

ГНАТ ХОТКЕВИЧ

# ПІДРУЧНИК ГРИ НА БАНДУРІ

ЧАСТИНА I

(ТЕОРЕТИЧНА)

ПЕРЕВИДАНО ФОТОДРУКОМ ТОВАРИСТВОМ ПРИХИЛЬНИКІВ КАПЕЛІ БАНДУРИСТІВ  
ІМ. ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Детройт — 1965

Г. ХОТКЕВИЧ

# ПІДРУЧНИК ГРИ НА БАНДУРІ

ЧАСТИНА I

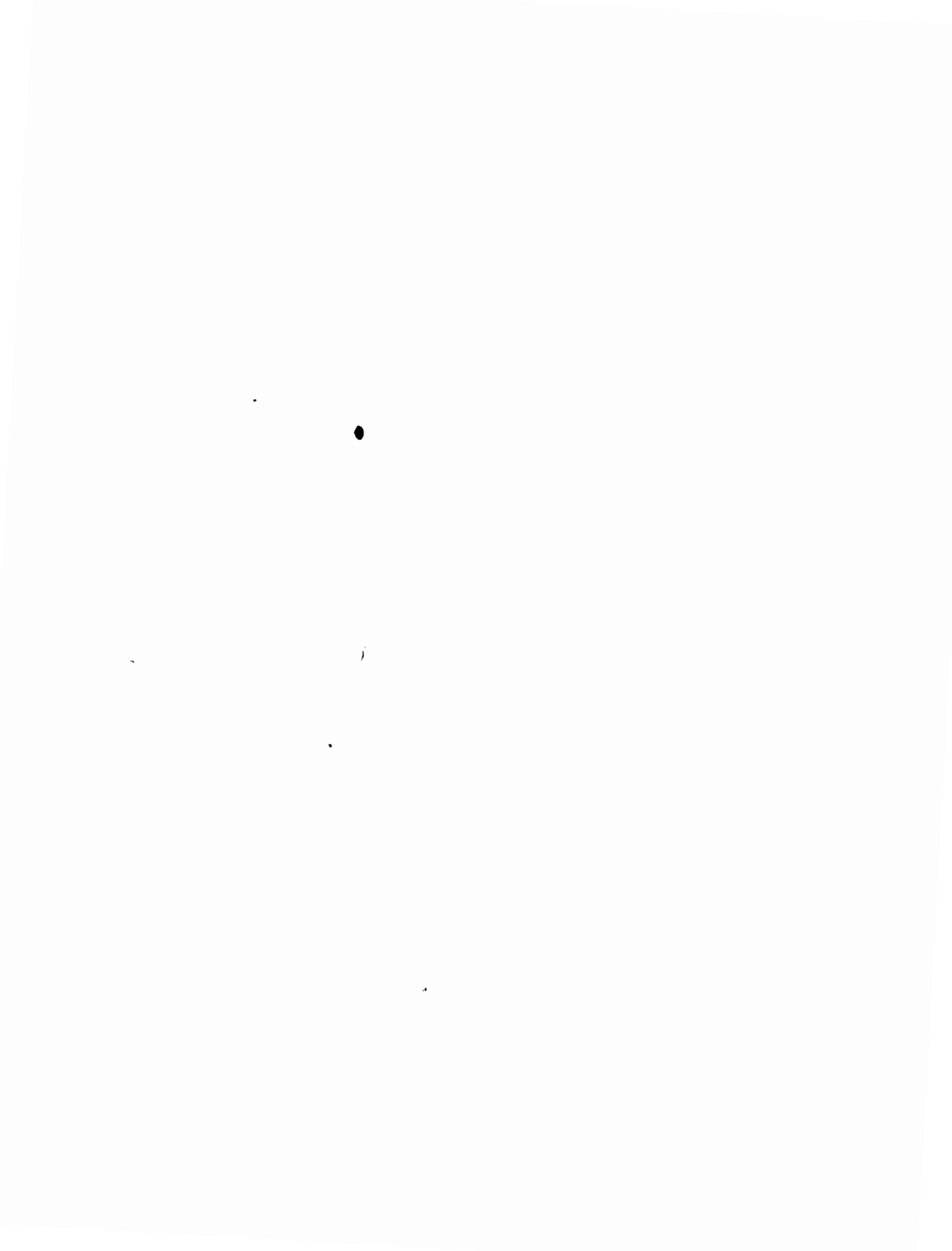
(ТЕОРЕТИЧНА)

ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ КОМІТЕТ НАР-  
КОМОСВІТИ УСРР ПО СЕКЦІЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ ДО-  
ЗВОЛИВ ДО ВЖИТКУ ЯК ПІДРУЧНИК У МУЗПРОФШКОЛАХ



ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ  
ХАРКІВ

1930



## З М І С Т

	Стор.
Передмова . . . . .	3
Декілька слів про інструмент . . . . .	5
Номенклатура бандури . . . . .	6
Форма бандури й конструкція її . . . . .	6
Арматура . . . . .	8
Тримання бандури й рук . . . . .	9
Щипання	
А. Права рука . . . . .	10
Б. Ліва рука . . . . .	12
Декілька загальномузичних відомостей	
1. Означення звуків . . . . .	13
2. Інтервали . . . . .	14
3. Хроматизм і знаки підвищення та обниження . . . . .	14
4. Гама . . . . .	15
5. Інтервали діатонічні й хроматичні . . . . .	15
6. Гама мінорні й хроматичні . . . . .	16
7. Ритміка . . . . .	17
8. Синкопи й контра tempo . . . . .	18
Стрій бандури . . . . .	18
Перестроювання бандури . . . . .	19

