**: Մոդուլացիան կատարյալ է՝ եթե նոր տոնայնության մեջ երաժշտական միտքը ավարտվում է, և ոչ կատարյալ՝ եթե չի ավարտվում: Ոչ կատարյալ մոդուլացիան այլ կերպ անվանում են **շեղում**:

Դասական երաժշտության մեջ ստալել տարածված է մոդուլացիայի այն տեսակը, որը հիմնվում է տոնայնությունների ազգակցության վրա:

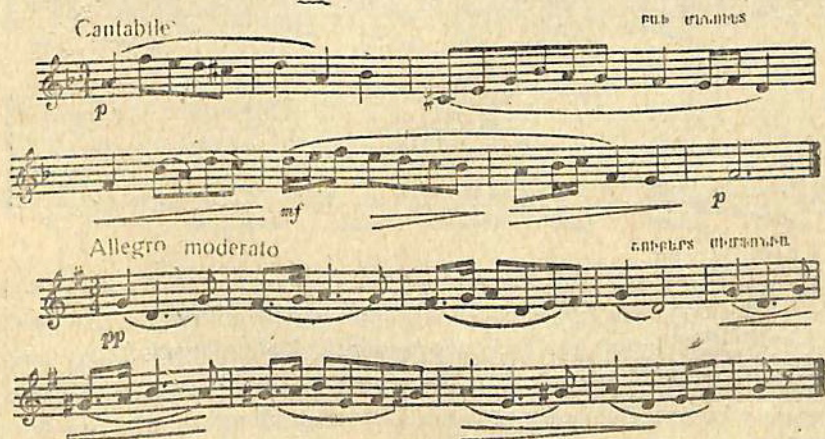
Տոնայնությունների ազգակցությունը որոշվում է նրանցում առկա ընդհանուր հնչյուններով: Տվյալ տոնայնությանը մոտիկ ազգակից են այն տոնայնությունները, որոնց բոլոր կայուն հնչյունները ներկա են այդ տոնայնության հնչնակագմում: Ամեն մի տոնայնություն ունի այդպիսի 6 տոնայնություններ: Օրինակ՝ Դո մածորի մոտիկ ազգակից տոնայնություններն են՝ Սոլ մածորը և Ֆա մածորը, լյա միևորը, մի միևորն ու ռե միևորը և Ֆա միևորը: Լյա միևորի մոտիկ ազգակից տոնայնությունները՝ մի միևոր և ռե միևոր, Դո մածոր, Սոլ մածոր ու Ֆա մածոր և Մի մածոր: Այսպիսի ազգակցությունը այլ կերպ անվանում են **առաջին կարգի ազգակցություն**:



Սուաշին կարգի ազգակից տոնաչափությունները (բացի զուգահեռ տոնաչափություններից, որոնք նույն նշաններն ունեն) միմյանցից տարբերվում են բանալիի մեկ, և միայն մեկ դեպքում՝ չորս նշանով (Դո մածոր-Ֆա մինորը և լյա մինոր-Մի մածորը): Գոյություն ունեն նաև տոնաչափությունների այլ կարգի, համեմատաբար հեռավոր ազգակցություններ:

Անցումը դեպի սուաշին կարգի ազգակից տոնաչափությունները առավել սահմուն է հնչում: Մոդուլյացիայի ժամանակ մեղեդիում, իսկ բազմաձայն երաժշտության մեջ՝ որևէ ձայնում կամ ձայներում հանդես են գալիս նոր խորմատիկ նշաններ, որոնք սկզբնական տոնաչափության աստիճանների ալտերացումներն են, բայց այս դեպքում ոչ թե նրանց լարային ձգտողականությունը արելու նպատակ են հետապնդում, այս կիսատոնաշին արացված ձգտում են ստեղծում դեպի նոր տոնաչափության կայուն հնչյունները (ավելի հաճախ՝ դեպի նոր տոնաչափության տոնիկան): Այսպես, օրինակ, դո մածորում երևան եկող դո-դիեզը կարող է ստեղծել անցում դեպի ռե մինոր, ռե-դիեզը՝ դեպի մի մինոր, ֆա-դիեզը՝ դեպի սոլ մածոր և մի մինոր, սոլ-դիեզը՝ դեպի լյա-մինոր, սի-բեմոլը՝ դեպի ֆա մածոր, ֆա մինոր ու ռե մինոր և այլն: Այսպիսով, երաժշտական միտքը սկսվելով մեկ տոնաչափությամբ, ավարտվում է մի այլ տոնաչափության մեջ: Ստեղծագործության որևէ հատվածում խորմատիկ նշանների օգնությամբ նոր կայուն հնչյունների երևան գալով կարելի է որոշել, թե տոնաչափության ինչ փոփոխություն է տեղի ունեցել:

Կատարյալ մոդուլյացիայի և շեղման օրինակներ.



Մոդուլացիան հիմնականում կատարվում է ակորդների, նրանց տրամաբանված հաջորդականության, նոր տոնաչափության ակորդները ներգրավելու միջոցով: Ակորդներով կատարվող մոդուլացիայի դեպքում է, որ նոր տոնաչափությունը առավել ցայտուն է երևան գալիս:

[Andante] ՀԱՅԻՍՏԱՆԻ ՄԱՐԿԱՆ 10

[Presto] ՀԱՅԻՍՏԱՆԻ ՄԱՐԿԱՆ 11

Տոնաչափությունը կարելի է փոխել նաև համադրության միջոցով, երբ երաժշտական մեկ կառուցվածքը սկզբնական տոնաչափության մեջ ավարտվելուց հետո հաջորդ կառուցվածքը սկսվում է ուղղակի նոր տոնաչափությամբ:

Մոդուլացիան երաժշտության մեջ զարգացում առաջ բերելու հզոր միջոց է: Մոդուլացիայի ուսմունքը կազմում է հարմոնիայի դասընթացի կարևորագույն բաժիններից մեկը:

§ ԽՐՈՄԱՏԻԿ ԳԱՄՄԱ

Խրոմատիկ կոչվում է այնպիսի գամման, որի հնչյունները միմյանց հաջորդում են խրոմատիկ և դիատոնիկ կիսատոներով:

Խրոմատիկ գամման ինքնուրույն լադ չի ներկայացնում, այլ կապված է որևէ դիատոնիկ մածոր կամ միևնոր գամմայի հետ և ստացվում է այդ մածոր կամ միևնոր դիատոնիկ գամմայի ամբողջ տոները կիսատոների վերածելու միջոցով:

Խրոմատիկ գամմաների ուղղագրությունը հիմնված է տոնաչափությունների ազգակցության վրա. ամեն մի տոնաչափության խրոմատիկ գամմայում պետք է գործածվեն միայն մոտիկ ազգակից տոնաչափությունների խրոմատիկ նշանները: Ուղղագրությունը պահպանելու համար **մածորի** խրոմատիկ գամման **վերընթաց կարգում** գրվում է դեպի վեր ամբողջ տոն կազմող բոլոր աստիճանների խրոմատիկ բարձրացումով, բացառությամբ VI աստիճանի, որի բարձրացման փոխարեն իջեցվում է VII աստիճանը: Նույն գամման **վարընթաց կարգում** գրվում է դեպի վար ամբողջ տոն կազմող բոլոր աստիճանների խրոմատիկ իջեցումով, բացառությամբ V աստիճանի, որի իջեցման փոխարեն բարձրացվում է IV աստիճանը:

Դո մածորի խրոմատիկ գամման.

Գիատոնիկ դո մածոր

1 տոն 1 տոն 1 տոն 1 տոն 1 տոն 1 տոն 1 տոն 1 տոն 1 տոն 1 տոն

Խրոմատիկ դո մածոր

1/2 տոն 1/2 տոն 1/2 տոն

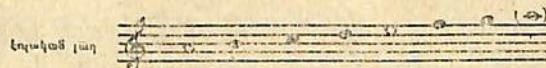
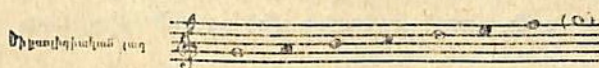
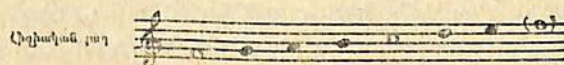
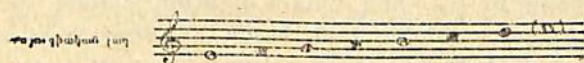
վերընթաց վարընթաց

Միևնորի վերընթաց խրոմատիկ գամման գրվում է զուգահեռ մածորի նշաններով: Օրինակ, Լյա-միևնորի վերընթաց խրոմատիկ գամման կունենա նույն նշանները, ինչ որ ունի այն դո-մածորի վերընթաց կարգում: Ուրեմն, եթե դո-մածորի խրոմատիկ գամման սկսենք VI աստիճանից, կստանանք Լյա-միևնորի խրոմատիկ գամման:

Լյա միևնորի խրոմատիկ գամման.

խավոր հատկանիշներով դրանք մնան են բնական մածորին և մինորին, այն է՝ բոլորի հիմքը կազմում է արդի երաժշտական դիատոնիկ հնչյունաշարը, բոլորն էլ օկտավային լադեր են, պարունակում են յոթ աստիճան և յոթերորդ աստիճանից հետո եկող ութերորդը առաջին աստիճանի օկտավային կրկնությունն է, այդ լադերում ևս կայուն հնչյուններն են I, III և V աստիճանները*։ Ուստի դրանք համարվում են մածորի և մինորի այլ տեսակներ և ուսումնասիրելիս նպատակահարմար է համեմատել մածորի ու մինորի հիմնական տեսակների հետ։

Եթե հնչյունաշարի հիմնական աստիճանները հաջորդաբար ընդունենք որպես տոնիկա, կստանանք միջնադարյան կոչվող լադերի հնչյունաշարերը։



Հնչյունաշարի սի աստիճանից կառուցվող լադը կոչվում է լոկրիական լադ։ Այդ լադի V աստիճանը տոնիկայի հետ կազմում է փոքրացված կվինտա։ Դրանով լոկրիական լադը տարբերվում է վերը բերված լադերից։

* Միջնադարյան երաժշտության մեջ այդ լադերի աստիճաններն իրենց լադային ձևակապությամբ պակաս տարբերակված էին։ III աստիճանը բավականաչափ կայուն աստիճան չէր համարվում, որպես լադային «առանցքակետեր» ընկալվում էին միայն I և V աստիճանները։

Տոնիկային մաքուր կվինտա չունենալու պատճառով լոկրիական լադը միջնադարյան եվրոպական երաժշտության մեջ խիստ սահմանափակ է կիրառվել և ինքնուրույն նշանակություն չի ստացել:



Տոնիկային փոքրացրած կվինտայով լադեր հաճախ հանդիպում են ժողովրդական երաժշտության մեջ, օրինակ՝ հայկականում:

Վերը բերված իոնական, լիդիական և միքսոլիդիական լադերում I և III աստիճանների միջև ընկած տերցիան մեծ տերցիա է, ուստի դրանք մաժոր բնույթի լադեր են: Դորիական, փոյուզիական և էոլական լադերում I և III աստիճանների միջև ընկած տերցիան փոքր տերցիա է, ուստի սրանք մինոր բնույթի լադեր են:

Համեմատությունն ավելի ակնառու դարձնելու համար եթե մաժոր բնույթի լադերը կառուցենք դո-ից, իսկ մինոր բնույթի լադերը լյա-ից, կտեսնենք, որ մաժոր բնույթի լադերից իոնականը իր հնչյունաշարի ինտերվալային կառուցվածքով համընկնում է բնական մաժորի հետ (ծամանակակից մաժոր լադը զարգացել է միջնադարյան իոնական լադից):

Լիդիական լադը բնորոշվում է նրանով, որ բնական մաժորի համեմատությամբ նրա IV աստիճանը կես տոնով բարձր է մաժորի IV աստիճանից և I աստիճանի հետ կազմում է մեծացված կվարտա:



Այդ մեծացրած կվարտան լիդիական լադի բնորոշ հատկանիշն է:

Միքսոլիդիական լադը բնորոշվում է նրանով, որ բնական մաժորի համեմատությամբ նրա VII աստիճանը կես տոնով ցածր է մաժորի VII աստիճանից և I աստիճանի հետ կազմում է փոքր սեպտիմա:



Այդ փոքր սեպտիման միքստլիդիական լադի բնորոշ հատկանիշն է:

Միևոր բնույթի լադերից էոլական լադը իր հնչյունաշարի ինտերվալաշին կառուցվածքով համընկնում է բնական միևորի հետ (բնական միևորը միջնադարյան էոլական լադի զարգացումն է):

Դորիական լադը բնորոշվում է նրանով, որ բնական միևորի համեմատությամբ նրա VI աստիճանը կես տոնով բարձր է միևորի VI աստիճանից, ուստի նրա I և VI աստիճանների միջև ընկած սեքստան մեծ սեքստա է, որը և դորիական լադի բնորոշ հատկանիշն է:



Փոյուդիական լադը բնորոշվում է նրանով, որ բնական միևորի համեմատությամբ նրա II աստիճանը կես տոնով ցածր է միևորի II աստիճանից, ուստի նրա I և II աստիճանների միջև ընկած սեկունդան փոքր սեկունդա է:



I և II աստիճանների միջև ընկած այս փոքր սեկունդան փոյուդիական լադի բնորոշ հատկանիշն է:

Մածոր և միևոր լադերի այս տեսակներում ևս կարելի է նկատել զուգահեռ տոնայնությունների առկայություն: Այսպես, օրինակ, դո-ից կառուցված իոնական մածորը և լյա-ից էոլական միևորը, որ **նույն հնչյունակազմն ունեն և ունեն երկու ընդհանուր կայուն հնչյուն**՝ կարող են դիտվել որպես զուգահեռ տոնայնություններ: Զուգահեռ տոնայնություններ կլինեն նաև ֆա-ից կառուցված լիդիական մածորը և դե-ից կառուցված դորիական միևորը, սոլ-ից կառուցված միքստլիդիական մածորը և մի-ից կառուցված փոյուդիական միևորը:

Զուգահեռ տոնաչափությունները միջնադարյան կոչվող լադերում

Իոնական դո մածոր

և

Էոլական լյա միևոր

Լիդիական ֆա մածոր

և

Դորիական ռե միևոր

Միքսոլիդիական սոլ մածոր

և

Փոյուդիական մի միևոր

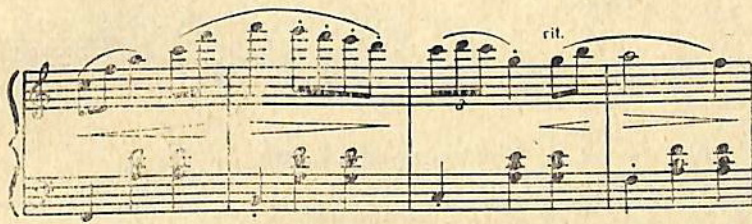
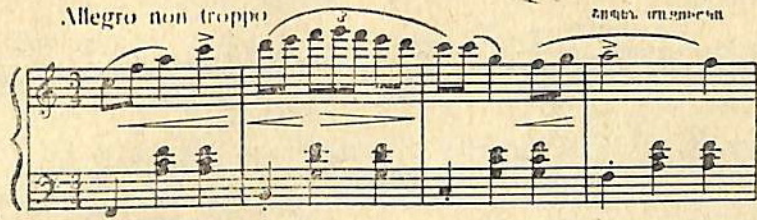


Այս լադերի տարբեր տոնաչափություններում երաժշտությունը գրառնելու համար բանալիի նշանները դնելիս նրանց վերը թված բնորոշ հատկանիշները հաշվի են առնում: Այսպես, **նույն տոնիկաների դեպքում**, բնական մածորի համեմատությամբ **լիդիական** մածորում բանալիի մոտ դրվում է մեկ դիեզ ավելի (կամ՝ մեկ բեմոլ պակաս), **միքսոլիդիական** մածորում՝ մեկ բեմոլ ավելի (կամ՝ մեկ դիեզ պակաս). բնական միևորի համեմատությամբ **դորիական** միևորում բանալիի մոտ դրվում է մեկ բեմոլ պակաս (կամ՝ մեկ դիեզ ավելի), **փոյուդիական** միևորում՝ մեկ դիեզ պակաս (կամ՝ մեկ բեմոլ ավելի): Դա երևում է ստորև բերված օրինակներում, որտեղ **լիդիական ֆա մածորը** գրված է մաքուր բանալիով (բնական ֆա մածորից մեկ բեմոլ պակաս ունի), **միքսոլիդիական մի մածորը** բանալիի մոտ ունի երեք դիեզ, **դորիական սի-բեմոլ միևորը** ունի չորս բեմոլ, **փոյուդիական սի միևորը՝** մեկ դիեզ:

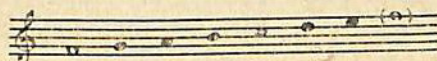
Լիդիական լադ

Allegro non troppo

Հիգիւս. Երգչուհի



ճեշյունացորն I.



Միքսոլիդիական լադ

Andantino sostenuto

Սիգիւս. Երգչուհի



ճեշյունացորն I.