•

]

•

•

## ПЕРЕДМОВА

З того часу, як вийшла у світ перша частина мого підручника гри на бандурі (1907 рік), минуло багато років і дещо в бандурній справі змінилося. Помітним явищем є колективізація бандуристів: вони гуртуються, засновують так звані капелі, здобувають деяке вміння грати спільно. Але біда в тім, що в усіх тих „капель“ є одна органічна хиба: бандуристи тих капелі грають, тримаючи ліву руку тільки на басах. Це робить гру на бандурі примітивною, ні про які штрихи, що на них так багата бандура, ні про які відтінки звуку, навіть про дальший розвиток техніки тут уже бути мови не може. Тому, оскільки явище колективізації бандуристів відрядне, остільки зведення прекрасного інструменту на ступінь примітиву є явище негативне, і з ним треба боротися.

Друге помітне явище — це вихід бандури із закапелків кустарництва на арену дійсного мистецтва — це я кажу про відкриття курсів гри на бандурі при Харківському Вищій Музичній Інституті. Незабаром вони зможуть дати перший випуск інструкторів гри на бандурі, а ще за кілька років вже не можна буде сказати, що „нема в кого й немі де вчитися“.

І, нарешті, третє явище — це стабілізація інструменту, яку провадить нині музичне виробництво Укрфілу Досі серед бандуристів, мабуть, жаден не міг заграти на інструменті сусіда, бо всі бандури були різні. Тепер кладеться тому кінець виробленням типового інструменту для гри соло, а для оркестрового виконання — кількох типів. Очевидно, що процес стабілізації ще не закінчився, взагалі ще багато роботи, але це вже є щось.

Побудовано цього підручника в той спосіб, що він може служити і як учбовий підручник, і як самонавчитель, бо має всі потрібні початкові відомості.

*Г. Хоткевич*



# ДО 40-ЛІТНЬОГО ЮВІЛЕЮ КАПЕЛІ БАНДУРИСТІВ

## ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА

О. Костюк

### ГНАТ ХОТКЕВИЧ

(Передруковано за згодою авторки й Видавництва журналу „Вісті“ ч. 7 за 1963 рік)

**Хоткевич Гнат Мартинович** — мистець і науковець: літератор, історик, драматург, композитор, віртуоз-бандурист, учитель-основопо-



**Гнат Хоткевич**

ложник теперішньої Капелі Бандуристів ім. Т. Шевченка, автор Школи гри на бандурі.

Нар. у Харкові на Слобожанщині 20. XII. 1877 р. пом. 13 жовтня 1942 р. на засланні.

Середню освіту здобув у харківській Реальній Гімназії, а потім вже 22 років закінчив харківський Технологічний інститут з відзначенням і зразу ж був прийнятий на працю, інженером південних залізниць.

Від юности брав активну участь в українському рухові, належав до революційної української молоді.

1905 року, популярного серед робітників залізничників інженера Хоткевича обрано головою залізничного страйку і він покутує це пізніше — мусить вибратися закордон. Кілька разів він щасливо переходить кордон і перепачковує листування й українську літературу, аж нарешті 1912 р. його при черговому переході, заарештовано і передано до Харкова. Майже 4 роки живе він під адміністративним наглядом а 1916 р. цього неспокійного українця-патріота адміністративно вислано поза межі України, без права приїзду назад.

1917 р. Хоткевич вертається до Харкова, працює як архіваріус при Університеті, а скорше — пише там свої твори і малює на старовинні теми. Там він і жив серед паперів.

З 1919 р. він дістає працю лектора в Сільсько-Господарській середній школі в с. Лозовенька, коло Деркачів — це славетня школа, звідки вийшла плеяда визначних українських діячів і письменників, зокрема О. Олесь, (Кандиба), Я. Мамонтів, М. Ветухів і інш.

Там викладає Хоткевич українську мову і літературу, одночасно працюючи на різних курсах у Харкові; підготовляє і аранжує різного роду концерти і ювілеї, імпрези-інсценізації в сценічному оформленні (напр. «Моїсей» І. Франка); збирає і возить з концертами дівочі і мішані селянські хори; ілюструє кобзарське мистецтво — даючи концерти-лекції з групою сліпців-кобзарів, а потім і зрячих; організує в Харкові 1918 р. ансамбль бандуристів; утворює в Лозовенці драматичний і хоровий гуртки і керує ними; провадить класу гри на бандурі в Харківському Музичному Інституті.

Хоткевич від природи багато обдарована людина, непересічний драматичний актор і добрий режисер — таким виявив він себе і в харківському театрі Народного Дому, як свідчать про те живі свідки, і в Гуцульському театрі від 1905 р., про який він написав ґрунтовну розвідку.

«Своєрідним явищем був нар. гуцульський театр О. Гулейчука і Г. Хоткевича перед першою світовою війною . . . » Енцикл. Укр-ва I/I ст. 40.

Хто добре знав його, просто дивувалися його колосальній працюватості. Він видавав газету «Рідне Слово», переробляв для дітей історичні оповідання, перекладав з інших мов, співпрацював у журналах і часописах, написав кілька драмат. етюдів, тетралогію — драму «Богдан Хмельницький» (вид-во «Рух», Харків); велику повість «Камінна Душа» — про опришка Марусяка; написав комедію «Острів Щастя» — так і не видана, бо сатира Хоткевичева була дуже дошкульною. Крім того він працював над збиранням матеріалів до універсального укр. словника малого формату — всі матеріали він передав номенклатурній комісії Наркомосу, в Харкові.

Він якось знаходив час і сили для того щоб домогтися запису на плити (в Одесі) його Дума брата участь у фільмі «Назар Стодоля» — неперевірено натурально грав там кобзаря Кирика на вечорниціх — цей фільм було знято з висвітлювання після перегляду.

Протягом всього життя, Хоткевича, при надзвичайно великому навантаженні літературною, педагогічною і громадською працею, він приді-



ляв досить часу для улюбленого кобзарства і музики взагалі, він грав на кількох інструментах, і володів даром композитора.

\*\*

Музична творчість його різноманітна. Вивчаючи в інституті Східних мов старо-індійську мову, з літературною метою, він так досконало опанував ту мову, що переклав поему «Шякун-тала» на українську і написав до того поетичного твору музику, — перетворив поему на оперу. Аранжував багато народніх пісень, видав дві збірки оригінально аранжованих коломийок, кілька сольо-композицій для голосу в супроводі фортепіана і скрипки на сл. Т. Шевченка та І. Франка, кілька інструментальних речей, квартет на гуцульську тему: «Ой, хора я, хора» в супроводі скрипки, челло і ф-на.

Для бандури, Хоткевич написав монументальні композиції: музичну поему на чоловічий хор «Байда», Думу «Буря на Чорному морі» — ці речі увійшли в репертуар Капелі, як класичні. Він сам віртуозно виконував ці речі — мав приємного густого тембру баритон. Розписав ті твори на 12 бандур і симфонічну оркестру, доводячи тим, що бандура це — багатий можливостями інструмент, придатний для виконання складних композицій. У вузькому колі він часом грав дуже майстерно композиції Гайдна, Моцарта і інш. Працював над удосконаленням бандури, розробив методику гри на бандурі відмінну від чернігівської (її звали харківською або хоткевичевою), видав у Львові «Школу гри на бандурі» — I-шу частину (решта загублена у вид-ві).

Граючи на бандурі, Хоткевич або Гнат Галайда (це ім'я вживав він концертуючи) перетілювався в античного кобзаря — деякі речі виспіював так неповторно імітуючи справжніх відомих йому сліпців-кобзарів, впрост до прищудлення «на сліпоту» очей і скорцювання по-статі. Раптом, перехід в мелодії і ритмі — вогниста інтонація і міміка полонили слухача, кожним оволодівав шал і завзяття.

Як великий прихильник кобзарства, Хоткевич відомий ще з юности — грав на бандурі ще з 16 років, а будучи студентом, вчив гри на бандурі кількох приятелів. На пропозицію проф. М. Сумцова, він зібрав 10 кобзарів і демонстрував їх на XII Археологічному З'їзді 1902 р. в Харкові, з відповідним рефератом про кобзарство і бандуру.

Хоткевича по праву можна назвати «батьком» теперішньої Капелі Бандуристів ім. Т. Шевченка, бо зміцніла вона внаслідок його вишколу.

1927 р. на запрошення полтавської групи бандуристів, Хоткевич із запалом береться до вишколу, вимагаючи від них посвяти кобзарству. Всі вони підписують зобов'язання щодня віддати навчання на бандурі три вечірні години протягом року і дотримують його. На кожний тиждень Хоткевич розробляє докладне завдання і передає його з практичними вказівками заступникові В. Кабачкові, а сам раз на місяць

їздить до Полтави, щоб перевірити засвоєння матеріалу. «Після праці з Хоткевичем — піше ветеран-бандурист Й. Панасенко — цілком відмінним став стиль праці, появилися ноті, пюітри, поза, пристосували різного типу бандури до одного типу, скільки було можливо. Група за рік навчання стала Капелею! . . . »

Після року наполегливої праці, Капеля була готова до першого концерту в Харкові. Цей концерт був по суті формою іспиту. Цей іспит Капеля під диригуванням Хоткевича витримала блискучо.

1928 р. відділ мистецтв при Наркомосі доручає Г. Хоткевичу підготувати утворення Державної Капелі Бандуристів. Його вибір падає на Полтавську Капелю, як найбільш здисципліновану, віддану кобзарській справі з постійним складом групи, але очолювати її відмовився, бо не всі його вимоги були задоволені (щодо дисципліни всередині Капелі і щодо репертуару з боку реперткому). Хоткевич був дуже вимогливий і що вирішив раз — не відступав. Цю рису його характеру знали всі і числилися з тим, щоб уникнути непорозумінь. Далі він бере участь тільки як консультант Капелі, а поринає в літературну і педагогічну працю.

Останнім акордом у його літературній діяльності був 4-томний роман «Тарас Шевченко», який так і не побачив світу. Доля так зле пожартувала, що цей роман у рукопису пропадав 4 рази, то на поchtі, то в теках наркомів при підписанні до друку. (Вп'яте рукопис пропав у Львові, після того, як його було в скороченому об'ємі ухвалено до друку.)

1937 р. Хоткевич, поспішаючи на лекції, попав під потяг і був тяжко поранений, довго видужував, а після того знову віддався лекторській і літературній діяльності. Та прийшла пора «ежових рукавиць» і його, з багатьма інтелектуалами, заарештовано і заслано в далекі табори. Хоткевич у великій мірі пройшов Шезченковим шляхом і загинув на засланнях від виснаження 1942 р. 13 жовтня. Всі його друковані твори були вилучені з продажу, з книгозбірень і з репертуару.

Аж 1953 р. (11 років після смерті) його реабілітовано, але й досі не реабілітовано його творів (окрім повісті «Камінна Душа» — її перевидано в 1956 р.) та музичної спадщини. Є підстави сподіватися, що частина його архіву збереглася.