Դորիական լադ



Փոյուզիական լադ



Կարելի է ման՝ իոնական, լիդիական և միքսոլիդիական լադերը դիտել որպես բնական մածորի, իսկ էոլիական, դորիական և փոյուզիական լադերը՝ բնական միևորի I, IV և V աստիճանների վրա գոյացող լադեր, և բանալիի մոտ դնել այն մածոր կամ միևոր տոնաչափության ճշանները, որի համապատասխան աստիճանի վրա կարող է գոյանալ տվյալ լադի տվյալ տոնաչափությունը: Այսպես, օրինակ, եթե միքսոլիդիական լադը (որ գոյանում է մածորի V աստիճանի վրա) պետք է գրվի մի-բեմոլից, ապա բանալիում պետք է լինի լյա-բեմոլ մածորի ճշաններ. եթե դորիական լադը (որ գոյանում է բնական միևորի IV աստիճանի վրա) պետք է գրվի ֆա-ից, ապա բանալիում կունենա դո միևորի ճշաններ և այլն:

§ 70. ԿՐԿՆԱԿԻ ՀԱՐՄՈՆԻԿ ՄԱԺՈՐ ԵՎ ՄԻՆՈՐ

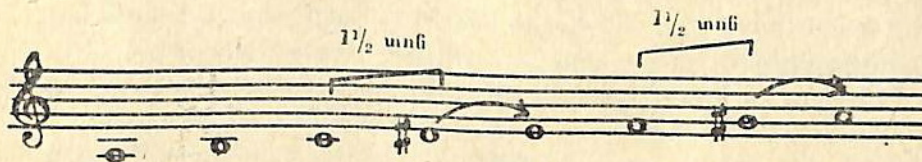
Գործածվում են մեկ մաժորի և միևնույն աչապես կոչվող կրկնակի հարմոնիկ տեսակները:

Կրկնակի հարմոնիկ մաժորում բնական մաժորի համեմատությամբ խրոմատիկ կիսատոնով ցածր են II և VI աստիճանները: Կրկնակի հարմոնիկ միևնույն բնական միևնույն համեմատությամբ բարձր են IV և VII աստիճանները: Դրա հետևանքով այս լադերում կան երկուական մեծացված սեկունդաներ, կրկնակի հարմոնիկ մաժորում՝ II—III և VI—VII աստիճանների միջև, կրկնակի հարմոնիկ միևնույն՝ III—IV և VI—VII աստիճանների միջև:

Դո-ից կառուցված կրկնակի հարմոնիկ մաժոր.



Լյա-ից կառուցված կրկնակի հարմոնիկ միևնույն.



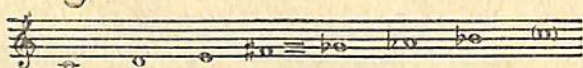
Երկու մեծացված սեկունդայի առկայությունը կրկնակի հարմոնիկ լադերի բնորոշ հատկանիշն է: Այս լադերում, բնական և հարմոնիկ լադերի համեմատությամբ լադային ձգտողականությունն ավելի սուր է:

§ 71. ԱՄԲՈՂՋԱՏՈՆ ԵՎ ՏՈՆ-ԿԻՍԱՏՈՆ ԳԱՄՄԱՆԵՐ

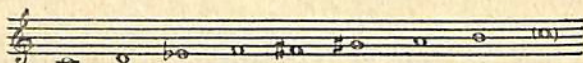
Մաժոր և միևնույն լադերի, և մասնավորապես այդ լադերում գրված հարմոնիայի զարգացման ընթացքում երևան են եկել երկու ածանցյալ հնչյունաշարեր, որոնք ընդունված է անվանել ամբողջատոն և տոն-կիսատոն գամմաներ:

Ամբողջատոն գամման օկտավայի սահմաններում ունի 6 աստիճան, տոն-կիսատոն գամման՝ 8 աստիճան: Ուղղագրությունը ազատ է:

Ամբողջատոն գամմա.



Տոն-կիսատոն գամմա.



Քանի որ այս հնչյունաշարերի ինտերվալային կառուցվածքը ստերեո-տիպ է (շարունակ նույն ձևով կրկնվում է), ուստի նրանց աստիճանները (ներդաշնակման բացակայության դեպքում) լադային որոշակի ձգտողակա-նություն չեն ցուցաբերում: Ամբողջատոն և տոն-կիսատոն գամմաներն իրենց «արտասովոր» բնույթի շնորհիվ հաճախ օգտագործվել են հումորիստական, հեքիաթային, նկարագրական բովանդակությունն արտահայտող ստեղծա-գործություններում:

Ստուգողական հարցեր

1. Ինչպիսի՞ նշանակությամբ են հանդես գալիս հնչյունները ամեն մի մեղեդիի կազմության մեջ, միմյանցից ինչո՞ւ են տարբերվում կայուն և ան-կայուն հնչյունները:

2. Ի՞նչ է լադը, ի՞նչ նշանակություն ունի երաժշտության լադային կազ-մակերպվածությունը:

3. Ինչո՞ւմ է երևան գալիս լադերի բազմազանությունը երաժշտության մեջ:

4. Ինչո՞ւ են բնորոշվում մածոր և միճոր լադերը:

5. Ինչպիսի՞ ինտերվալային կառուցվածք ունեն բնական մածորը և բնական միճորը, ո՞րն է նրանցից յուրաքանչյուրի բնորոշ հատկանիշը:

6. Որո՞նք են մածոր և միճոր լադերի կայուն և անկայուն աստիճան-ները, ո՞րն է ամենակայուն աստիճանը, ո՞րն է ամենաանկայունը:

7. Ո՞ր աստիճանն է կոչվում տոնիկա, դոմինանտա, սուբդոմինանտա: Ո՞ր աստիճանն է կոչվում վերևի, ներքևի մեղիանտա, վերևի, ներքևի ձրգ-տող տոն:

8. Ինչո՞ւ են բնորոշվում հարմոնիկ մածորը և հարմոնիկ միճորը: Ին-չո՞ւ է բնորոշվում մեղեդային միճորը:

9. Ի՞նչ են կայուն և անկայուն ինտերվալները և ինչպես են գոյանում:

10. Ի՞նչ է տոնայնությունը: Ինչպիսի՞ երկու խմբի են բաժանվում մածոր և միևնույն տոնայնությունները ըստ խրոմատիկ նշանների:

11. Ի՞նչ օրինակափություն կա դիեզավոր և բեմոլավոր տոնայնությունների հաջորդականության մեջ: Ո՞ր աստիճանի վրա է հանդես գալիս ամեն մի հաջորդ մածոր և միևնույն տոնայնության նոր դիեզը, որ աստիճանի վրա՝ նոր բեմոլը: Ինչպիսի՞ն է նշանների երևան գալու կարգը դիեզավոր և բեմոլավոր տոնայնություններում:

12. Ի՞նչ նշաններ ունեն H dur-ը, Ges dur-ը (բնական և հարմոնիկ), f moll-ը, cis moll-ը (բնական, հարմոնիկ և մեղեդային):

13. Ի՞նչն է ընդհանուրը զուգահեռ տոնայնությունների միջև և ինչով են տարբերվում նրանք միմյանցից:

14. Ի՞նչն է ընդհանուր համանուն տոնայնությունների միջև և ինչով են նրանք տարբերվում միմյանցից:

15. Որո՞նք են b moll-ի, cis moll-ի, Es dur-ի, Fis dur-ի զուգահեռ և համանուն տոնայնությունները. ի՞նչ նշաններ ունեն նրանք:

16. Որո՞նք են Ges dur-ի, dis moll-ի, Cis dur-ի, as moll-ի էմհարմոնիկորեն հավասար տոնայնությունները:

17. Ի՞նչ է գամման: Ի՞նչ է տետրախորդը: Ինչպիսի՞ տետրախորդներ են քնդգրկված տարբեր տեսակի դիատոնիկ մածոր և միևնույն գամմաներում:

18. Ի՞նչ է տրամապոզիցիան:

19. Ի՞նչ է ինտերվալի ձայնաբանական և լսողային լուծումը: Ի՞նչ է ձայնատարությունը:

20. Ինչպե՞ս են լուծվում մածոր և միևնույն լսողական ինտերվալները:

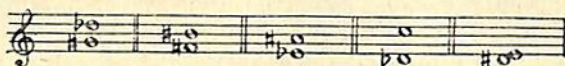
21. Ինչպե՞ս են լուծվում դիստոնանս ինտերվալները: Ի՞նչ են «լուծվող» («դիստոնանտ») և «ազատ» հնչյունները:

22. Ի՞նչ ինտերվալների մեջ են լուծվում մեծ և փոքր սեկունդաները և սեպտիմաները, մեծացված սեկունդան և փոքրացված սեպտիման, մեծացված կվարտան և փոքրացված կվինտան, մեծացված կվինտան և փոքրացված կվարտան:

23. Ի՞նչ է դիստոնանս ինտերվալի զուգորդված և կրկնակի լուծումը:

24. Ի՞նչ է լսողային ալտերացիան և որ աստիճաններին է այն վերաբերում մածորում և միևնույնում: Ի՞նչ նոր ինտերվալներ են գոյանում ալտերացված մածորում և միևնույնում: Ինչո՞ւմ է ալտերացիայի նշանակությունը: Ինչպե՞ս են լուծվում ալտերացված հնչյունները, ինտերվալները:

25. Գրավոր և նվագելով լուծեցեք հետևյալ դիստոնանս ինտերվալները.



26. Ի՞նչ են մոդուլացիան, կատարյալ մոդուլացիան և շեղումը: Ի՞նչ է տոնայնությունների ազգակցությունը: Որո՞նք են ֆա մաժորի և ռե մինորի, սոլ մաժորի և մի մինորի մոտակա ազգակից տոնայնությունները:

27. Ի՞նչ է խրոմատիկ գամման: Ի՞նչ նշաններով են գրվում B dur-ի, D dur-ի, h moll-ի, d moll-ի խրոմատիկ գամմաները:

28. Որո՞նք են միջնադարյան կոչվող լադերը: Գրավոր և նվագելով կա-
ռուցեք լիդիական, իոնական, միքսոլիդիական, ապա՝ դորիական, էոլական,
փոյոգիական և լոկրիական լադեր, սկսելով բոլորը ֆա-ից, նույնը՝ սկսե-
լով բոլորը սի-ից: Բանալիի մոտ ի՞նչ նշաններ պետք է դրվեն՝ լիդիական
D dur և B dur, դորիական a moll և c moll, փոյոգիական b moll և cis
moll տոնայնություններում: Ի՞նչ նշաններ կունենան լոկրիական h moll,
d moll և fis moll գամմաները:

29. Ինչպե՞ս են կառուցվում կրկնակի հարմոնիկ մածորն ու միմորն, ո՞րն է նրանց բնորոշ հատկանիշը:

30. Նվագելով կառուցեք ամբողջատոն գամմա, սկսելով դո-ից և ռե-բեմոլից, տոն-կիսատոն գամմա՝ դո-դիեզից և ռե-ից, դեպի վեր և դեպի վար:

ԱԿՈՐԴՆԵՐ

§ 72. ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՀԱՍԿԱՅՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

Ակորդը տարբեր հնչյունների համաձայնեցված զուգորդումն է*: Ակորդ կազմող հնչյունները, որպես կանոն, արտաբերվում են միաժամանակ, սակայն հաջորդաբար երևան գալու դեպքում էլ նրանք ընկալվում են որպես հնչնային միասնություն, որպես համահնչյուն:



Ըստ հնչյունների ինտերվալային հարաբերության՝ ակորդները բազմատեսակ են: Օրինակ, ստորև բերված ակորդներում կան՝ երկու տերցիա, կվինտա և սեքստա, տերցիա և կվարտա, երկու սեքստա և այլն:



Սակայն սրանք բոլորն ունեն տերցիային կառուցվածք: Դա երևան կգա, երբ նրանց հնչյունները համապատասխան ձևով վերադասավորենք:

* Ակորդ՝ լատիներեն *accordo* բայից, որ նշանակում է համաձայնեցնում են:



Ակորդների տերցիային կառուցվածքը հիմնված է ձայնաբանական և լադային օրինաչափությունների վրա, քանի որ ամեն մի հնչյունի մոտակա օրերտոնները նույնպես տերցիային համահնչյուն են կազմում, և մածոր ու միևնույն լադերի կայուն և անկայուն հնչյունները, ստանձին-առանձին վերցրած, նույնպես տերցիաներով են դասավորված: Ակորդները միմյանցից զանազանվում են՝ իրենց ընդգրկած հնչյունների քանակով և դասավորությամբ, կոնսոնանս կամ դիսոնանս հնչումով՝ կախված նրանցում աչյախի ինտերվալների առկայությունից և իրենց մածոր կամ միևնույն հնչողությամբ՝ նայած թե լադի որ աստիճանի վրա են գոյացել:

Բազմաձայն երաժշտության մեջ լադը ներկայանում է ոչ միայն որպես նրա առանձին աստիճանների (առանձին հնչյունների) հարաբերակցության համակարգ, այլև որպես այդ աստիճանների վրա կառուցված համահնչյունների (ակորդների) հարաբերակցության համակարգ: Ուստի երաժշտական պրոցեսում ակորդները միմյանցից զանազանվում են նաև իրենց լադային նշանակությամբ, օրինակ՝ կայունությամբ կամ անկայունությամբ: Կայուն հնչյուններից կազմված ակորդները համարվում են կայուն ակորդներ: Թեկուզ և մեկ անկայուն հնչյուն պարունակող ակորդը անկայուն է:

Աչյախի հատկանիշների շնորհիվ ակորդներն իրենք և նրանց աչյաչյա հաջորդականություններն ունեն արտահայտչական բազմազան հնարավորություններ: Ակորդների և ակորդային հաջորդականությունների բազմակողմանի ու լիակատար ուսումնասիրությանը նվիրված է հարմոնիայի դասընթացը: Երաժշտության տարրական տեսության դասընթացի ներկա բաժինը ընդգրկում է նրանց կառուցվածքի մասին հիմնական տեղեկություններ միայն:

§ 78. ՀԱՄԱՀԵՅՑՈՒՆ, ԱԿՈՐԴ ԵՎ ԱԿՈՐԴԱՅԻՆ ՏՈՆԵՐ

Ակորդների շրջումը

Երեք և ավելի հնչյունների միաժամանակյա զուգորդումը կոչվում է համահնչյուն: Ակորդը աչյախի համահնչյունն է, որում տարբեր հնչյունները դասավորված են կամ կարող են դասավորվել տերցիաներով: Այլ կերպ ասած՝ ակորդը տերցիային կառուցվածք ունեցող համահնչյուն է:

Ակորդներում տարբեր հնչյունների քանակն է՝ երեք, չորս և հինգ, ապա հաճախում է նաև վեց տարբեր հնչյունից կազմված ակորդ:

Ակորդի կազմության մեջ մտնող հնչյունները կոչվում են ակորդային տոներ: Այն հնչյունը, որի վրա կառուցված է ակորդը, կոչվում է հիմնական տոն: Մյուս հնչյունները հիմնական տոնի հետ կազմող ինտերվալի համաձայն կոչվում են՝ տերցիային, կվինտային, սեպտիմային և նոնային (վեց հնչյունից կազմված ակորդում՝ նաև ունդեցիմային) տոն:

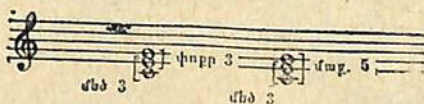


Ակորդը լինում է հիմնական դրության մեջ, երբ նրա ստորին հնչյունը հիմնական տոնն է, և շրջված՝ երբ ստորին հնչյունը որևէ այլ տոնն է: Երեք հնչյունից կազմված ակորդը, հիմնական դրությունից բացի, ունի երկու շրջվածք, չորս հնչյունից կազմված ակորդը՝ երեք շրջվածք և այլն:

§ 74. ԵՌԱՀՆՉՅՈՒՆՆԵՐ

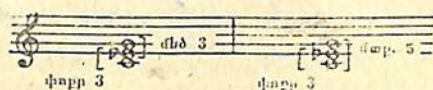
Երեք տարբեր հնչյուններից կազմված ակորդը կոչվում է եռահնչյուն*: Նայած եռահնչյունը կազմող տերցիաները ինչպիսին են, ըստ այնմ եռահնչյունները լինում են՝ մածոր (կամ մեծ), միմոր (կամ փոքր), մեծացված և փոքրացված:

Մածոր եռահնչյունի տերցիաներից առաջինը (հիմնական և տերցիային տոների միջև) մեծ տերցիա է, իսկ երկրորդը (տերցիային և կվինտային տոների միջև)՝ փոքր: Հիմքից հաշված, մածոր եռահնչյունը կազմված է մեծ տերցիայից և մաքուր կվինտայից:

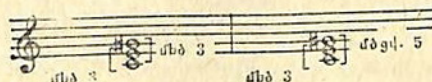


* Որոշ դեպքերում երաժշտական հյուսվածքում առաջ է գալիս ընդամենը երկու տարբեր հնչյուն ունեցող թերի եռահնչյուն:

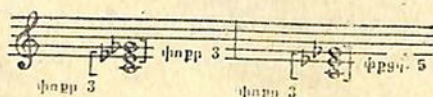
Մինոր եռահնչյունի տերցիաներից առաջինը փոքր տերցիա է, իսկ երկրորդը՝ մեծ: Հիմքից հաշված, մինոր եռահնչյունը կազմված է փոքր տերցիայից և մաքուր կվինտայից:



Մեծացված եռահնչյունի երկու տերցիաներն էլ մեծ տերցիաներ են: Հիմքից հաշված, մեծացված եռահնչյունը կազմված է մեծ տերցիայից և մեծացված կվինտայից:



Փոքրացված եռահնչյունի երկու տերցիաներն էլ փոքր տերցիաներ են: Հիմքից հաշված, փոքրացված եռահնչյունը կազմված է փոքր տերցիայից և փոքրացված կվինտայից:



Մաժոր և մինոր եռահնչյունները կոնսոնանս ակորդներ են, քանի որ նրանց կազմության մեջ մտնող ինտերվալները կոնսոնանս ինտերվալներ են (մեծ և փոքր տերցիա, մաքուր կվինտա և սրանց շրջվածքները՝ նալած եռահնչյունի դասավորությանը): Մեծացված և փոքրացված եռահնչյունները դիսոնանս ակորդներ են, որովհետև նրանց կազմության մեջ կան դիսոնանս ինտերվալներ (մեծացված կվինտա, փոքրացված կվինտա և սրանց շրջվածքները):

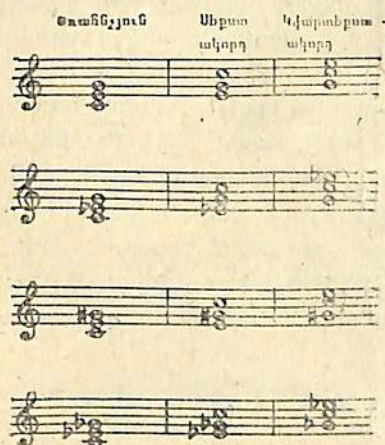
§ 75. ԵՌԱՀՆՉՅՈՒՆԻ ՇՐՋՎԱԾՔՆԵՐԸ

Եռահնչյունի առաջին շրջվածքը կոչվում է սեքստակորդ, իսկ երկրորդ շրջվածքը՝ կվարտսեքստակորդ:

Սեքստակորդը բնորոշվում է նրանով, որ նրա հիմքում ընկած է եռահնչյունի տեքցիային տոնը:

Կվարտսեքստակորդը բնորոշվում է նրանով, որ նրա հիմքում ընկած է եռահնչյունի կվինտային տոնը:

Վերը բերված չորս եռահնչյունների շրջվածքները կլինեն՝



Թվանշանով եռահնչյունը նշվում է 3 , սեքստակորդը՝ 6 , իսկ կվարտսեքստակորդը՝ 4 :

§ 76. ԵՌՍԷՆՉՅՈՒՆՆԵՐԸ ՄԱԺՈՐ ԵՎ ՄԻՆՈՐ ԼԱԴԵՐԻ ԱՍՏԻՃԱՆՆԵՐԻ ՎՐԱ

Մաժոր եռահնչյունները գոյանում են բնական մաժոր լադի I, IV, V և բնական մինոր լադի III, VI, VII աստիճանների վրա: Բացի դրանցից, հարմոնիկ մինորի V և մեղեդային մինորի IV և V աստիճանների եռահնչյունները նույնպես մաժոր են:

Մինոր եռահնչյունները գոյանում են բնական մինորի I, IV, V աստիճանների և բնական մաժորի VI, II և III աստիճանների վրա:

Բացի դրանցից, հարմոնիկ մաժորի IV և մեղեդային մինորի II աստիճանի եռահնչյունները նույնպես մինոր են:

Բնական մաժորի VII և բնական մինորի II աստիճանների եռահնչյունները փոքրացված են: Բացի դրանցից, փոքրացված եռահնչյուններ գոյա-

նում են նաև հարմոնիկ մածորի II, մեղեդային մինորի VI և հարմոնիկ ու մեղեդային մինորի VII աստիճանների վրա:

Բնական մածորում և բնական մինորում մեծացված եռահնչյուններ չկան: Մեծացված եռահնչյունները գոյանում են հարմոնիկ մածորի VI և հարմոնիկ ու մեղեդային մինորի III աստիճանների վրա:

Ալտերացիայի հետևանքով մածոր և մինոր լադերի աստիճանների վրա գոյանում են մի շարք այլ, մասնավորապես **ալտերացված եռահնչյուններ:**

Բնական մածորի և հարմոնիկ մինորի I, IV և V աստիճանների եռահնչյունները այդ լադերը բնորոշող գլխավոր եռահնչյուններն են: I աստիճանի եռահնչյունը կոչվում է տոնիկային եռահնչյուն (T), IV-ը սուբդոմինանտային (S) և V-ը դոմինանտային եռահնչյուն (D): Տոնիկային եռահնչյունը, որ կազմված է միայն կայուն հնչյուններից, մածոր և մինոր լադերում կայուն, հաճախ դրություն արտահայտող միակ եռահնչյունն է: Սուբդոմինանտային և դոմինանտային եռահնչյունները թեև կոնսոնանս են, բայց անկայուն, անհանգիստ դրություն արտահայտող եռահնչյուններ են:

§ 77. ՍԵՊՏԱԿՈՐԴԵՐ

Չորս տարբեր հնչյուններից կազմված ակորդը կոչվում է **սեպտակորդ***: Սեպտակորդը ստացվում է եռահնչյունի երկու տերցիաներին ևս մեկ տերցիա ավելացնելուց: Ավելացրած հնչյունը ակորդի հիմնական տոնի հետ կազմում է սեպտիմա, որից և իր անունն է ստանում ակորդը:

Նայած թե հիմքում ինչպիսի եռահնչյուն և ինչպիսի սեպտիմա ունի սեպտակորդը, ըստ այնմ սեպտակորդները լինում են՝ մեծ-մածոր, փոքր-մածոր, մեծ-մինոր, փոքր-մինոր, կիսափոքրացված կամ փոքր ձգտող և փոքրացված սեպտակորդ:

Մեծ-մածոր սեպտակորդի հիմքի եռահնչյունը մածոր է, իսկ սեպտիման՝ մեծ:



Փոքր-մածոր սեպտակորդի հիմքի եռահնչյունը մածոր է, իսկ սեպտիման՝ փոքր:

* Որոշ դեպքերում երաժշտական հյուսվածքում գոյանում է ընդամենը երեք տարբեր հնչյուն ունեցող թերի սեպտակորդ:



Մեծ-միևոր սեպտակորդի հիմքի եռահնչյունը միևոր է, իսկ սեպտիման՝
մեծ:



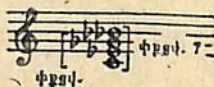
Փոքր-միևոր սեպտակորդի հիմքի եռահնչյունը միևոր է, իսկ սեպտի-
ման՝ փոքր:



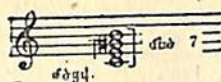
Կիսափոքրացված կամ փոքր ձգտող սեպտակորդի հիմքի եռահնչյունը
փոքրացված է, իսկ սեպտիման՝ փոքր:



Փոքրացված սեպտակորդի թե հիմքի եռահնչյունը, և թե սեպտիման
փոքրացված են:



Այս սեպտակորդներից բացի, սակավ հաճախայում է նաև մեծացված
եռահնչյունից և մեծ սեպտիմայից բաղկացած սեպտակորդ, որը կոչվում է
կիսամեծացված, կամ, պարզապես, մեծացված սեպտակորդ:



Բոլոր սեպտակորդները դիտմանս ակորդներ են:

§ 78. ՍԵՊՏԱԿՈՐԴԻ ՇՐՋՎԱԾՔՆԵՐԸ

Սեպտակորդի առաջին շրջվածքը կոչվում է **կվինտսեքստակորդ**, երկրորդը՝ **տերցկվարտակորդ**, իսկ երրորդը՝ **սեկունդակորդ**:

Կվինտսեքստակորդը բնորոշվում է նրանով, որ նրա հիմքում ընկած է սեպտակորդի **տերցիային տոնը**:

Տերցկվարտակորդը բնորոշվում է նրանով, որ նրա հիմքում ընկած է սեպտակորդի **կվինտային տոնը**:

Սեկունդակորդը բնորոշվում է նրանով, որ նրա հիմքում ընկած է սեպտակորդի **սեպտիմային տոնը**: Օրինակ, դո նոտայի վրա կառուցված փոքր-մաժոր սեպտակորդի շրջվածքները կլինեն.



Թվանշանով սեպտակորդը նշվում է ⁷, կվինտսեքստակորդը՝ ⁵₆, տերցկվարտակորդը՝ ³₄, իսկ սեկունդակորդը՝ ²:

§ 79. ՍԵՊՏԱԿՈՐԴՆԵՐԸ ՄԱԺՈՐ ԵՎ ՄԻՆՈՐ ԼԱԴԵՐԻ ԱՍՏԻՃԱՆՆԵՐԻ ՎՐԱ

Մեծ-մաժոր սեպտակորդը գոյանում է բնական մաժորի I և IV, բնական մինորի III և VI աստիճանների վրա:

Փոքր-մաժոր սեպտակորդը գոյանում է բնական մաժորի և հարմոնիկ ու մեղեդային մինորի V աստիճանի, ինչպես և բնական մինորի VII և մեղեդային մինորի IV աստիճանի վրա:

Մեծ-մինոր սեպտակորդը գոյանում է հարմոնիկ մաժորի IV և հարմոնիկ ու մեղեդային մինորի I աստիճանի վրա:

Փոքր-միևոր սեպտակորդը գոյանում է բնական մածորի II, III և VI, բնական միևորի I, IV և V աստիճանների վրա, ինչպես նաև մեղեդային միևորի II աստիճանի վրա:

Կիսափոքրացված կամ **փոքր-ձգտող** սեպտակորդը գոյանում է բնական մածորի VII և միևորի II, հարմոնիկ մածորի II և մեղեդային միևորի VI ու VII աստիճանների վրա:

Փոքրացված սեպտակորդը գոյանում է հարմոնիկ մածորի և հարմոնիկ միևորի VII աստիճանի վրա:

Կիսամեծացված կամ **մեծացված** կոչվող սեպտակորդը հանդիպում է հարմոնիկ մածորի VI և հարմոնիկ ու մեղեդային միևորի III աստիճանի վրա:

Ամենից ավելի գործածական սեպտակորդներն են բնական մածորի և հարմոնիկ մածորի ու միևորի V, II և VII աստիճանների սեպտակորդները, որոնք հանդիսանում են **գլխավոր սեպտակորդներ**: V-ը կոչվում է **դոմինանտային սեպտակորդ** (D₇), II-ը՝ **սուբդոմինանտային** (S₇) և VII-ը՝ **ձգտող** սեպտակորդ:

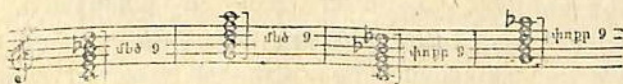
Ալտերացիայի հետևանքով մածոր և միևոր լսողների աստիճանների վրա գոյանում են մի շարք ալտերացված սեպտակորդներ:

Բոլոր սեպտակորդները լինելով դիսոնանս, նաև անկայուն ակորդներ են: Զգտող սեպտակորդն ամենից ավելի անկայունն է, որովհետև բաղկացած է լսողի միայն անկայուն հնչյուններից:

§ 80. ՆՈՆԱԿՈՐԴ

Սեպտակորդին ավելացնելով ևս մեկ տերցիա, ստանում ենք հինգ տարբեր հնչյուններից բաղկացած ակորդ, որը կոչվում է **նոնակորդ**: Նոնակորդը լինում է մեծ և փոքր: **Մեծ նոնակորդում** նոնային տոնը հիմնական տոնի հետ կազմում է մեծ նոնա, **փոքր նոնակորդում**՝ փոքր նոնա:

Ավելի գործածական են բնական մածորի և հարմոնիկ մածորի ու միևորի V աստիճանի վրա կառուցվող նոնակորդները, որոնց հիմքում ընկած է փոքր-մածոր սեպտակորդ:



Նոնակորդը նշվում է ⁹ թվանշանով: Լադի V աստիճանի վրա կառուցված նոնակորդը կոչվում է դոմինանտային նոնակորդ (D₉): Նոնակորդներն ևս անկայուն դրություն արտահայտող դիսոնանս ակորդներ են:

Անկայուն և դիսոնանս ինտերվալների մեծ, անկայուն և դիսոնանս ակորդներն ևս ունեն իրենց համապատասխան լուծումները, որ ընդգրկվում է հարմոնիայի դասընթացի մեջ:

§ 81. ՀԱՄԱՅՈՂՈՒԹՅՈՒՆ ԲԱՐԴԱՅՎԱԾ ՏԵՐՑԻԱՅԻՆ ԱԿՈՐԴՆԵՐԻ ԵՎ ՈՉ ՏԵՐՑԻԱՅԻՆ ՀԱՄԱՀԱՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Նորագույն ժամանակների, մասնավորապես 20-րդ դարի կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ լայնորեն գործածվում են տերցիային սկզբունքով կառուցված, բայց հավելյալ դիսոնանսող տոներով բարդացված ակորդներ:



Առանձին դեպքերում հանդիպում են նաև ոչ տերցիային (կվինտային, կվարտային, սեկունդային կամ որևէ այլ՝ խառն կառուցվածքի) համահնչյուններ: Ստորև՝ ոչ տերցիային կառուցվածքի տարբեր համահնչյունների օրինակներ.

Andante amabile 63

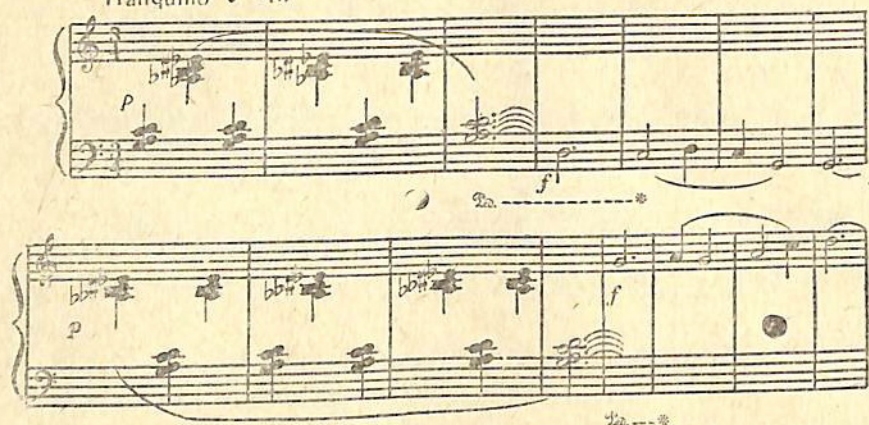
mf *f* *dolce*

Andante

p

Andantino con moto

p dolce



Ակորդների այսպիսի բարդացումները կամ նրանց կառուցման սկզբունքի փոփոխությունները հետապնդում են, մեկ կողմից, նրանցով արտահայտվող լարվածությունը ավելի ևս սրելու, մյուս կողմից՝ գունդությունը առավել բազմազանելու նպատակ: Չնայած տարբեր սկզբունքների առկայությանը, ակորդի կառուցման տերցիայի սկզբունքը մնում է որպես հիմնական սկզբունք, և տերցիային համահնչյունները, բարդանալով հանդերձ, մնում են որպես ակորդակազմության հիմնական տիպար:

Ստուգողական հարցեր

1. Ի՞նչ է ակորդը: Ինչպե՞ս են արտաբերվում ակորդային հնչյունները:
2. Ինչի՞ վրա է հիմնված ակորդների տերցիային կառուցվածքը:
3. Ինչո՞վ է արտահայտվում ակորդների զանազանությունը:
4. Ինչպե՞ս են կոչվում ակորդի կազմության մեջ մտնող հնչյունները: Ինչպե՞ս են կոչվում եռահնչյուն և սեպտակորդ կազմող հնչյունները:
5. Որո՞նք են ակորդի հիմնական դրությունը և շրջվածքը:
6. Ինչպիսի՞ եռահնչյուններ կան, և նրանց կառուցվածքը:
7. Ինչպե՞ս են կոչվում եռահնչյունի շրջվածքները և ինչով են նրանք բնորոշվում:
8. Կառուցեք բնական և հարմոնիկ դո-մաժորի և բնական, հարմոնիկ

ու մեղեդային դո-միանորի բոլոր աստիճանների վրա գոյացող եռահնչյուն-ները և որոշեցեք նրանց տեսակները:

9. Ինչպիսի՞ եռահնչյուններ են գոյանում բնական մածորի և բնական միանորի I, IV և V աստիճանների վրա: Ինչպիսի՞ եռահնչյուններ են գոյանում բնական մածորի II, III և VI աստիճանների վրա: Ինչպիսի՞ եռահնչյուններ են գոյանում բնական միանորի III, VI և VII աստիճանների վրա: Ինչպիսի՞ եռահնչյուններ են հարմոնիկ միանորի V և հարմոնիկ մածորի IV աստիճանների վրա: Որտե՞ղ են գոյանում փոքրացված և մեծացված եռահնչյունները:

10. Որո՞նք են մածոր և միանոր լսողերի գլխավոր եռահնչյունները և ինչպես են կոչվում:

11. Ինչպիսի՞ սեպտակորդներ կան, և նրանց կառուցվածքը:

12. Ինչպե՞ս են կոչվում սեպտակորդի շրջվածքները և ինչով են նրանք բնորոշվում:

13. Կառուցեք բնական և հարմոնիկ դո-մածորի և բնական, հարմոնիկ ու մեղեդային դո-միանորի բոլոր աստիճանների վրա գոյացող սեպտակորդ-ները և որոշեցեք նրանց տեսակները:

14. Որո՞նք են մածորի և միանորի գլխավոր սեպտակորդները և ինչպես են կոչվում: Ի՞նչ կառուցվածք ունեն գլխավոր սեպտակորդները բնական մածորում, հարմոնիկ մածորում և միանորում:

15. Ի՞նչ է նոնակորդը:

ՄԵՂԵԴԻ ԵՎ ՄԵՂԵԴԻԱԿԱՆ ԶԱՐԴԱՐԱՆՔՆԵՐ

§ 82. ՄԵՂԵԴԻՆ ԵՎ ՆՐԱ ԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

Մեղեդին միաձայն արտահայտված երաժշտական միտք է, մի եղանակ, որը զգացմունքներ ու ապրումներ է արտահայտում:

Մեղեդին երաժշտության կարևորագույն արտահայտչամիջոցն է, երաժշտական կերպարը գոյացնող հիմնական գործոնը, ուրեմն և՛ ստեղծագործության բովանդակության գլխավոր արտահայտիչը:

Ըստ կազմության՝ մեղեդին հնչյունների տրամաբանորեն կազմակերպված հաջորդականությունն է: Այդ հաջորդականության մեջ երկու կարևոր կողմ կա. հնչյունների բարձրությունների հարաբերակցությունը, որը հիմնընթաց է լսողի վրա, և նրանց տևողությունների հարաբերակցությունը, որը հիմնված է մետրի վրա: Բարձրությունների հարաբերակցությունից գոյանում է մեղեդիի ինտոնացիոն կազմը, իսկ տևողությունների հարաբերակցությունից գոյանում է նրա ռիթմական կազմը:

Մեղեդիի ինտոնացիոն կազմը մեղեդիական ինտերվալների շարք է: Գոյանալով որոշակի լսողատոնայության մեջ միմյանց հետ իմաստավոր կապված ձևով (մեկը մյուսից «բխելով»), այդ ինտերվալները դառնում են մեղեդիական ամբողջության մասնիկները, նրա ինտոնացիաները: Նույն ձևով միմյանց հետ կապված են մեղեդիի ռիթմական կազմը գոյացնող առանձին ռիթմական բջիջները, որոնց հաջորդականությունը ենթարկված է որոշակի մետրական օրինաչափությունների:

Մեղեդիի ինտոնացիոն և ռիթմական կազմը միմյանցից անջատ դեռևս երաժշտական միտք չեն արտահայտում: Դրանք գործում են համատեղ և միայն ալապիսի դեպքում է, որ որոշակի (մեղեդիական) արտահայտչականություն են ձեռք բերում: Այսպիսով, մեղեդին իր մեջ միավորում է ինտոնացիան և ռիթմը՝ լսողի և մետրի հիման վրա:

Որպես իմաստավոր ամբողջություն, ամեն մի մեղեդի նաև ունի իր որոշակի ներքին և ընդհանուր կառուցվածքը:

§ 83. ՄԵՂԵՂԻԱԿԱՆ ՇԱՐԺՈՒՄ ԵՎ ՄԵՂԵՂԻԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐ

Մեղեղիի ինտոնացիոն կազմը իրագործվում է նրա շարժման միջոցով, որն ընդունված է անվանել մեղեղիական շարժում:

Մեղեղիական շարժումը տարբեր ձևերի է լինում. հիմնականներն են՝ միևնույն հնչյունի մի քանի անգամ կրկնությունը (շարժում միևնույն հորիզոնի վրա), հնչյունների սահուն կամ թռիչքավոր ընթացքը դեպի վեր, նույնպիսի ընթացքը դեպի վար և ալիքաձև շարժումը:

Մեղեղիի շարժման հիմնական ձևերից մեկն էլ այն է, երբ նրա որևէ մի հնչյունը շարունակ շրջապատվում է հարևան հնչյուններով և դրա շնորհիվ առանձնահատուկ կերպով շեշտվում, զատվում է: Մեղեղիի տարբեր ձևի շարժումները միասին վերցված կազմում են նրա պատկերը, որն անվանում են մեղեղիական պատկեր:

Ստորև բերված են տարբեր պատկեր ունեցող մի շարք մեղեղիներ:

ա. Հնչյունի կրկնության օրինակներ.



բ. Վերընթաց շարժման օրինակներ.



գ. Վարդնթաց շարժման օրինակներ.

դ. Ալիքաձև շարժման օրինակներ.

Handwritten musical score for a piece, likely a piano or violin solo. The score is written on five staves.

- Staff 1:** Marked "Andante con moto". The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. Above the staff, there is a handwritten note "FELIX SCHUBERT".
- Staff 2:** Marked "Moderato" with a tempo indication of "♩ = 96". The music continues with a similar melodic style. Below the staff, the instruction "dolce sempre legato" is written.
- Staff 3:** Also marked "Moderato" with a tempo indication of "♩ = 66". The music features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Below the staff, the instruction "f espressivo" is written.
- Staff 4:** Marked "Moderato" with a tempo indication of "♩ = 66". The music continues with a similar melodic style. Above the staff, there is a handwritten note "FELIX SCHUBERT".
- Staff 5:** The music continues with a similar melodic style. Above the staff, the instruction "dolce ma" is written, followed by "sensibile".

Andante

FILIPINO, HUK, ZEPHRAH, FILIPINO



Է. Այս օրինակում մեղեդիի հնչյուններից մեկը մոտակա հնչյուններով շրջապատված է.

Andante dolce $\text{♩} = 52$

GUTHRIE-PLUMER 300.



Նման օրինակներ են մասն հետևյալները՝

Andantino molto

11.21. 5110110



Ա. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ, ԳՈՆՏԱՆ ՀԱՅԲԱՆԻԿԻ ՄԱՌԻՆ

Andante tranquillo.



Սովորաբար որևէ մեկ մեղեդիում զուգորդվում են շարժման մի քանի տարբեր ձևեր: Օրինակ, հետևյալ մեղեդիում վերընթաց շարժումը զուգորդված է վարընթաց շարժման հետ.

145



Այս օրինակում ուղղագիծ վերընթաց շարժումը զուգորդված է ալիքաձև վայրէջքի հետ.



Հետևյալ մեղեդին սկսվում է ալիքաձև, որա հնչյուններից դո-դիեզը, իսկ հետո լյա-ն շրջապատվում են հարևան հնչյուններով:



Մեղեդիական շարժման այս կամ այն ձևերի տարբեր զուգորդումների շնորհիվ ստեղծվում է մեղեդիական պատկերների անվերջանալի բազմազանություն:

§ 84. ՄԵԼԵԴԻԻ ԼԱՐՎԱԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԲԱՐՁՐԱԿԵՏԸ

Ամեն մի մեղեդիի հատուկ է այս կամ այն չափով լարվածություն: Մեղեդիի ընթացքում ադր լարվածությունը շարունակ փոփոխվում է՝ աճում, կուտակվում է, կամ նվազում, պարպվում է:

Մեղեդիի լարվածությունը գոյանում և փոփոխվում է տարբեր տարբերի «համագործակցությամբ»: Որոշակի դեր են կատարում և՛ հնչյունների լադային էությունը, և՛ ինտոնացիաները, և՛ հարմոնիայի հնարավոր ներ-

գործությունը, ռիթմը, դինամիկան և այլն: Լարվածության համար, մյուս հավասար պայմաններում, առանձնապես էական նշանակություն է ստանում մեղեդիական ընդհանուր շարժման ուղղությունը:

Մեղեդիի վերընթաց շարժման դեպքում գերազանցապես տեղի է ունենում լարվածության աճ, վարընթաց շարժման դեպքում՝ լարվածության նվազում: Նույնը տեղի է ունենում ալիքաձև շարժման դեպքում, երբ ամեն մի նոր ալիք նախորդից ավելի բարձր է գնում, այսինքն ալիքների ընդհանուր շարժումը դեպի վեր է ուղղված, կամ, հակառակը, երբ ալիքներն իրենց ընդհանուր շարժումով դեպի ցած են ուղղված:

Մեղեդիի ամենաբարձր լարվածության կետը, որը հաճախ համընկնում է նրա ամենաբարձր հնչյունի հետ, կոչվում է **բարձրակետ** կամ **կուլմինացիա***:

Հետևյալ մեղեդին, որի ալիքներից յուրաքանչյուրը նախորդից բարձր է գնում է դրա հետևանքով լարվածությունն աճում է, երրորդ տակտի սկզբում հասնում է բարձրակետի: Դրանից հետո վարընթաց երկու ալիքով մեղեդին իջնում և լարվածությունը պարպվում է:



Հետևյալ օրինակում մեղեդին բարձրակետի է հասնում ավելի բարդ ձևերով.



* Լատիներեն *culmen* = գագաթ:

Մեղեդիի արտահայտչության մեջ նրա լարվածությունը և դրա փոփոխումները մեծ դեր են խաղում:

§ 85. ՄԵԴԵԴԻԻ ԻՆՏՈՆԱՅԻՈՆ ԶԱՐԳԱՅՈՒՄԸ

Մեղեդիի ծավալումը, որի ընթացքում հաջորդաբար բացահայտվում են նրա միջոցով արտահայտվող մտքերն ու զգացումները, ընդունված է անվանել մեղեդիի զարգացում: Առավել կարևոր է ինտոնացիաների միջոցով իրականացվող զարգացումը, կամ այլ կերպ՝ ինտոնացիոն զարգացումը:

Մեղեդիի ինտոնացիոն զարգացման հիմնական միջոցներից մեկը նրա այս կամ այն դարձվածքի կրկնությունն է: Հաճախ դա լինում է տվյալ մեղեդիի հենց սկզբնական մոտիվը, որից, ինչպես մի հատիկից, կարծես ծնունդ առնում, ծավալվում ու զարգանում է ամբողջ մեղեդին: Կրկնվող դարձվածքը տարբեր մեծություն կարող է ունենալ՝ կես տակտ, մեկ տակտ, երկու, երեք, չորս տակտ և այլն:

Ամենապարզ ձևը ոչ մեծ դարձվածքի ճշգրիտ կրկնությունն է: Ստորև բերված օրինակներից մեկում մեղեդիի սկզբնական մոտիվը, իսկ մյուսում նրա երկրորդ մոտիվը նույնությամբ կրկնվում են:

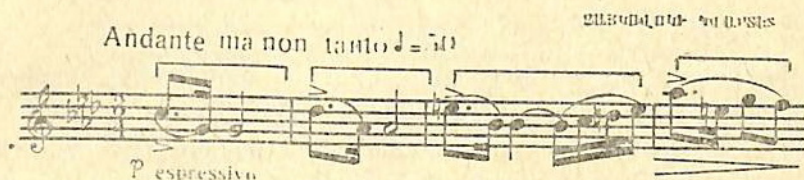


Մեղեդիի ինտոնացիոն զարգացման համար ավելի կարևոր ճանաչություն ունի նրա որևէ դարձվածքի փոփոխված կրկնությունը: Այսպիսի դեպքում կրկնվող դարձվածքը կարող է փոփոխվել տարբեր ձևերով: Այդ ձևերից մեկն այն է, երբ դարձվածքի ոիթմը և ինտերվալային կառուցվածքը պահպանվում են, բայց դարձվածքն ամեն անգամ սկսվում է մի նոր աստիճանից:

Այս ձևի կրկնությունը կոչվում է հարաշար կամ սեկվենցիա*: Ուրեմն՝ սեկվենցիան երաժշտական որևէ դարձվածքի մի քանի անգամ կրկնությունն է, ամեն անգամ սկսված միևնույն աատիճանից: Դարձվածքը, որ պետք է կրկնվի, կոչվում է սեկվենցիայի մոտիվ, իսկ նրա կրկնությունները կոչվում են սեկվենցիայի օղակներ:

Սեկվենցիաները լինում են վերընթաց և վարընթաց: Վերընթաց սեկվենցիայի ամեն մի նոր օղակ սկսվում է ավելի բարձր աատիճանից, և այդ դեպքում մեծ մասամբ մեղեդիի լարվածությունն աճում է:

Վերընթաց սեկվենցիայի օրինակ.



Վարընթաց սեկվենցիայում ամեն մի նոր օղակ սկսվում է ավելի ցածր աատիճանից: Սովորաբար վարընթաց սեկվենցիայի դեպքում մեղեդիի լարվածությունը նվազում է:

Վարընթաց սեկվենցիայի օրինակ.



* Լատիներեն sequentia—հետևել, հաջորդել:

Հետևյալ օրինակում կա և վերընթաց և վարընթաց սեկվենցիա:



Մեղեդիի զարգացման ընթացքում կրկնվող դարձվածքի փոփոխության ձևերից մեկն էլ այն է, երբ դարձվածքի բարձրության աստիճանը չի փոփոխվում, բայց փոխվում է նրա ինտոնացիոն կազմը: Այսպիսի դեպքում, առաջ է գալիս հիմնական դարձվածքի (կամ՝ մոտիվի) մի նոր տարբերակ:

Տարբերակային փոփոխությունը կարող է լինել պարզ, այսինքն՝ կրկնվող դարձվածքը կարող է ենթարկվել աննշան փոփոխության. կարող է լինել և բարդ, այսինքն՝ կրկնվող դարձվածքը կարող է փոփոխվել ազատ կերպով: Ազատ փոփոխության դեպքում կրկնվող դարձվածքը հարստացվում է ինտերվալային նոր քայլերով, ենթարկվում ռիթմական փոփոխության, փոխում է տակտում իր տեղը, երբեմն նաև ընդարձակվում, երկարում և այսպես զարգացվում է:

Տարբերակային համեմատաբար պարզ փոփոխության օրինակներ են պարունակում հետևյալ մեղեդիները.





Համեմատաբար սակավ է հանդիպում մեղեդիի ինտոնացիոն զարգացման այն միջոցը, երբ նրա կից դարձվածքները թեև իմաստավոր կապված են, բայց ինտոնացիոն ընդհանրություն կամ նմանություն չունեն, մեկը մյուսին շարունակում է «համադրման» կամ «հակադրման» (կոնտրաստի) սկզբունքով:

Մեղեդիի ինտոնացիոն զարգացման այս միջոցները կիրառված են թե՛ ժողովրդական, և թե՛ մասնագիտացված երաժշտության մեջ: Երբեմն որևէ մեղեդի զարգանում է մեկ այս, մեկ այն միջոցով: Գոյություն ունեն մեղեդիական զարգացման այլ միջոցներ ևս: Բոլոր դեպքերում մեղեդիի զարգացումը ենթարկվում է նրա կառուցվածքի ամբողջականությունը գոյացնող օրինաչափություններին*:

* Մեղեդիի կառուցվածքն այստեղ առանձին չի դիտվում: Տես հաջորդ գլխում՝ «Երաժշտական ստեղծագործության կառուցվածքի տարրերը»:

§ 86. ՄԵՂԵԴԻԱԿԱՆ ԶԱՐԴԱՐԱՆՔՆԵՐ ԿԱՄ ՄԵԼԻԶՄՆԵՐ
(Լրացում)

Ժողովրդական իմպրովիզացիայի արվեստում*, մանավանդ Արևելքում, հնագույն ավանդույթ է՝ մանր տևողության հնչյուններով մեղեդին հարդարելը: Այդ ավանդույթն անցել է մասնագիտացված երաժշտության մեջ, ուր գոյացել են հաստատուն ձև ունեցող մեղեդիական զարդարանքներ, որոնք կոչվել են **մելիզմներ****:

Մելիզմները առանձնապես տարածված են եղել 18-րդ դարի ֆրանսիական և իտալական կոմպոզիտորների կապելանային ստեղծագործություններում: Մեծ քանակությամբ մելիզմներից լայն կիրառություն ստացել և հետագայում պահպանվել են չորսը՝ ֆորշլագ, տրել, մորդենա և գրուպետո:

ա. Ֆորշլագ*** կամ **ընդհարում** կոչվում է մեղեդիի որևէ հիմնական հնչյունին նախորդող օժանդակ հնչյունը: Լինում է երկու տեսակ՝ կարճ և երկար:

Կարճ ֆորշլագը հիմնական հնչյունից մեծ մասամբ մեկ աստիճան վերև կամ ներքև է գտնվում, սակայն, լինում են նաև դեպքեր, երբ հիմնական հնչյունից նա հեռու է մի քանի աստիճանով, կամ ունի հիմնական հնչյունի բարձրությունը: Նշանակվում է փոքրիկ ութերորդական նոտայով և վրայից, գծված է: Կատարվում է **նախորդող հնչյունի** տևողության հաշվին և վերջնում է այդ տևողության նվազագույն մասը:

զրվում է՝



կատարվում է՝



* Իտալերեն *improvisazione* = համապատասխան հորինում և կատարում, լատիներեն *improvisus* = անսպասելի, անակնկալ խոսքից:

** Հունարեն *մելիզմա* նշանակում է երգ, եղանակ, մեղեդի: Միջին դարերում այդ բառով անվանել են եղանակի՝ մեկ վանկով երգվող հատվածը, որը պարունակել է նաև կոլորատուրային զարդարանք:

*** Գերմաներեն *Vorschlag* այս դեպքում նշանակում է հարվածին (շեշտին) նախորդող, նախահարված (նախաշեշտ):

Կարճ ֆորշազի կատարումը հնարավոր է մասն հաջորդ տևողության հաշվին:



Moderato

ԲԵՐԶՈՎՆԵ ՍՈՆԱՏԻՆԱ



Եթե մեղեդիում ֆորշազին նախորդող հիմնական հնչյուն չկա, այսինքն՝ եթե այն սկսվում է հենց կարճ ֆորշազով, ապա այսպիսի ֆորշազը մեծ մասամբ կատարվում է որպես շատ կարճ տևողություն ունեցող նախադասված:

Allegro

ԲԵՐԶՈՎՆԵ ՍՈՆԱՏ



Andantino

ԲԵՐԶՈՎՆԵ ԳԱՐՄԵՆ



Կարճ ֆորշագը կարող է մաս բաղկացած լինել հաջորդաբար կատարվող երկու, երեք կամ ավելի հնչյուններից: Այս դեպքում մա նշանակվում է տասնվեցերորդական կամ երեսուներկուերորդական փոքրիկ նոտաներով և կատարվում է մեծ մասամբ հաջորդ և սակավ՝ նախորդ հնչյունի տևողության հաշվին:

Adagio assai

ԲԵՐԷՈՒԼԻՆ՝ ՍԻՄՅՈՆԻԱ N 3

Պրված Է՝

pp

Կատարվում է՝

Allegro moderato

ՉԱՅԻՆԿԱՆԻ ՊՐԵՆՏՈՒԳ

Պրված Է՝

p

Կատարվում է՝

Երկար ֆորշազը միշտ մեկ հնչյուն է: Կարճ ֆորշազից տարբերելու համար երկար ֆորշազի նոտան վրայից չի գծվում: Հիմնական հնչյունից միայն մեկ աստիճան բարձր կամ ցածր է: Երկար ֆորշազը միշտ կատարվում է հաջորդող հնչյունի տևողության հաշվին և վերցնում է այդ տևողության կեսը կամ երկու-երրորդը:



Allegro ՄԱՅԱՐԱՅ ԵՐԵՎԱՆ

աղվաճ է. *f*

կատարվում է. *f*

Allegro con spirito

UNITED STATES

պրիմո I'

p

կամպոնիմ I'

Presto

UNITED STATES

պրիմ I'

grazioso

p

կամպոնիմ I'

p

բ. Տրեկ* կամ դալսալ կոչվում է մեղեդիի որևէ հիմնական հնչյունի և նրանից մեկ աստիճան վերև գտնվող օժանդակ հնչյունի արագ և համաչափ կրկնությունը: Տրեկը նշանակվում է tr. տառերով:

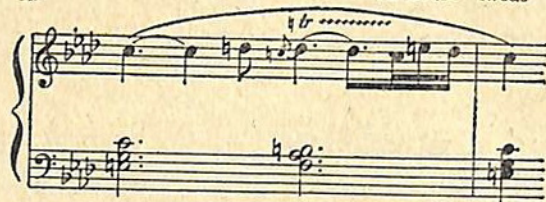


Կատարելիս տրեկը սկսում են հիմնական հնչյունից: Այն դեպքում, երբ կատարումը պետք է սկսել ոչ թե հիմնական հնչյունից, այլ սրա վերևի կամ ներքևի օժանդակ հնչյունից, տրեկից առաջ համապատասխան օժանդակ հնչյունը լրացուցիչ կերպով գրում են որպես կարճ ֆորշլագ:



Եթե տրեկից վերև կամ նրա կողքին գրված է ալտերացիայի նշան, վերաբերում է վերևի օժանդակ հնչյունին:

* Իտալերեն trillo բառից, որ այս դեպքում նշանակում է երկու հնչյուններով գեղ-գեղանք:



գ. Մորդենտ* կամ խաղ կոչվում է մեղեդիի որևէ հիմնական հնչյունի, սրա վերևի կամ ներքևի օժանդակ հնչյունի և ապա նորից նույն հիմնական հնչյունի արագ հաջորդականությունը: Մորդենտը կատարվում է հիմնական հնչյունի տևողության հաշվին և վերցնում է նրա տևողության նվազագույն մասը: Մորդենտը գրի է առնվում հետևյալ նշանով, որը լինում է նաև վրայից գծված:

~ կամ ~

Չգծված մորդենտը կատարելիս, հիմնական հնչյունից հետո վերցնում են վերևի օժանդակ հնչյունը:



Գծված մորդենտը կատարելիս, հիմնական հնչյունից հետո վերցնում են ներքևի օժանդակ հնչյունը:



* Իտալերեն mordente բառացի նշանակում է սուր, կծող, կամթող:

Մորդենտի վերևից կամ ներքևից դրված ալտերացիայի նշանը վերաբերում է համապատասխանաբար վերևի կամ ներքևի օժանդակ հնչյունին:

Allegretto

Պրված է՝

կատարվում է՝

Moderato ♩ = 112

Պրված է՝

կատարվում է՝

Լինում է նաև կրկնակի մորդենտ (չգծված և գծված), որ ցույց է տալիս հիմնական հնչյունի և համապատասխան օժանդակ հնչյունի կրկնակի հաջորդականությունը:

դ. Գրուպետոն* կամ կրկնախաղը մեղեդիական այնպիսի դարձվածք է, որի մեջ հիմնական հնչյունի հետ մասնակցում են և՛ վերևի, և՛ ներքևի օժանդակ հնչյունները: Կատարումն սկսվում է վերևի օժանդակ հնչյունից, ապա գալիս է հիմնական հնչյունը, ապա ներքևի օժանդակ հնչյունը և նորից հիմնական հնչյունը:

Գրուպետոն զբի է առնվում նետեյալ նշանով՝



դրվում է նոտայից վեր կամ երկու նոտաների միջև:

Նոտայից վեր դրված գրուպետոն կատարվում է այդ նոտայի ամբողջ տևողության հաշվին:

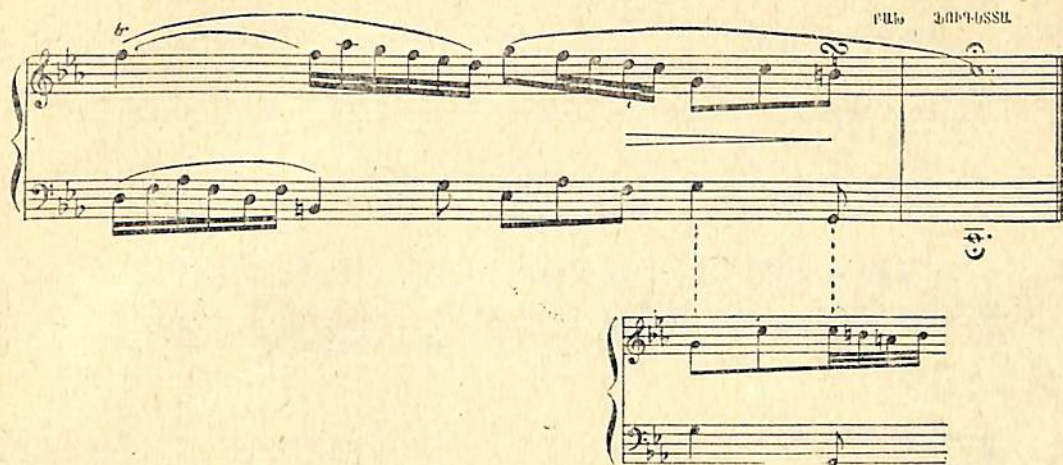


Երկու նոտաների միջև դրված գրուպետոն վերցնում է առաջին նոտայի տևողության վերջից նրա մի մասը (կեսը, քառորդը և այլն):



Գրուպետոյի վերևից կամ ներքևից դրված դիեզը, բեմոլը կամ բեկարը վերաբերում են համապատասխանորեն վերևի կամ ներքևի օժանդակ հնչյունին:

* Իտալերեն gruppo բառի նվազական ձևն է, տվյալ դեպքում նշանակում է նոտաների փոքրիկ խումբ:



Adagio molto

FUGA 2. 17-1888

Մեղեդիներում լինում են մասն զարդարանքներ, որոնք հաստատուն ձև չունեն և հաճախ մեծ քանակությամբ հնչյուններից բաղկացած լինելով՝ հատուկ պայմանական նշումներ էլ չունեն։ Այդպիսի զարդարանքները սովորաբար գրվում են մանր նոտաներով, տակտի չափից դուրս և կատարվում են ազատ։ Օրինակ.

Allegro con brio

ԲԱՐՁՐԱՆՆ ԽԱՐՇԱԿԱՆ N 5

Tempo.

p *cresc.* *f* *p*

Lento

ff

ff

f *mf* *p*

Ստուգողական հարցեր

1. Ի՞նչ է մեղեդին, որն է նրա արտահայտչական նշանակությունը:
2. Ինչպե՞ս է կազմվում մեղեդին:
3. Որո՞նք են մեղեդիական շարժման հիմնական ձևերը: Ո՞րն է մեղեդիական պատկերը:
4. Ի՞նչ նշանակություն ունեն վերընթաց և վարընթաց շարժումները մեղեդիի ծավալման ընթացքում: Ի՞նչ է բարձրակետը:
5. Ինչպե՞ս է տեղի ունենում մեղեդիի ինտոնացիոն զարգացումը:
6. Ի՞նչ են սեկվենցիան, տարբերակային զարգացումը:
7. Որո՞նք են հաստատուն ձև ունեցող մեղեդիական զարդարանքները:
8. Ինչպե՞ս են կատարվում վրայից գծված և չգծված ֆորշլագները:
9. Ի՞նչ է տրեյը:
10. Ինչպե՞ս են կատարվում վրայից գծված և չգծված մորդենտները:
11. Ի՞նչ է գրուպետոն:

ՀԱՍԿԱՑՈՂՈՒԹՅՈՒՆ ԲԱԶՄԱԶԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԿԱՌՈՒՅՎԱԾՔԻ ՏԱՐԲԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

§ 87. ԲԱԶՄԱԶԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆ

Շատ ժողովրդական եղանակներ միաձայն են, այսինքն ներկայացնում են սուկ մի մեղեդի: Այդպիսի դեպքում մեղեդին (երգի դեպքում՝ խոսքերի հետ միասին վերցված) հանդես է գալիս որպես ամբողջական երաժշտական երկ:

Շնչող մեծամասնությամբ, սակայն, երաժշտական ստեղծագործությունները բազմաձայն են: Բազմաձայնությունը մտքեր ու զգացմունքներ արտահայտելու համար երաժիշտ հեղինակին մեծագույն հնարավորություններ է ընձեռում:

Բազմաձայն ստեղծագործությունների մեջ երաժշտական բովանդակությունն արտահայտվում է միաժամանակ հնչող մի քանի ձայների միջոցով:

Երբեմն միաժամանակ հնչող ձայներից մեկը (ավելի հաճախ՝ վերևի ձայնը) ստեղծագործության բովանդակության գլխավոր արտահայտիչն է, նրա գլխավոր ձայնը, նրա մեղեդին, իսկ մյուս ձայները կազմում են այդ մեղեդիի ընկերակցությունը (նվագակցությունը): Այսպիսի ստեղծագործությունն անվանում են հոմոֆոն կերտվածքի ստեղծագործություն*: Օրինակ.

* Հիմ հունարենում հոմոֆոնիա նշանակել է միահնչություն, մեղեդիի ունիտն կատարումը երգչի ձայնով և նվագարանով: Բազմաձայն երաժշտության որոշակի տեսակի նկատմամբ, երբ ձայներից մեկը գլխավոր է, իսկ մյուսները նվագակցություն են, այս անվանումը կիրառվում է, ըստ երևույթին, որպես հակադրություն պոլիֆոնիային, որը բառացիորեն նշանակում է հենց բազմաձայնություն:

Andante sostenuto ♩ = 63

ԱՐԱՐ ԵԼԶԱՏՅԱՆ ԶՈՒԲԱՆԻ ԿՈՆՇԵՐՏ

f cantabile espress.

p

Allegro vivace ♩ 88

ԿՈՆՇԵՐՏԻՆ ԶՈՒԲԱՆԻ ԿՈՆՇԵՐՏ

f

p

Հետևյալ հատվածում մեղեդին միջին ձայնն է, հրահից վեր և վար՝
նվագակցությունն է.

Հաջորդ հատվածի մեղեդին սկզբում ներքևում է, ապա՝ վերևում.

Allegro ՊՐԻՄՈՒՍՈՒ, ՎՈՐՏՈՒ ԵՎ ՊԻՈՒՆԵՍ

Allegretto ՊՐԻՄՈՒՍՈՒ, ՎՈՐՏՈՒ ԵՎ ՊԻՈՒՆԵՍ

Հումֆրոն կերտվածքի ստեղծագործություններում մեղեդին և նվագակցությունը միմյանց հետ սերտ կապված են, մասնավորապես հարմոնիայի օրինաչափություններով: Չնայած մեղեդին բովանդակության գլխավոր արտահայտիչն է, աչնումենայնիվ ստեղծագործության ընդհանուր արտահայտչականությունը գոյացնելու մեջ նշանակալից բեռնվածք է կրում նաև նվագակցությունը, այդ բանում մեղեդին և նվագակցությունը «փոխգործակցում» են:

Այլ դեպքերում միաժամանակ հնչող բոլոր ձայներն էլ արտահայտչական ինքնուրույնություն ունեն և առանձին-առանձին վերցված ներկայացնում են ինքնուրույն մեղեդիներ: Այդպիսի ստեղծագործությունները կոչվում են պոլիֆոն կերտվածքի ստեղծագործություններ: Պոլիֆոն կերտված-

քում ևս ձայների միաժամանակյա զուգորդումը կարգավորվում է հարմոնիայի օրինաչափություններով, սակայն, ընդհանուր արտահայտչականության առումով կարևորը ձայների (մեղեդիների) համատեղ հորիզոնական ընթացքն է: Պոլիֆոն կերտվածքի օրինակներ.

Moderato e maestoso

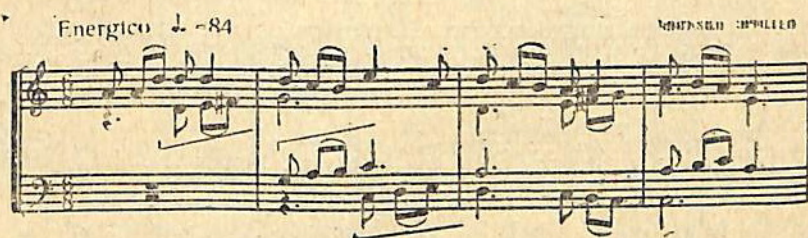
f

leggero $\text{♩} = 80$

p *mf* *mp* *mf* *p*

p *mf* *p* *mf*

Պոլիֆոն ստեղծագործության մեջ հաճախ ձայները միմյանց նմանակում են. ադպիսի նմանակումը կոչվում է խիտացիա.



Տեսական ճշգրիտ նմանակումն ընդունված է անվանել կանոն: Կանոնում երկու կամ ավելի ձայներ տարբեր ժամանակ կատարում են միշտ միևնույն մեղեդին.