Г. Хоткевич багато прислужився в українському національному і мистецькому відродженні. Це була безперечно багатогранна особистість, з енергійним, бурхливим, а разом і настійним характером, емоційно наснажена, енциклопедично ерудитна в усіх галузях мистецтва, науки і техніки.



## ЧАСТИНА I

### Декілька слів про інструмент

Древній загальнолюдський інструмент лютневидного типу в українців називався кобзою. Це був 1) резонатор, 2) шийка й 3) струни по шийці. Коли цей інструмент перестав українця задовольняти, додано було по корпусу так звані приструнки — так з кобзи вийшла бандура. Короткі струни — це винахід виключно український, аналогічного інструменту більше в жадного народу ми не бачимо, тому твердо можна встановити, що бандура — це інструмент виключно український і ні в кого не запозичений.

А підкреслюю я це тому, що в науку був кинутий (академіком Фамінцином) погляд, ніби українці запозичили свій інструмент з Англії. Хибність цього погляду я доводив ще 1902 року в доповіді, читаній на XII археологічному з'їзді (доповідь друкують українською мовою в „Літературно-Науковій Віснику“ за 1903 р., а російською в „Этнографическом Обозрении“<sup>1)</sup>), але все ж ще й досі доводиться зустрічатися з повторенням хибних думок Фамінцина, хоча й висловлено їх не так у цілях наукових, як у цілях політичних: шановний академік хотів за всяку ціну довести, що „украинская бандура не есть наследие древнейших времен, о котором мечтают некоторые авторы“.

Найбільшого розповсюдження бандура дістала в XVII—XVIII в.в. Був і такий час, коли разом з іншими культурними здобутками перенесли українці й цей інструмент до Московщини: вже за царя Петра I бачимо бандуристів при дворі, а далі то бандуру стали вважати за один із кращих інструментів, продавалося її в ліпших магазинах; бандуристи наживали собі маєтки, їздили за кордон, а один із бандуристів (Розумовський) був навіть негласним російським царем.

Доба Катерини II привластила вищим колам інші західньо-європейські інструменти, і бандура пішла з невідповідного оточення. А що й на Україні було не до бандури (економічно-політичні причини), то залишилася вона тільки в руках сліпих рапсодів-кобзарів, які донесли цей інструмент і до наших днів. В 60-х роках дещо записав від бандуристів Куліш, дещо — Русов; на Остапа Вересая звернув увагу Лисенко, і чомусь Вересай був нагороджений титулом „последнего малороссийского бандуриста“. І тридцять років про кобзарів мало було чути: аж XII археологічний з'їзд (1902 року) дав поворот історії кобзарського мистецтва. На тім з'їзді виступила ціла оркестра бандуристів, і суспільна увага наново прикувалася до цього інструменту.

Що є бандура тепер?

Народ нам дав бандуру як інструмент діятонічний. Це, очевидно, хіба, але така, в якій є й вартість (див. мою статтю в „Украинской Жизни“ за 1913 р.). Спроб надати бандурі хроматизму було багато, але жадна з них не витримув критики. Кожний з тих способів змушує чимось жертвувати. Найпростіша річ — не вистроїти бандуру хроматично, але це зразу змінить увесь характер інструменту, спосіб гри і т. д. і т. д. Дати до інструменту педалі, як до арфи, — то, не кажучи вже про удорожчення інструменту й малої тоді його приступності для мас, треба мати на увазі, що на арфі ви давите педалі ногою, а тут це треба робити тою ж рукою, якою граєш, тобто кожен раз виводити

<sup>1)</sup> Докладніт див. мою працю „Народні музичні інструменти на Україні“.

руку в процесу гри. Ричаги для зміни в чотирьох октавах очевидно мусять бути солідні — і на всю гаму це треба півлуда заліза.

Простіше хроматизму можна добитися поставленням поріжка на півтону. Це буде виводити з гри тільки один палець, а з тим ще можна помиритися. Але тут заходять деякі інші сумніви. Спосіб цимбаловидного розставлення струн, коли півтони виходять наверх коло кілків, треба рішуче осудити, бо він виводить з гри ліву руку. Далеко доцільніше виводити півтони коло кобилки. Проте це все питання дальшого розвитку. Покищо даймо підручник для бандури діятонічної, бо як-не-як, а діятонізм — це властива сфера інструменту, і перевод його в розряд так званих темперованих інструментів — це ще питання, чи буде то доцільне на всі 100%.

В усякім разі проблема хроматизму покищо рішається випуском бандур сьоми типів мові конструкції, а власне: 1) діятонічний з хроматизмом лише на басах (для цього типу, як для основного інструменту, і написано цього підручника); 2) діятонічно хроматичний — з хроматичними струнами, виведеними коло кобилки; 3) чисто хроматичний — з вистроєнням бандури хроматично; 4) з постійним поріжком; 5) з поріжком на сусідній струні (тобто для того, щоб узяти сіс придавлюється не струна до, а струна сі); 6) з пересувним поріжком і 7) з хроматичними клявішами, яких я заявив 9 варіантів (див. нижче).

### Номенклатура бандур

Все держално від *A* до *B* називається ручкою, (рис. 1), яка закінчується головою *C*. По ручці (для краси) можна додати гриф, по якому на типовому інструменті буде йти один лад.

Коробка резонатора називається пудло; знизу воно має спідняк *E*, зверху — верхняк *F*. Діра у верхняку називається голосник *G*. Нижче голосника стоїть підставка *H* (інакше — кобилка). Залізний прут *K*, за який чіпляються струни, називається гріт або струнник. Кінець струнника чіпляється за нижчий край інструменту хвостом (або хвостами). Тепер існує багато інших систем закріплення струн.

Верхнім кінцем своїм струни закріплюються в кілках. Струни, що йдуть по ручці, називаються бунти або басы; струни, що йдуть по корпусу, називаються приструнки. Відповідно до того й кілки називаються басові або пристрункові. Кілки ходять у дірках, які називаються гніздами. В басових дерев'яних кілках є дірочки, а в пристрункових (дерев'яних) — або теж дірочки, або розщепини. Углублення в головці, де містяться басові кілки, називається яма, боки її — щоки. Край пудла, що по ньому йдуть приструнки, називається обичайка, інші краї — ребра.

Басові струни коло ями переходять через поріжок. Чіпляються струни за гріт вузликом або петлею: верхній кінець струни називається вусом. В поріжку прорізують гніздечка для басів, а в підставці — для всіх струн. Нумерація басів іде праворуч, отже 1-й бас — це той, що лежить коло приструнків; а нумерація приструнків іде ліворуч, отже 1-й приструнок — це той, що лежить коло басів.

З-під споду на верхняку кладеться дві або три пружини *P*, а між деками стоять одна або дві, а то й три душі *Z*.

### Форма бандури й конструкція її

В цім розділі обмежимося тільки загальними вказівками, бо конструювання бандури — це ще не пережитий етап. Над інструментами культурного світу думали цілі покоління конструкторів, удосконалюючи всі сторони: бандуру ж адебільшого робив

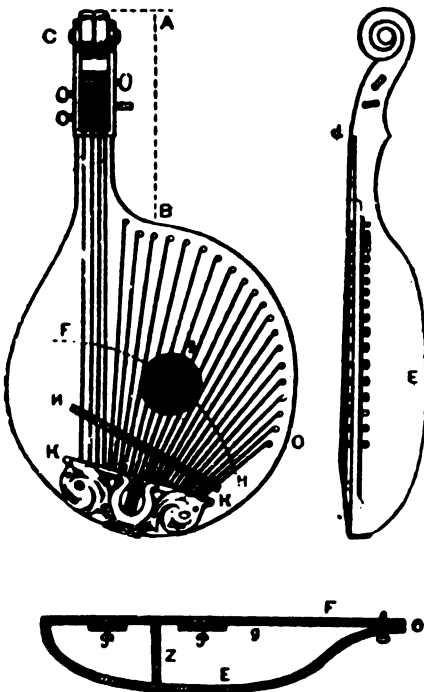


Рис. 1

навіть не майстер, а сам собі виконавець — і як свиту народ наш у кожному повіті гапував собі інакше, так і форму бандурі кожний виконавець надавав цілком на свій смак. Отже маємо бандури круглі, овальні, грушевидні, а тепер, коли виробництво бандур поширилося, то з'явилося безліч різних найфантастичніших форм (я бачив навіть чотирикутну бандуру).

Говорити тут про превалювання якоїсь форми не доводиться, але думається, що форма асиметричної бандури, мабуть, найбільше підходить: це — овал з асиметрично поставленою ручкою. Тоді під приструнки вживається весь інструмент, без струн

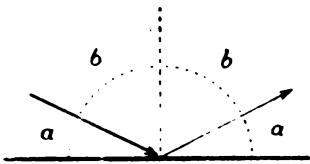


Рис. 2

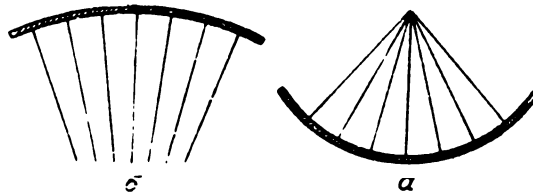


Рис. 3

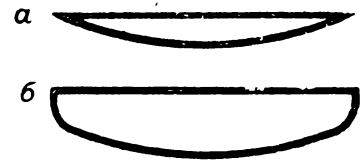


Рис. 4

зостається тільки невеличка смужка, отже це дає можливість і збільшити діапазон і не перешкоджає при грі на високих позиціях.

Спідняк у розрізі мусить мати повільну кривизну, а не коло. Закон звуку каже, що звуковий промінь, вдарившись об якусь поверхню, відбивається від неї під таким самим кутом (рис. 2). Коли ми змусимо звук відбиватися не від рівної, а від якоїсь кривої поверхні, то кожний промінь буде відбиватися під іншим кутом; якщо такою поверхнею буде якась частина кола, то всі відбиті промені зійдуться в одній точці, яка називається фокусом. Вмістивши вухо в цей фокус або хоч близько нього, чуємо найсильніший звук. Що крива повільніша, то фокус стоятиме далі (рис. 3, а); що крива крутіша, то фокус ближчий (рис. 3, б). Що з цього бачимо?

Кожен, мабуть, примічав, що бандури з круглим спідняком дуже голосні — так і гудуть, коли вдарити струну. Але у великій помешканні ці бандури нараз перестають звучати, тоді як бандури з повільною кривою спідняка хоч і здаються тихші, але у великих помешканнях звучать прекрасно. Ясно, що це залежить від близькості фокуса.

Отже краще робити бандури з повільною кривою спідняка. Але що бандура з повільною кривою була би дуже плітка й містила б мало повітря (рис. 4, а), була б просто як дошка, то, щоб цього уникнути, треба при конструкції одразу й круто загинати край спідняка (рис. 4 б), тоді дається бандурі більший об'єм. Але це не стосується до обичайкового краю (рис. 5, а); тут, навпаки — треба робити обичайку довшу, щоб було де міститися кілкам (рис. 5, б). Зрештою це тільки для конструкції з дерев'яними кілками.