Allegro ma non troppo

Allegro ma non troppo



Allegretto

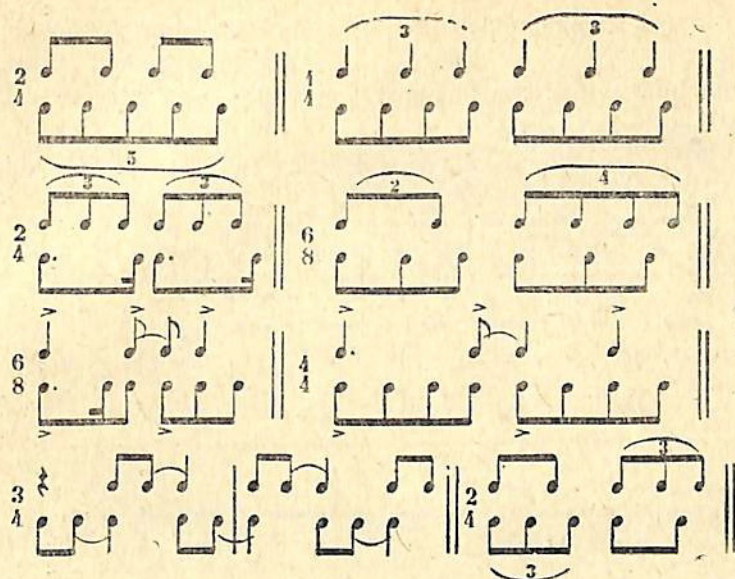
Allegretto



Մի քանի ինքնուրույն մեղեդիների միաժամանակյա զուգորդման տարբեր ձևերն ու եղանակները մանրամասնորեն ուսումնասիրվում են «Պոլիֆոնիա» դասընթացում:

§ 88. ԲԱԶՄԱՌԻԹՄ ԵՎ ԲԱԶՄԱՄԵՏՐ

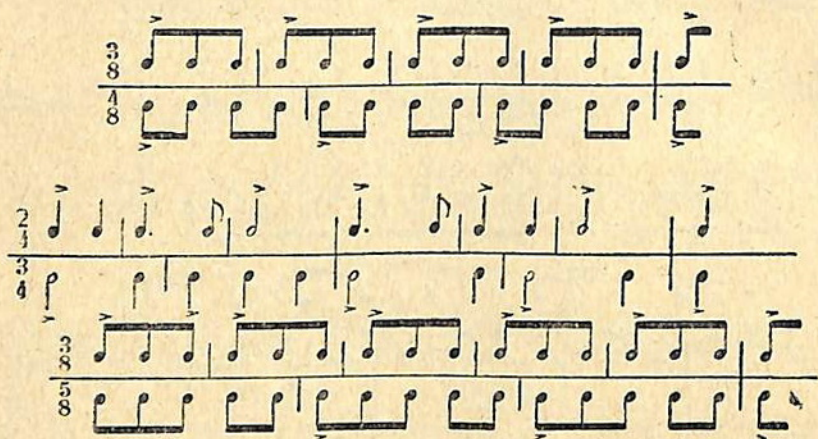
Թե՛ հոմոֆոն, և թե՛ պոլիֆոն կերտվածքի երաժշտության մեջ (դաշնամուրային, անասնբլային, նվագախմբային և այլ ստեղծագործություններում) այնպիսի տակտերի միաժամանակյա զուգորդումը, որոնցում տակտային մասերը կոտորակված են տարբեր ձևով, առաջ է բերում բազմադիրք կամ պոլիռիթմ:



Բազմադիրքը էականորեն զգացվում է այն դեպքում, երբ զուգորդվող ոլորտական պատկերների տարբերությունը մեծ է և արանց զուգորդումը քիչ թե շատ տևական է:

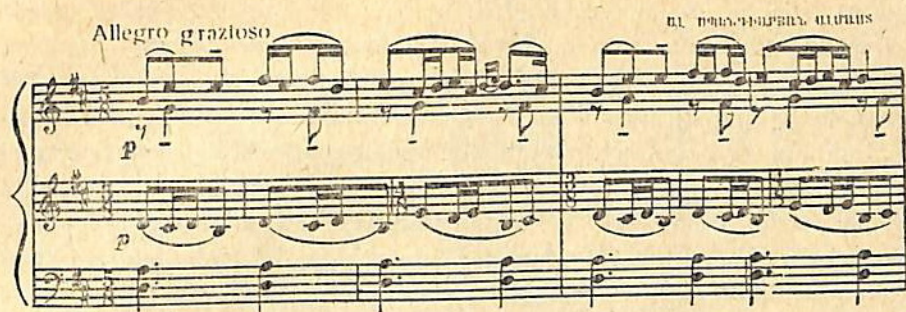
Ռիթմական բարդ հարաբերություն է գոյանում ման բազմամետրի դեպքում:

Բազմամետր կամ պոլիմետր կոչվում է տարբեր չափ ունեցող տակտերի միաժամանակյա զուգորդումը:



Ի տարբերություն բազմառիթմից, բազմամետրի դեպքում միաժամանակ հնչող ձայների տակտային մասերը չեն համընկնում: Սակայն, բազմամետրը երաժշտության մեջ մետրական կազմակերպվածությունը չի խափանում, որովհետև, ինչպես վերը բերված օրինակներից էլ երևում է, տակտի ուժեղ մասերը ժամանակ առ ժամանակ, այնուամենայնիվ, զուգադիպում են միմյանց:





Երբեմն բազմադիրք միաժամանակ առաջ է բերում բազմամետր.



Երբեմն բազմամետրը գործնականորեն գոյություն ունի, բայց նոտաներում չի նշվում, բոլոր ձայները պայմանական կերպով գրվում են միաժամանակ տակտաբաժանումով:

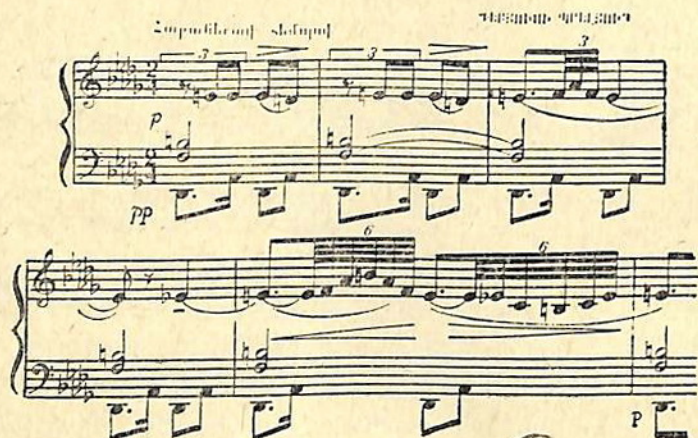
Տարբեր դիրքերի կամ տարբեր մետրերի միաժամանակյա զուգորդումները լրացուցիչ կերպով նպաստում են երաժշտության մեջ ներքին շարժունություն ստեղծելուն:

§ 89. ԲԱԶՄԱԼՍԴ ԵՎ ԲԱԶՄԱՏՈՆԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆ

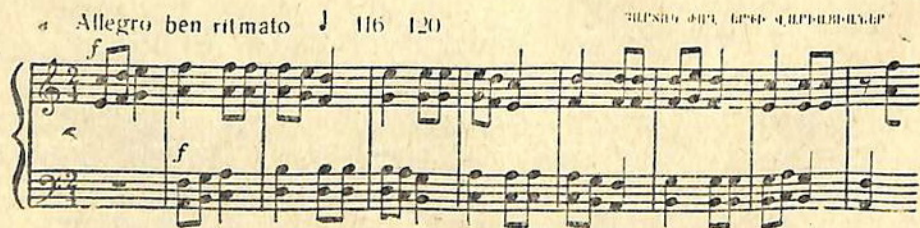
Բազմաձայն երաժշտության մեջ զուգակցվող ձայները երբեմն ընթանում են տարբեր լսվելու կամ տոնայնություններում (հաճախ՝ միաժամանակ և՛ տարբեր լսվելու, և՛ տոնայնություններում): Տարբեր լսվելու ընթացող ձայների միաժամանակյա զուգորդումը կոչվում է բազմալսվ կամ

պոլիլադ: Տարբեր տոնաչափություններում (կամ՝ տարբեր լադատոնաչափություններում) ընթացող ձայների միաժամանակյա զուգորդումը կոչվում է բազմատոնաչափություն կամ պոլիտոնաչափություն: Այսպիսի զուգորդումները սովորաբար երևան են գալիս ստեղծագործության որևէ հատվածում և արված են լինում այնպես, որ ընդհանուր առմամբ չխախտվի երաժշտության լադատոնաչափական հիմքը. զուգորդված տարբեր լադերից կամ տոնաչափություններից մեկը գերիշխում և ամբողջությունը կազմակերպում է:

Ստորև Կ. Դեբյուսիի Պրելյուդից (2-րդ տետր, № 3) բերված հատվածում ստորին երկու ձայնում ռե-բեմոլ մածոր եռահնչյունն է, իսկ վերևի ձայնը հնչում է սկզբում ցած II աստիճանով միքստիդիական (կամ՝ մեղեդային), ապա կրկնակի հարմոնիկ մի մածորում (երկրորդ ձայնում ձգված է նրա դոմինանտային հնչյունը)։



Ստորև բերվող կանոնում (ի տարբերություն վերը բերված կանոններից) միևնույն մեղեդին հնչում է երկու զույգ ձայներում, և բոլոր ձայները տարբեր լադերում ու տարբեր տոնաչափություններում են:



Բազմալարի և բազմատոնայնության օրինակներ կան նաև 167, 171 և 48 էջերում Կոմիտասի, Սպենդիարյանի և Բարտոկի երաժշտությունից բերված հատվածներում:

Տարբեր լարերի և տոնայնությունների տրամաբանված միաժամանակյա զուգորդումը յուրատեսակ ձևով երանգավորում է երաժշտության հնչումը, կամ, ըստ անհրաժեշտության, առաջ է բերում սուր հնչողություններ և այդպիսով ծառայում է արտահայտչական որոշակի նպատակների:

§ 90. ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԿԱՌՈՒՅՎԱԾՔԻ ՏԱՐԲԵՐԸ

Այնպես, ինչպես բանավոր կամ գրավոր խոսքը իմաստի տեսակետից բաժանվում է առանձին պարբերությունների, ասույթների, նախադասությունների և այլն, երաժշտությունն ևս բաժանվում է որոշակի իմաստ պարունակող հատվածների:

Երաժշտական մտքի շարադրության ընթացքում առանձին իմաստ պարունակող կից հատվածների բաժանման պահը կոչվում է **ցեզուր***:

Պոլիֆոն կերտվածքի ստեղծագործություններում ձայները տարբեր ժամանակ են մուտք գործում և դուրս գալիս, նրանցում ցեզուրները, որպես կանոն, ժամանակի առումով միմյանց չեն համընկնում, ու դրա շնորհիվ պոլիֆոն երաժշտությունն ավելի հոսուն բնույթ ունի:

Հոմոֆոն կերտվածքի ստեղծագործության բոլոր ձայներում ցեզուրները տեղի են ունենում միաժամանակ և միմյանց հաջորդում են համեմատաբար կանոնավոր կերպով: Ուստի հոմոֆոն երաժշտության մեջ մտքի բաժանումներն ավելի նկատելի են:

Երաժշտական ամբողջության մեջ ամեն մի հատվածի գրաված տեղը կամ նրա նշանակությունը որոշվում է տվյալ հատվածի համեմատական ավարտունությամբ:

Հոմոֆոն կերտվածքի ստեղծագործություններում ավարտված երաժշտական միտք պարունակող ամենափոքր հատվածը կոչվում է **պարբերություն**: Պարբերությունը բաղկացած է լինում մեծ մասամբ ութ տակտից, սակայն լինում են նաև այլ քանակությամբ տակտեր ընդգրկող պարբերություններ:

Պարբերությունն ունի որոշակի ներքին կառուցվածք: Մեծ մասամբ այն բաժանված է լինում երկու **նախադասության**, որոնք իմաստի տեսակետից

* Լատիներեն caesura = հատում խոսքից:

հաճախ կարծես թե ներկայացնում են հարց ու պատասխան: Նախադասությունն իր հերթին բաժանված է լինում ֆրազների, իսկ ֆրազը բաղկացած է լինում երկու կամ ավելի մոտիվից*: Մոտիվը երաժշտական մտքի կառուցվածքի փոքրագույն մասնիկն է, որ մեծ մասամբ միայն մեկ տակաշին շեշտ է պարունակում և ինքնուրույն արտահայտչականություն ունի:

Բեթհովենի դաշնամուրային № 1 սոնատի Ադաջոյից բերվող այս հատվածը պարբերություն է: Բաժանված է երկու նախադասության, նախադասություններից առաջինը իր հերթին բաժանված է երկու ֆրազի, իսկ երկրորդն այդպիսի բաժանում չունի:

Adagio $\text{♩} = 76$

ԲԵԹՀՈՎԵՆ. ՄՈՏԻՎՆԵՐ



Երաժշտական մտքի եզրափակումը կամ մրա վերջավորությունը կոչվում է կադանս կամ կադենցա**: Կադանսը կազմվում է լսողի գլխավոր ակորդների հաջորդականությունից:

* Իտալերեն *motivo*, որ նշանակում է առիթ, հակում... ճան մեղեդի, եղանակ, մոտիվ:

** Կադանս (ֆրանսերեն՝ *cadence*) կամ կադենցա (իտալերեն՝ *cadenza*) նշանակում է վերջավորություն: Կադենցա՝ *cadere* խոսքից է, որը նշանակում է ընկնել, ճան՝ վերջանալ:

Կադենցա կոչվում է ճան ազատ իմպրովիզացիայի բնույթ ունեցող երաժշտական այն հատվածը, որը մենամակա կատարվում է մենակատարի և նվագախմբի համար գրված վիրտուոզային ստեղծագործության (մեծ մասամբ՝ կոնցերտի) այս կամ այն բաժինն ավարտելուց առաջ:

Պարբերություն կազմող նախադասությունները սովորաբար տարբեր կադանսներ են ունենում: Ստաջին նախադասության վերջավորությունը հանդիսանում է **կիսակադանս**, իսկ երկրորդ նախադասության (այսինքն՝ պարբերության) վերջավորությունը՝ **լրիվ կադանս**: Կիսակադանսն ավարտվում է անկայուն, մեծ մասամբ դոմինանտային հարմոնիայով (տես վերը բերված օրինակում 4-րդ տակտը), իսկ լրիվ կադանսն ավարտվում է՝ կայուն, տոնիկային հարմոնիայով (տես նույն օրինակում վերջին տակտը): Բացառիկ դեպքերում առաջին նախադասությունը ևս լրիվ կադանս է ունենում:

Վերը բերված պարբերությունը քառակուսի կամ համաչափ կառուցվածքի տարբերությունն է: Լինում են նաև անհամաչափ կառուցված, բայց ամբողջությամբ հավասարակշռված պարբերություններ:

Հետևյալ պարբերության մեջ առաջին նախադասությունը ընդարձակված է (հինգ տակտ), և քառակուսիությունը կտրված է.



Հետևյալ պարբերության մեջ երկրորդ նախադասությունն է ընդարձակված.



Ստորև բերվող պարբերությունը բաղկացած է երեք նախադասություն-
 անից. առաջինը և երկրորդը անկապում վերջավորություն ունեն (D և S),
 վերջինը՝ կապում (T):



Պարբերության ձևը երաժշտական ավարտուն մաքի շարադրության ամենապարզ ձևն է: Երբեմն ոչ մեծ ստեղծագործությունն ամբողջապես վերցված ներկայացնում է միայն մեկ պարբերություն (աչսպիսի դեպքում այդ պարբերությունն ավելի ընդարձակ է լինում): Մեկ պարբերություն ներկայացնող ամբողջական ստեղծագործության օրինակներ են Շոպենի և Սկրյաբինի մի շարք պրելյուդները: Սակայն, քիչ թե շատ խոշոր ստեղծագործություններում պարբերությունը հանդես է գալիս որպես ստեղծագործության կառուցվածքի բաղկացուցիչ տարր:

Ստեղծագործական դարավոր պրակտիկայում մշակվել են երաժշտական ստեղծագործությունների բազմաթիվ բարդ ձևեր ու կառուցվածքներ: Տարբեր ձևի երաժշտական ստեղծագործությունների կառուցվածքը մանրամասնորեն ուսումնասիրվում է «Երաժշտական ստեղծագործությունների վերլուծություն» դասընթացում:

Ստուգողական հարցեր

1. Ի՞նչ է բազմաձայն ստեղծագործությունը:
2. Ի՞նչն է հոմոֆոն և պոլիֆոն կերտվածքի տարբերությունը:
3. Ի՞նչ է իմիտացիան, ի՞նչ է կանոնը:
4. Ի՞նչ է բազմաոլիթմ և բազմամետր. ո՞րն է նրանց տարբերությունը, նրանց նշանակությունը:
5. Ի՞նչ է բազմալադը և բազմատոնայնությունը. նրանց տարբերությունը, նշանակությունը:
6. Ի՞նչ է ցեզուրը: Ինչպե՞ս են հաջորդում միմյանց ցեզուրները պոլիֆոն և հոմոֆոն կերտվածքի ստեղծագործություններում:
7. Ինչպե՞ս է կոչվում ամբողջացած երաժշտական միտքը և ինչ բաժանումներ է ունենում:
8. Ի՞նչ տարբերություն կա համաչափ և անհամաչափ կառուցված պարբերությունների միջև:
9. Ի՞նչ է կադանս կամ կադենցա: Պարբերության մեջ ինչպիսի՞ կադանսներ են լինում. լրիվ կադանսի և կիսակադանսի տարբերությունը:

ԲԱՌԱՐԱՆ

ՀԱՃԱԽԱԿԻ ԳՈՐԾԱԾՎՈՂ ՕՏԱՐԱԶԳԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՏԵՐՄԻՆՆԵՐԻ

A

A cappella (ա կապելլա) — խմբական երգեցողություն առանց նվագակցության:

Accelerando (արչելերանդո), —, արագացնելով:

Accento (աչենտո) — ակցենտ, շեշտ:

Accolade (ակոլադ) — հնգագծերը միացնող ուղղաձիգ գիծը և փակագիծը:

Adagio (ադաջո) — դանդաղ, հանգիստ:

Adagio assai (ադաջո ասսաի) — շատ դանդաղ:

Adagio ma non troppo (ադաջո մա նոն տրոպպո) — դանդաղ, բայց ոչ չափազանց: Հուշիկ:

Ad libitum (ադ լիբիտում) — ազատ, ըստ ցանկության:

A due (ա դուե) — երկուսով:

Affettuoso (աֆետտուզո) — տես con affetto:

Agitato (աջիտատո) — հուզված, անհանգիստ, տագնապալի:

Alla marcia (ալա մարչա) — քայլերգի մեմ:

Allargando (ալարգանդո) — լայնացնելով, դանդաղեցնելով:

Allegretto (ալեգրետտո) — բավական աշխույժ, զվարթ, արագավուն, andante-ից արագ, բայց allegro-ից մի փոքր դանդաղ:

Allegro (ալեգրո) — արագ, աշխույժ, կենսուրախ:

Allegro assai (ալեգրո ասսաի) — հույժ արագ:

Allegro brillante (ալեգրո բրիլանտե) — արագ և փայլուն:

Allegro con brio (ալեգրո կոն բրիո) — արագ և բորբոքուն, պայծառ:

Allegro con fuoco (ալեգրո կոն ֆուրկո) — արագ և կրակոտ:

Allegro ma non tanto (ալեգրո մա նոն տանտո) — ոչ այնքան արագ:

Allegro ma non troppo (ալեգրո մա նոն տրոպպո) — ոչ չափազանց արագ:

Allegro moderato (ալեգրո մոդերատո) — չափավոր արագ:

Allegro vivace (ալեգրո վիվաչե) — արագ և աշխույժ, allegro-ից արագ, բայց presto-ից քիչ դանդաղ:

Allemande (ալեմանդ) — հնադարյան գերմանական պար, դանդաղ, երկ-մասանի չափով:

Allentando (ալենտանդո) — դանդաղեցնելով:

Amabile (ամաբիլե) — սիրալիր, հաճելի, դուրեկան:

Amoroso (ամորոզո) — սիրով, քնքշաբար, սիրավատ:

Andante (անդանտե) — հանդարտ, չափավոր դանդաղ, գնայուն:

Andante cantabile (անդանտե կանտաբիլե) — դանդաղ և քաղցրահնչուն,
երգային:

Andantino (անդանտինո) — փոքր-ինչ թեթև, արագ, քան andante-ն:

Animato (անիմատո) — ոգևորությամբ, աշխույժով:

Aperto (ապերտո) — բաց, ստանց սուրդինի (փողային նվագարանների
համար:

Appassionato (ապասսիոնատո) — կրքոտ, խանդավառ:

Archi (արքի) — լարային նվագարանների ընդհանուր անունը:

Arco (արկո) — աղեղ (լարային գործիքների), col arco — աղեղով:

Arpa (արփա) — տավիղ:

Assai (ասսայի) — շատ, հույժ, բավականաչափ:

A tempo (ա տեմպո) — տեմպին վերադառնալը, տեմպը վերականգնելը:

Attacca (ատտակա) — անմիջապես անցնել ստեղծագործության հաջորդ
մասին:

B

Barcarola (բարկարոլա) — վենետիկյան մականվարների երգը:

Basso (բասսո) — բաս:

Basson (բասսոն) — տես fagotto:

Basso ostinato (բասսո օստինատո) — բասսոյի շարունակաբար կրկնվող
թեման:

Basso profondo (բասսո պրոֆոնդո) — ցածր, խոր բաս:

Batterie (բատտերի) — հարվածային գործիքների խումբը օրկեստրում:

Berceuse (բերսեզ) — օրորոցի երգ:

Bolero (բոլերո) — իսպանական դանդաղ պար երեք-քառորդ չափով:

Bourrée (բուրրե) — արագ տեմպի հմադարյան ֆրանսիական պար չորս-
քառորդ չափով:

Bratsche (բրաձե) — տես viola:

Brillante (բրիլանտե) — փայլուն:

C

Calando (կալանդո) — ձայնի ուժը նվազեցնելով, հանդարտվելով:

Campana (կամպանա) — զանգ, campanella (կամպանելլա) — զանգակ:

Campanelli (կամպանելլի) — որոշակի բարձրության հնչյուններ ունեցող
զանգակներով նվագարան:

Cantabile (կանտաբիլե) — երգուն, քաղցրահնչուն:

Cantata (կանտատա) — երգչախմբի, մեներգիչների և նվագախմբի հա-

մար գրված ստեղծագործություն՝ գերազանցապես բնարական
բնույթի:

Canto (կանտո) — երգ, երգեցողություն:

Canzone (կանցոնե) — կանցոնա, երգ:

Canzonetta (կանցոնետտա) — ոչ մեծ երգ կամ երգային բնույթի պիես
որևէ նվագարանի համար:

Capriccioso (կապրիչիոզո) — քմահաճ, կամակորոթյամբ:

Carezzando (կարեցանդո) — գուրգուրանքով, քնքշությամբ:

Cassa (կասա) — թմբուկ, gran cassa (գրան կասա) — մեծ թմբուկ:

Cavatina (կավատինա) — օպերային արիայի մի տեսակը, սովորաբար
երգային, բնարական բնույթի:

Celesta (չելեստա) — չելեստա, որոշակի բարձրության հնչյուններ ունեցող
ստեղնավոր-հարվածային նվագարան:

Cello (չելլո) — թավջութակ:

Chaconne (չակոնե), ciaccona — չակոնա. հնադարյան իսպանական դան-
դաղ պար եռամաս չափով. որևէ նվագարանի համար երեք-քստորդ
չափում գրված պոլիֆոնիկ բնույթի պիես, որ կազմված է շարունակ
պահվող թեմայի հետ ընթացող մի շարք վարիացիաներից:

Clarinetto (կլարինետո) — կլարնետ (փայտյա փողային նվագարան),
clarinetto piccolo (կլարինետո պիկկոլո) — փոքր կլարնետ:

Clavicembalo (կլավիչենբալո) — կլավեսին:

Coda (կոդա) — կոդա, վերջավորություն:

Colla parte (կոլա պարտե) — նշում տեմպի տեսակետից գլխավոր ձայ-
նին հարմարվելու մասին (երկրորդական ձայների համար):

Col legno (կոլ լեցո) — լարային նվագարանը աղեղի փայտով նվագելը:

Comodo (կոմոդո) — հարմար, հանգիստ. չափավոր տեմպի նշումներից
մեկը:

Con (կոն) — գործիական հոլով ցույց տվող նախդիր:

Con affetto (կոն աֆետո) — զգացմունքով, սրտաբուխ:

Con amore (կոն ամորե) — սիրով, սիրաբար: Con anima (կոն անիմա) —
զգացմունքով, ոգեշունչ:

Con brio (կոն բրիո) — պայծառ, եռանդուն, բորբոքուն:

Con calore (կոն կալորե) — ջերմ, ջերմագին:

Con dolore (կոն դոլորե) — թախծալի, վշտագին:

Con moto (կոն մոտո) — շարժուն:

Con passione (կոն պասսիոնե) — կրքով:

Con sordina (կոն սորդինա) — սուրդինով, մեղմիչով:

Con spirito (կոն սպիրիտո) — ոգևորությամբ, ավյունով:
 Contrabasso (կոնտրաբասո) — կոնտրաբաս:
 Coperto (կոպերտո) — փակ, սուրդիկով (փողային նվագարանների, մասնավորապես վաղհորների և լիտավրի համար):
 Cornetto (կորնետո) — կորնետ (սղնձյա փողային նվագարան):
 Corno (կորնո) — վաղհորն (մետաղյա փողային նվագարան):
 Corno inglese (կորնո ինգլիզե) — անգլիական փող (փայտյա փողային նվագարան), հորդի տարատեսակը:
 Coro (կորո) — երգչախումբ:
 Courante (կուրանտ) — հնադարյան ֆրանսիական պար եռամաս չափով:
 Crescendo (կրեշենդո) — հետզհետե ուժգնացնելով, ուժն անեցնելով:

D

Da capo (դա կապո) — սկզբից, capo — գլուխ, սկիզբ:
 Dal segno (դալ սենյո) — նշանից, segno — նշան, ազդանշան:
 Decrescendo (դեկրեշենդո) — տես diminuyendo:
 Detaché (դետաշե) — լարային նվագարանների ստակատոյի մի տեսակը:
 Diminuendo (դիմինուենդո) — հետզհետե մեղմացնելով, ուժը նվազեցնելով:
 Divisi (դիվիզի) — բառացի «բաժանված»։ ցույց է տալիս օրկեստրի լարային նվագարանների որևէ խմբի բաժանումը՝ երկու կամ մի քանի ձայնանի որևէ հատված կատարելիս: Non divisi — հակառակը, ցույց է տալիս երկու կամ մի քանի ձայնանի հատվածի կատարումը մեկ գործիքով, առանց բաժանման:
 Dolce (դոլչե) — քնքուշ, քաղցրագին, մեղմիկ:
 Dolente (դոլենտե) — տխուր, վշտագին, լալագին:
 Dolore (դոլորե) — թախիծ, doloroso — թախծագին, վշտագին:
 Doppio movimento (դոպպիո մովիմենտո) — կրկնապատկված շարժումով, այսինքն՝ երկու անգամ արագ:

E

E, ed, et (ե, էդ, էտ) — և (շաղկապ):
 Ecossaise (եկոսեզ) — հնադարյան շոտլանդական պար:
 Energico (էներջիկո) — եռանդուն:
 Eroico (էրոիկո) — հերոսական:
 Espirando (էսպիրանդո) — նվաղելով:
 Espressivo (էսպրեսիվո) — արտահայտչաբեղուն, ազդու:

F

- Fagotto (ֆագոտո) — ֆագոտ (փայտյա փողային նվագարան). *contra-fagotto* — կոնտրաֆագոտ, թավ, բամբ ֆագոտ:
- Fermata (ֆերմատա) — կանգառ, հնչյունը կամ պատուհան գրվածից ավելի պահել ցույց տվող նշանը:
- Feroce (ֆերոչե) — խռովահույզ, բուռն, վայրագ:
- Festivo (ֆեստիվո) — տոնական, ցնծուն:
- Fine (ֆինե) — վերջ, *al fine* (ալ ֆինե) — մինչև վերջը:
- Flauto (ֆլաուտո) — ֆլեյտա (փայտյա փողային նվագարան), *flauto piccolo* — (ֆլաուտո պիկկոլո) — փոքր ֆլեյտա:
- Forte (ֆորտե) — ուժգին:
- Fortissimo (ֆորտիսիմո) — շատ ուժգին:
- Forza (ֆորցա) — ուժ. *con tutta forza* (կոն տուտտա ֆորցա) — ողջ ուժով:
- Fuga (ֆուգա) — բառացի «վազք». պոլիֆոն ստեղծագործություն:
- Fugato (ֆուգատո) — ֆուգայի նման:
- Fugetta (ֆուգետտա) — փոքրիկ ֆուգա:
- Funébre (ֆյունեբր) — թաղման, սգո: *Marche funébre* — մահվան քայլերգ, սգո քայլերգ:
- Furioso (ֆուրիոզո) — բուռն, կատաղի, մոլեգին:

G

- Gavotte (գավոտ) — հնադարյան ֆրանսիական պար երկմասանի չափով:
- Giga (ժիգա), *gigue* — արագ տեմպի հնադարյան անգլիական պար եռամաս չափով:
- Giocoso (ջիոկոզո) — աշխույժ, վառվռուն, «խաղալով»:
- Giusto (ջիստո) — ճշգրիտ, տեմպը ճշգրիտ պահպանելով:
- Glissando (գլիսանդո) — սահեցնելով:
- Grave (գրավե) — ծանրաշուք, վեհորեն:
- Grazioso (գրացիոզո) — նազելի, նրբագեղ:

H

- Habanera (հաբաներա) — իսպանական պար:
- Hammerklavier (համերկլավիր) — մուրճիկներ ունեցող դաշնամուրը (ի տարբերություն կլավեսինից):
- Harpe (արփ) — տեւ *arpa*:
- Héroïque (երոիկ) — տեւ *eroico*:

I

- Imitation (իմիտասիոն) — իմիտացիա, նմանություն, նմանակում:
 Impetuoso (իմպետուոզո) — պոռթկումով, արընթաց, մոլեգին:
 Impromptu (էմպրոմպտյու) — էքսպրոմտ:
 Incalzando (ինկալցանդո) — արագացնելով:
 Introduction (ինտրոդուկսիոն) — նախաբան:

K

- Klavier (կլավիր) — 1) լարային-ստեղնավոր նվագարանների ընդհանուր անունը, 2) Klavierauszug բառի կրճատումը, որ նշանակում է պարտիտուրայից դաշնամուրի համար փոխադրված ստեղծագործություն:

L

- Lamentation (լամանտասիոն) — լաց, ողբ, հեկեկանք:
 Lamentoso (լամենտոզո) — տխուր, վշտագին, լալագին:
 Ländler (լենդլեր) — ավստրիական հնադարյան պար, վալսի նման:
 Larghetto (լարգետո) — փոքր-ինչ թեթև, քան largo-ն:
 Largo (լարգո) — շատ դանդաղ, լայնորեն:
 Legato (լեգատո) — կապակցված, սահուն կատարում:
 Leggiero (լեջջերո) — թեթև, քնքուշ:
 Lento (լենտո) — դանդաղ, ձգված:
 Lied (լիդ) — երգ:
 L'istesso tempo (լիստեսսո տեմպո) — նույն տեմպը:
 Lugubre (լյուգրոբբե) — մոռյլ:

M

- Ma (մա) — բաց:
 Macabre (մակաբր) — թաղման, սգո. Danse macabre (դանս մակաբր) — մահվան պար:
 Maestoso (մաեստոզո) — վեհ, հանդիսավոր:
 Mano destra (m. d.) (մանո դեստրա) — աջ ձեռքով:
 Mano sinistra (m. s.) (մանո սինիստրա) — ձախ ձեռքով:
 Marcato (մարկատո) — շեշտված, շեշտակի:
 Marcia (մարչա) — քայլերգ:
 Marciale (մարչալե) — քայլերգի նման, ինչպես քայլերգ:
 Martelé (մարտելե) — լարային-ստեղնավոր նվագարանների կտրուկ ստակատո:
 Marziale (մարցիալե) — ռազմաշունչ, մարտականորեն:

Meno (մենո) — ավելի քիչ, ավելի պակաս. meno mosso — ավելի քիչ արագ.

Mesto (մեստո) — տխուր, թախծոտ, վշտագին:

Mezzo (մեջո) — կիսով չափ. mezzo-forte (mf) — կես-ուժգին, mezzo-piano (mp) — կես-մեղմ, a mezza voce — կիսաձայն:

Minuetto (մինուետո) — մեմուետ. հնադարյան ֆրանսիական պար եռամաս չափով:

Missa (միսսա) — մեսսա. կաթոլիկ եկեղեցու պատարագը:

Misterioso (միստերիոզո) — խորհրդավոր:

Mobile (մոբիլե) — շարժուն, թեթև:

Moderato (մոդերատո) — չափավոր:

Molto (մոլտո) — շատ, շատ ավելի:

Morendo (մորենդո) — նվաղելով:

Mormorando — (մորմորանդո) — 1) քրթմնջալով, 2) խոխոջալով:

Mosso (մոսսո) — շարժուն, արագ:

Muta in (մուտա ին) — քառացի «փոխիր». նշում է նվագարանը կամ նրա լարվածքը փոխելը:

N

Nocturne (նոկտյւրն) — նոկտյուրն, ցայգերգ:

Non (նոն) — ժխտական մասնիկ (ոչ, չ):

Non tanto, non-troppo (նոն տանտո, նոն տրոպպո) — ոչ այնքան, ոչ այնքան շատ:

O

Oboe (օբոե) — հոբոյ (փայտյա փողային նվագարան):

Opus (օպուս) — աշխատություն, երկ (երաժշտական):

Oratorio (օրատորիո) — օրատորիա. երգչախմբի, մեներգիչների և նվագախմբի համար գրված ստեղծագործություն՝ դրամատիկական կամ վիպական բնույթի:

Organo (օրգանո), orgue — երգեհոն:

Ossia (օսսիա) — կամ. տարբերակ ցույց տվող բառ:

P

Parlando (պարլանդո) — խոսելու նման, ազատ ուղիղով, թեթև:

Passacaglia (պասակալլե), passacaille — հնադարյան իտալական դանդաղ պար եռամաս չափով. որևէ նվագարանի համար գրված պոլիֆոն

բնույթի ստեղծագործություն. կազմված բաաում շարունակ պահվող թե-
մայի հետ ընթացող վարիացիաներից:

Pastorale (պաստորնլ) — պաստորալ, հովվերգություն. հովվերգական
բնույթով:

Patetico (պատենիկո) — խորը հուզմունքով, ազդու, գորովաշարժ:

Perdendo (պերդենդո) — հանգչելով, անհետանալով:

Perpetuum mobile (պերպետուում մոբիլե) — հավիտյան շարժվող, «հա-
վիտենական շարժում»:

Pesante (պեզանտե) — ծանր, հաղթ, ծանրակշիռ:

Piacere (պիաչերե) — ցանկություն, e piacere (ա պիաչերե) — ըստ ցան-
կության (ազատ կատարումն):

Pensieroso (պենզիերոզո) — մտածկոտ, մտքերի մեջ խորասուզված:

Piano (պիանո) — 1) մեղմ. 2) նույնը, ինչ որ pianoforte — դաշնամուր:

Pianissimo (պիանիսիմո) — շատ մեղմ:

Piatti (պիանտի) — ծնծղաներ:

Piccolo (պիկկոլո) — փոքր:

Piú (պյու) — ավելի, ավելի շատ. Piú mosso — ավելի շարժում, ավելի
արագ:

Pizzicato (պիցցիկատո) — լարային-աղեղնավոր նվագարանները ստանց
աղեղի, լոկ մատներով նվագելը:

Poco (պոկո) — քիչ, poco meno — քիչ պակաս, poco piú — քիչ ավելի,
poco a poco — փոքր առ փոքր, հետզհետե:

Polonaise (պոլոնեզ) — լեհական պար երեք-քառորդ չափով:

Portamento (պորտամենտո) — ձայնի աստիճանական, կարծես սահեցնելով
անցումը մեկ հնչյունից մյուսը:

Posaune (պոզանունե) — տեղ trombone:

Possibile (պոսիբիլե) — որքան հնարավոր է:

Precipitando (պրեչիպիտանդո) — շտապելով, պագքով:

Prestissimo (պրեստիսիմո) — չափազանց արագ:

Presto (պրեստո) — շատ արագ, փութկոտ:

Prima volta (պրիմա վոլտա) — առաջին անգամ, seconda volta — երկ-
րորդ անգամ. կրկնվող հատվածի առաջին և երկրորդ վերջավորու-
թյունը:

Punta d'arco (պոնտա դ'արկո) — աղեղի ծայրը. a punta — ծայրով:

Q

Quasi (քուանզի) — նման, ինչպես, որպես թե, գրեթե. Quasi tromba — փո-
ղի նման, quasi una fantasia — ինչպես մի ֆանտազիա:

R

- Rallentando (րալլենտանդո) — դանդաղեցնելով:
 Recitativo (րեչիտատիվո) — ռեչիտատիվ, թիվ ասվող երգ կամ նվագ,
 գրեթե ասելով երգելը:
 Refrain (րեֆրեն) — կրկնակ, ոտանավորի կամ երգի կրկնվող տունը:
 Reprise (րեպրիզ) — կրկնություն, կրկնության նշանը:
 Requiem (րեքվիեմ) — հոգեհանգստյան պատարագ:
 Rigoroso (րիգորոզո) — խստիվ, ճշգրիտ:
 Rinforzando (րինֆորցանդո) — շատ ուժեղացնելով:
 Risoluto (րիզոլյուտո) — վճռական:
 Ritardando (րիտարդանդո) — հապաղելով, շարժումը դանդաղեցնելով:
 Ritenuto (րիտենյուտո) — զսպելով, շարժումը դանդաղեցնելով:
 Rubato (րուբատո) — տեմպը խստիվ չպահպանելով կատարումը:
 Rustico (րուստիկո) — գյուղական ոճով:

S

- Sarabande (սարաբանդ) — հնադարյան իսպանական պար եռամաս չափով:
 Scherzando (սկերցանդո) — ժիր, կայտառ, կատակելով:
 Scherzo (սկերցո) — սկերցո, «կատակ»:
 Secco (սեկկո) — չոր, կտրտված:
 Segno (սենյո) — նշան, ազդանշան:
 Segue (սեգուե) — նախորդի նման, նախորդին հետևելով շարունակել:
 Semplice (սեմպլիչե) — պարզ, անպարզայն:
 Sempre (սեմպրե) — շարունակ:
 Sensibile (սենսիբիլե) — զգայուն, զգացված:
 Senza (սենցա) — առանց, senza sordino — առանց սուրդինի:
 Sforzando (սֆորցանդո) — առանձին հնչյունի կամ համահնչյունի հանկարծական ուժեղացումը:
 Simile (սիմիլե) — նմանապես, նույն ձևով:
 Slentando (սլենտանդո) — դանդաղեցնելով:
 Smorzando (սմորցանդո) — մարելով, ձայնը թուլացնելով, մեղմելով:
 Sonore (սոնորե) — հնչեղ, զնգուն:
 Sordina (սորդինա) — սուրդին, մեղմիչ. դաշնամուրի վրա՝ ձախ պեդալը:
 Sostenuto (սոստենյուտո) — զսպված, հապաղելով:
 Sotto voce (սոտո վոչե) — կիսաձայն:

Spiccato (սպիկնտո) — լարային-աղեղնավոր նվագարանների ստակատոյի մի տեսակը:

Spirituoso (սպիրիտուոզո) — տե՛ս con spirito:

Staccato (ստակնտո) — ընդհատ, կտրտված կատարումը, բեկբեկում:

Stretto (ստրետտո) — սղմված, արագացրած:

Stringendo (ստրինջենդո) — «սեղմելով», արագացնելով:

Subito (սուբիտո) — հանկարծակի, անսպասելի կերպով:

Sul G (սուլ G) — սուլ լարի վրա:

T

Tacet (տաչետ) — «լուռ եմ». ցույց է տալիս որևէ նվագարանի պաուզան ստեղծագործության մի ամբողջ մասի կատարման ընթացքում:

Tamburino (տամբուրինո) — փոքր թմբուկ. Tamburo (տամբուրո) — թմբուկ:

Tam-tam (տամ-տամ) — գոնգ (հարվածային նվագարան):

Tanto (տանտո) — այնքան, non tanto — ոչ այնքան:

Tempestoso (տեմպեստոզո) — բուռն, հուզված, փոթորկալի:

Tempo primo կամ Tempo I (տեմպո պրիմո) — սկզբնական տեմպով, ստացին տեմպով:

Tenebroso (տենեբրոզո) — մռայլ, մշուշապատ, խորհրդավոր:

Tenero (տեներո) — քնքրույ:

Tenuto (տեննտո), կրճատ ten.— բառացի «պահված». ձայնը լրիվ պահելը, մինչև վերջ հնչեցնելը:

Timpani (տիմպանի) — լիտավր, սիմֆոնիկ օրկեստրում գործածվող հարվածային նվագարան:

Tranquillo (տրանքուիլո) — հանգիստ, հանդարտ:

Transcription (տրանսկրիպսիոն) — որևէ նվագարանի (ձայնի) կամ անսամբլի համար գրված ստեղծագործության մշակումը կամ փոխադրությունը մի այլ գործիքով կամ անսամբլով կատարելու համար:

Transposition (տրանսպոզիսիոն) — տրանսպոզիցիա. երաժշտական որևէ հատվածի կամ ամբողջ պիեսի փոխադրությունը մեկ տոնաչափությունից մի այլ տոնաչափության:

Triangolo (տրիանգոլո) — «եռանկյունի». սիմֆոնիկ օրկեստրում գործածվող մետաղյա հարվածային նվագարան:

Tre corde (տրե կորդե) — երեք լարի վրա. դաշնամուրը առանց ձախ պեդալի նվագելու (ձախ պեդալը ազատ թողնելու) մասին նշում:

Tromba (տրոմբա) կամ trompette (տրոմպէտ) — փող (մետաղյա փողային նվագարան):

Trombone (տրոմբոն) — տրոմբոն (մետաղյա փողային նվագարան):

Troppo (տրոպպո) — շատ, չափազանց, non troppo — ոչ այնքան շատ:

Tuba (տոմբա) — տոմբա (մետաղյա փողային նվագարան):

Tutti (տոտտո) — օրկեստրի կամ երգչախմբի կատարումը բոլոր մասնակիցներով միաժամանակ:

U

Una corda (ոմա կորդա) — մեկ լարի վրա. հշում դաշնամուրի ձախ պեդալը սեղմելու մասին:

Unisono (ունիսոնո) — ունիսոն, միահնչություն. միևնույն բարձրության հնչյունների միաժամանակյա հնչումը. միևնույն երաժշտության կատարումը մի քանի կատարողի կողմից՝ միաժամանակ. այդ ձևով կատարողների խումբը:

Un poco (ուն պոկո) — մի քիչ, un poco più — մի քիչ ավելի:

V

Veloce (վելոչե) — արագ:

Vigorouso (վիգորոզո) — զորեղ, թափով, եռանդուն:

Viola (վիոլա) — ալտ (լարային նվագարան):

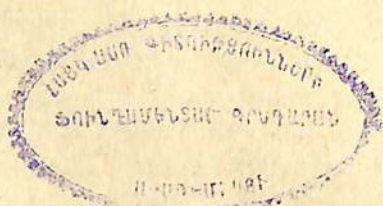
Violino (վիոլինո) — ջութակ:

Violoncello (վիոլոնչելլո) — թավջութակ:

Vivace (վիվաչե), vivo (վիվո) — աշխույժ:

Vivacissimo (վիվաչիսսիմո) — շատ արագ:

Voce (վոչե) — ձայն:



Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Ներածություն

3

Գլուխ I. Հնչյուն և հնչյունաշար

✓ 1. Հասկացողություն հնչյունի մասին	6
2. Երաժշտական հնչյուններ	7
✓ 3. Հնչյունի գոյացումը նվագարաններում	8
✓ 4. Երաժշտական համակարգ	9
5. Հնչյունաշար	9
6. Օկտավաներ	10
✓ 7. Կիսատոն և ամբողջ տոն	12
Հավասարաչափ տեմպերացիա	12

Գլուխ II. Նոտագրություն

✓ 8. Հնչյունի տևողության գրառումը	14
Տևողությունների բաժանումը	
9. Պատվայի տևողության գրառումը	16
10. Հնչյունների տևողությունը գրառելու լրացուցիչ միջոցները	17
11. Հնչյունի բարձրության գրառումը	19
12. Ակորդ	23
Հասկացողություն պարտիտուրայի մասին	23
13. Հնչյունաշարի ածանցված ատոմաները	24
Խրոմատիզմի կամ ալտերացիայի նշաններ	24
✓ 14. Հնչյունների էմֆատիզմը	26
15. Գիատոնիկ և խրոմատիկ կիսատոններ և ամբողջ տոններ	26
16. Ուժգնությունը և նրա նշումը	28
17. Տեմպը և նրա նշումը	29
18. Երաժշտական ստեղծագործության ընդհանուր բնույթը ցույց տվող նշանները	31
19. Կատարման մի քանի առանձնահատկություններ ցույց տվող նշաններ	32
✓ 20. Նոտագրությունը կրճատող և պարզեցնող նշաններ	34

Գլուխ III. Մետր և ռիթմ

✓ 21. Տակտ և տակտի մասեր	40
22. Հատի	41
23. Պարզ տակտեր	41
24. Բարդ տակտեր	43
25. Խառը տակտեր	45
✓ 26. Մեջընդմիջվող և փոփոխական տակտեր	46
27. Ռիթմ	50
28. Ռիթմական պատկեր	52
29. Խմբավորում	53
30. Նախատակտ	57
31. Միակույս	58
32. Տևողությունների բաժանման առանձնահատուկ ձևերը	60
✓ 33. Տևողությունների բաժանման այլ առանձնահատուկ ձևեր	67

Գլուխ IV. Ինտերվալներ

✓ 34. Հասկացողություն ինտերվալի մասին	70
35. Ինտերվալների անվանումը (Աստիճանային մեծությունը)	71
36. Ինտերվալների տեսակները (Տոնային մեծությունը)	72
37. Մաքուր, մեծ և փոքր ինտերվալներ	72
38. Մեծացված և փոքրացված ինտերվալներ	74
39. Կրկնակի մեծացված և կրկնակի փոքրացված ինտերվալներ	76
40. Բաղակազմ ինտերվալներ	77
41. Ինտերվալների էմբարսոնիկ հավասարությունը	78
✓ 42. Ինտերվալների շրջումը	79
✓ 43. Կոմսոնանս և դիսոնանս ինտերվալներ	81

Գլուխ V. Լադ և տոնաչափություն

✓ 44. Հասկացողություն լադի մասին	84
Մաժոր և մինոր լադերը	84
45. Մաժոր լադ	85
46. Լադի աստիճանների անունները և բնույթը	87
47. Բնորոշ ինտերվալները բնական մաժոր լադում	88
48. Մինոր լադ	88
49. Բնորոշ ինտերվալները բնական մինոր լադում	89
50. Հարմոնիկ և մեղեդային մաժոր	90
✓ 51. Հարմոնիկ և մեղեդային մինոր	91
52. Կայուն և անկայուն ինտերվալները մաժոր և մինոր լադերում	92
53. Տոնաչափություն	93
54. Մաժոր տոնաչափություններ	93
55. Մինոր տոնաչափություններ	96
56. Զուգահեռ տոնաչափություններ	97
✓ 57. Համանուն տոնաչափություններ	100
58. Տոնաչափությունների էմբարսոնիկ հավասարությունը	101
59. Գամմա	102
60. Տետրախորդ	103
Մաժորի և մինորի կազմությունը ըստ տետրախորդների	
✓ 61. Տոնաչափական փոխադրություն	105
62. Ինտերվալների լուծումը	105
63. Անկալուն կոմսոնանս ինտերվալների լուծումը	106
64. Զայնաստություն	106
✓ 65. Դիսոնանս ինտերվալների լուծումը	107
ա. Մեծ և փոքր սեկունդայի և տերցիանայի լուծումը	108
բ. Մեծացված և փոքրացված ինտերվալների լուծումը	110
գ. Դիսոնանս ինտերվալների զուգորդված լուծումը	110
դ. Դիսոնանս ինտերվալների կրկնակի լուծումը	111
66. Լադային պտերացիա	112
Ինտերվալները պտերացված մաժորում և մինորում	
✓ 67. Հասկացողություն մոդուլացիայի և տոնաչափությունների ազգակցության մասին	114
✓ 68. Խրոմատիկ գամմա	117

69. Միջնադարյան լադերը	118
✓ 70. Կրկնակի հարմոնիկ մածոր և միմոր	125
71. Ամբողջատուն և տոն-կիսատուն գամմաներ	125

Գլուխ VI. Ակորդներ

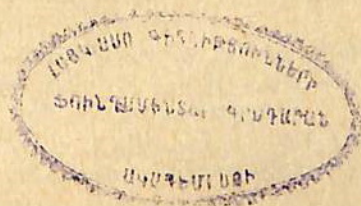
✓ 72. Ընդհանուր հասկացողություն	129
✓ 73. Համահնչյուն, ակորդ և ակորդային տոներ	130
Ակորդների շրջումը	130
✓ 74. Եռահնչյուններ	131
75. Եռահնչյունի շրջվածքները	132
76. Եռահնչյունները մածոր և միմոր լադերի աստիճանների վրա	133
77. Սեպտակորդներ	134
78. Սեպտակորդի շրջվածքները	136
79. Սեպտակորդները մածոր և միմոր լադերի աստիճանների վրա	136
80. Նոնակորդ	137
✓ 81. Հասկացողություն բարդացված տերցիային ակորդների և ոչ տերցիային համահնչյունների մասին	138

Գլուխ VII. Մեղեդի և մեղեդիական զարդարանքներ

✓ 82. Մեղեդին և նրա կազմությունը	142
83. Մեղեդիական շարժում և մեղեդիական պատկեր	143
84. Մեղեդիի լարվածությունը և բարձրակետը	146
85. Մեղեդիի ինտոնացիոն զարգացումը	148
✓ 86. Մեղեդիական զարդարանքներ կամ մելիզմներ (Լրացում)	152
ա. Փորշյազ կամ ընդհարում	152
բ. Տրեղ կամ դաշլալ	157
գ. Մորդեհո կամ խաղ	158
դ. Գրուպետո կամ կրկնախաղ	160

Գլուխ VIII. Հասկացողություն բազմաձայնության և երաժշտական ստեղծագործության կառուցվածքի տարրերի մասին

✓ 87. Բազմաձայնություն	163
88. Բազմափյուն և բազմամետր	168
89. Բազմալադ և բազմատոնայնություն	171
✓ 90. Երաժշտական ստեղծագործության կառուցվածքի տարրերը	173
Բառարան հաճախակի գործածվող օտարազգի երաժշտական տերմինների	178



**Ռոբերտ Արշակի Աթայան
Տիգրան Գևորգի Տեր-Մարտիրոսյան**

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԱԿԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Роберт Атаян, Тигран Тер-Мартirosян

ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

Учебник для музыкальных училищ
(На армянском языке)

Издательство «Советакан грох»

Ереван, 1980

Խմբագիր՝ Վ. Ս. Խաչատրյան
Նկարիչ՝ Ռ. Հ. Գյուլամիրյան
Գեղ. խմբագիր՝ Օ. Ա. Ասատրյան
Տեխ. խմբագիր՝ Ս. Մ. Սիմոնյան
Վերատպագրող սրբագրիչ՝ Ա. Գ. Յազիչյան

ИБ № 3096

Հանձնված է շարվածքի 06.07.79 թ.: Ստորագրված է տպագրության 06.09.80 թ.: Ֆորմատ՝
70×90¹/₁₆: Թուղթ՝ №2: Տպատեսակ՝ «Նորր»: Տպագրություն բարձր: 14,04 պլավ. տպ.
մամ., 9,9 հրատ. մամ.: Գիծը՝ 50 կ.: Պատվեր՝ 666: Տպաքանակ՝ 5000:
ՎՖ 02290:

«Սովետական գրող» հրատարակչությունը Երևան—9, Տերյան 91:

Издательство «Советакан грох», Ереван-9, ул. Теряна 91.

ОТК — 1

ՀԱՍՀ հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի առևտրի գործերի
պետական կոմիտեի գումավոր տպագրության տպարան, Երևան—82,

Էջմիածնի խճուղի 48:

Типография цветной печати Госкомитета Арм. ССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли, Ереван—82, Эчмиадзинское шоссе, 48.

ԳԻՆԸ՝ 50 կոպ,

II
63674

ԳԱՆ ԶԻՄՆԱՐԱՊ ԳԻՄ. ԳՐԱԴ.



220063674