Ручку іноді рсблять порожню всередині, але це тільки при широким ручках. Головку звичайно дається таку ж, як і для cello, хоча дехто головки робить і в формі голови звіра, людини і т. ін., але це зайва річ і безсмачно.

Поріжок мусить бути з твердого дерева або з кости. Для того, щоб струни ліпше ходили в ньому, прорізи треба помазати звичайним олівцем. Треба зважати, щоб прорізи не були занадто глибокі, бо тоді струна ущемляється; прорізи й самі з часом поглиблюються, а зарізавши їх спочатку — доведеться й увесь поріжок викидати.

До верхняка зі споду прикріплюється дві або три пружини. Пружина — це досить високий (рис. 6, б) тонкий і довгий шматок дерева (рис. 6, а), що не дозволяє верхній деці вгинатися

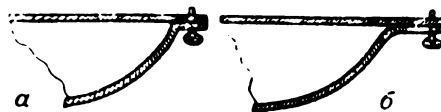


Рис. 5

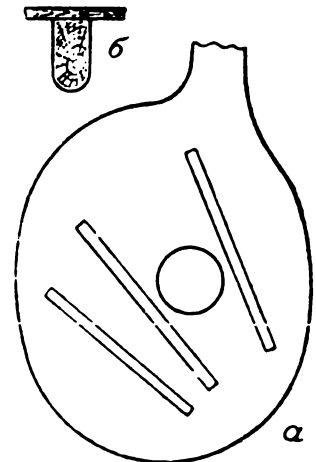


Рис. 6

під тягаром струн, а, окрім того, в якийсь, хоч і мало вяснений, спосіб впливає позитивно на якість звуку. Дякі майстри пружин не ставлять, але я думаю, що ставити пружини треба. В бандурах новішої конструкції дається один загальний поріжок (або по одному для кожної струни) і для приструнків. Треба стежити тільки, щоб на такому поріжку струна не ламалася під занадто гострим кутом.

### Арматура

Кілки давніше робилися виключно дерев'яні, тепер' дедалі частіше металеві і, мабуть, вони незабаром витіснять дерев'яні. Дерев'яні кілки безперечно кращі, вони тремтять разом з інструментом, не є чужорідним тілом; щождо їхньої здібности тримати стрій, то за доброго догляду вони держать стрій нічим не гірше від металевих. Але це за доброго й вмілого



Рис. 7

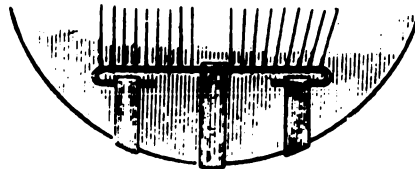


Рис. 8



догляду. Металеві кілки потребують менше пильности й вони точніші. Ставити їх можна рівно: і так, щоб кінці приходилися вверх, і так, щоб униз, а найновіший спосіб — ставити їх в обичайку й прикривати спеціальним обручем.

Підставка. Форма її — звичайна трапеція, але тепер майстри надають кобилці найфантастичніших форм. Це не дуже добре, бо при фляжолеті справляє труднощі вловленню фляжолета. Вищим краєм ставиться її до басів, нижчим — до приструнків (рис. 7). Мусить бути не висока і не низька; бо на високій струна дуже переломлюється, на низькій — тільки слабо лежить на підставці й при дужчій русі струна випадає з гнізда.



Рис. 9

Часом у підставку врізається дротик у формі *T*, і тоді гніздечка нарізається на металі. Нарізати гнізда треба так, щоб на лінії руху руки (рис. 1, пунктирна лінія) віддалення між струнами було найменше 13 мм.

Трапляється іноді, що струна нараз починає дзизчати. Це в дев'ятьох випадках: з десяти буває від ущемлення в гнізді, а десятий випадок — це якийсь непорядок на кілці.

Останніми часами майстри (першим це зробив харківський майстер т. Горгуль) на кобилці почали ставити два шпенечки, між якими зигзагом проходить струна. Це добре з того боку, що розгружає струнник, переносючи частину тиснення на кобилку. А це добре тому, що тоді укріплення струнника в самім інструменті не потребує такої солідности.

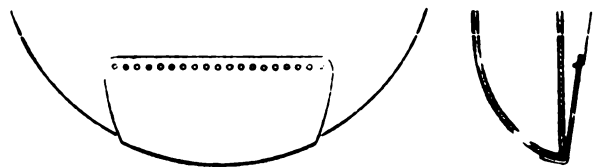


Рис. 10

Гріт і струнник. Найпростіша форма — це як на рис. 8, тобто металевий дріт, схоплений у трьох місцях металевими ж пластинками, кінці яких загинаються за нижчий край бандури й прищурбовуються там. Вся система має бути міцна, бо якби струнник був податливий, це зразу відбивалося б на цілім строю бандури; а коли при слабім струннику тріскає струна, вся система струн порушується, й бандура розстроїлась.

Часом усі хвости еднається в одну пластинку, їй надається різних форм (як, напр., на рис. 9), але по суті це те ж, що й на рис. 8. Найчастіше ж уся система струнника об'єднується одною платівкою, в якій проверчується дірочки для струн. Дірочки ці, звичайно, мусять бути заокруглені, бо інакше різали б струну. Край платівки так само загинається й прищурбовується (рис. 10). Дехто з майстрів ціві ж форми струнник роблять дерев'яний, але цього треба боятися, бо це нічому не допомагає, а кожної хвилини може загрожувати катастрофою. Укріплюють струни й гитарним способом у спідній край.

Дерев'яний струнник роблять ще так, як на рис. 11 (а) або як на рис. 12. Ці системи мають великі хиби. При першій не можна так приклеїти струнник, щоб він витримав велику тягу струн; тоді доводиться завалювати шматком дерева весь низ бандури (рис. 11, б) При системі ж рис. 12 заліплюється деревом велика частина верхньої дека дека втрачає еластичність і можливість затремтіти від найменшого подиху звуку.

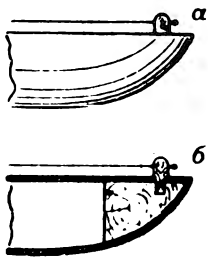


Рис. 11

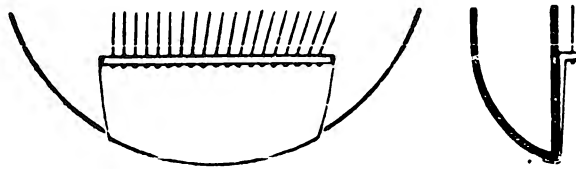


Рис. 12

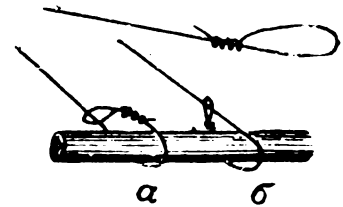


Рис. 13

Теперішній стабілізований діятонічний інструмент виглядає, як на рис. 14.

Яка бандура краща — довбана чи клеєна? Очевидно довбана, але для здешевлення фабрика робитиме клеєні.

Струни. Колись, як стабілізується інструмент, буде так, що прийде бандурист до магазину й скаже: „дайте мені бандурну струну № 18”, і йому загорнуть у папірець, він прийде додому, начепить і гратиме. Але то в якійсь будучині. А тепер доводиться возитися, та ще й довго, поки підбереш відповідний асортимент струн, і радити тут, як його підбирати — не можна. Одно можна сказати — не треба зражатися, коли на перших порах бандура не триматиме строю, рватиме струни й взагалі виправлятиме всякі несподіванки. Згодом вона „привикне”.

До струнника чіпляти струни найліпше, як на рис. 13: завивається петелька, підсувається під гріт або зі сторони нижчого краю бандури; свободний кінець струни просувається в петлю й затягається, а тоді вже вправляється вус у кілок.

Коли ми при затяганні струни підніємо петельку зі сторони ручки, то петля буде тягти струну догори (рис. 13, а). Цей спосіб добрий при високій підставці, бо ослаблює перелом струни. Коли ж підніємо петлю зі сторони нижчого краю бандури, то петля буде тягти струну вниз (рис. 13, б); це добре при низькій підставці, бо міцніше придавлюватиме струну.

Уживаються тепер готові струни з кулькою на кінці. Це добре, але біда тільки в тім, що ті кульки скоро відриваються.

### Тримання бандурн й рук

Сліпці-бандуристи тримають інструмент двома способами. Перший — бандуру ставиться межі колінами прямокутньо щодо корпусу грача: тоді ліва рука, беручи баси, одночасно тримає й увесь інструмент.

Другий спосіб — бандуру ставиться на ліве коліно паралельно до корпусу грача. Тоді бандура має три пункти опори: нижчий край стоїть на лівім коліні, спідняк трохи опирається об груди грача, і третя точка — ліва рука (великий палець на обичайці).

При першій способі ліва рука прикріплена до ручки, став мертвою й цілком вибуває з роботи. Другий спосіб тримання (рис. 14) залишає вільними обидві руки й дозволяє техніку розвивати як хоч далеко.



Рис. 14

Права рука йде звичайно приблизно посередині приструнків, трохи нижче (див. рис. 1), але може міняти своє положення, наближаючися то до кілків, то до підставки, від чого відповідно міняється й колір звуку.

Ліва звичайно йде так, як показано на рис. 14, тобто великий палець ходить по обичайці, а решта чотири беруть струни чи то в бік пучки, чи то в бік нігтя.

Друге положення лівої руки — це коли вона перекидається через обичайку (рис. 15); тоді вже можуть грати всі п'ять пальців. Очевидно, і в тім і в тім положенні ліва рука може брати й баси. У звичайнім положенні ліва рука бере струни коло кілків; в положенні П (перекинутому) може брати струни й коло середини.

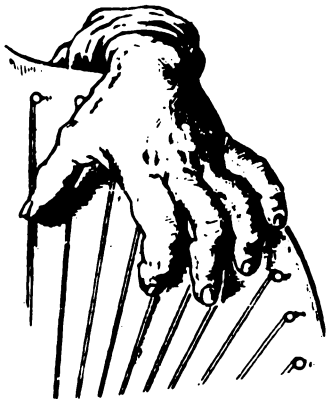


Рис. 15



Рис. 16

Для гри на бандурі потрібні нігті, бо звук, узятий самими пучками, занадто слабкий і не дає нюансів. За нігтями треба стежити, щоб вони були й не великі, й не малі; бо як малі, то мало з них і толку, а як великі — то можуть заломитися. Брати струну треба не самими нігтями, а пучкою, але так, щоб зараз же по пучці взяв струну й ніготь. Поставивши палець простовісно, вдаримо зовсім нігтем; поклавши палець, дістанемо м'який звук.

### Щипання

За незламне правило треба взяти — ніколи не насилувати струни. Кожному музикантові треба знайти свій спосіб і характер

щипання струн відповідно до конструкції його пальців, форми й твердості його нігтя і т. ін. Треба виробляти собі найбагородніший тон так само, як виробляється він і на всякому іншому інструменті.

На бандурі має значіння (для характеру звуку):

1. Місце, в якій струну береться.
2. Палець, яким струну приводиться в дрижання.
3. Положення того пальця.
4. Рух, який цей палець робить.
5. Сила, з якою щипається струну.

Щодо місця, де струна береться, то, очевидно, найкращий звук матимемо, коли візьмемо струну посередині. Пересуваючи ж руку то до того, то до другого краю, ми мінятимемо офарблення звуків. Коло кілків це буде якесь розбіжне звучання, коло підставки — ряд тупих звуків, але словами ті зміни передати трудно, найкраще — випробувати самому.

Палець, яким струну береться, має значіння тому, що кожний із пальців має інакшу форму, силу, інакше стоїть відносно струн, інакшим рухом їх бере, інакшим способом переходить із струни на струну, інакше замінюється на сусідній. Тому розгляньмо кожний палець зокрема.

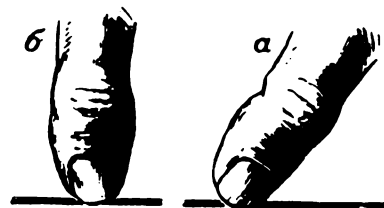


Рис. 17



Рис. 18

### А. Права рука

Перший (великий) палець. Звичайне його положення — трохи скісне (як на рис. 16). Струну палець бере тим кінчиком пальця, що знаходиться зараз же коло нігтя, шкіра тут досить тверда, тому й звук дається сильний і чистий.

Коли звук треба зміцнити, палець повертається трохи більше простовісно, і тоді разом із кінцем пальця починає потроху зачіпати струну й ніготь. При сильних акордах палець стає майже цілком простовісно (рис. 17, а), але струну бере все ж іще насамперед кінець пальця, а потім ніготь. І тільки при акордах найдужчих, а до того в пасажах не дуже бистрих палець ставиться просто (рис. 17, б) й бере струну самим нігтем (рис. 18, б).

Звичайний спосіб брання струни — без руху самого пальця. Це вдається не зразу: спочатку палець конче рухається та ще й сильно; так от на це треба звернути увагу й позбавитися кивання пальцем. Бо коли так звикнути, то не можна буде обрати бистрих акордів — палець не встигатиме зігнутися й розігнутися назад; при непорушнім же пальці руку кидати можна як угодно бисто.

Коли брати струну положенням рис. 16, але виключно м'якою частиною пальця, дістанемо цікавий глибокий звук. А провівши знизу вверх цим способом по струнах ближче до кінців, матимемо м'яку суму пов'язаних зрідка між собою звуків. Повертаючи палець все більше (рис. 17), діставатимемо найрізноманітнішу пов'язь окремих звуків.

Великий палець може брати звуки не тільки в звичайнім положенні, але й в сторону нігтя (*ff*). Тоді палець треба так покласти на струни, щоб струну брав тільки ніготь, а м'яка частина й не торкнулася, бо інакше зовсім не вийде нічого. Є пальці такої конструкції, що хоч як ставити його, а ніготь, особливо на високих позиціях, ніяк не дасть звуку. Цікава річ: як провести бисто зверху вниз нігтем, тримаючися хоч більш-менш середини струн, то матимемо пов'язь фляжолетів.

Другий палець. Звичайно стоїть скісно і трошки боком (рис. 19). Вдаривши струну, палець або лягає на сусідню, або підскакує вгору. В першій випадку звук мавмо м'який, „плавний“, у другій — різкіший, одрубний. Повертаючи палець простіше до струни, а разом із тим згинаючи його простовисніш, матимемо різні нюанси щодо ясности, рішучости; і навпаки — поклавши зовсім палець на струну, тобто беручи виключно пучкою, матимемо тихий, сантиментальний звук.



Рис. 19



Рис. 20

Тримаючи палець штивно й двигаючи не ним, а цілою рукою, матимемо дуже твердий звук; цей характер ще більше посилюється, коли ми зафіксуємо палець, тобто підтримуватимемо його великим (рис. 20). Коли ж ми, навпаки, пустимо палець цілком вільно, легко, дозволяючи йому самому скакати на струнах, матимемо легке й вільне *staccato*.

Ведучи вверх нігтевим положенням, дістанемо ряд глибоких красивих звуків, а роблячи те ж зафіксованим пальцем (рис. 20), дістанемо ряд обривних звуків — то фляжолети, то так щось.

При перенесенні пальця на краї струн наступають зміни, про які вже говорилося. Перенісши палець до самої підставки й цілком поклавши його на струни, матимемо особливий оригінальний шум.

Другий і перший пальці разом беруть октави; красиво виходять терції, взяті першим і другим пальцями.

Третій (середній) палець. Про нього загалом можна сказати те ж, що й про другий, але що він і сам сильніший і стоїть вигідніше, то це завжди відчувається. Деякі рухи цей палець віддає далеко краще, ніж другий; напр., в оригінальне *pianissimo*, коли палець не щипле струну, а тільки кидається на неї зверху й злегка вдаряє, зараз же підскакуючи вверх. Оцей штрих третій палець

віддає краще, ніж другий. Або ще в рід *pianissimo*, коли палець не тільки бере струну, але ще злегка й проходить, проковзує по струні, сам ніби притушує звук. Цей штрих теж краще виходить третім пальцем.

Найчастіше другий і третій пальці функціонують разом, беручи терції й інші інтервали; те, що говорено про кожний із них зокрема, стосується й до них обох (положення їх — рис. 21, згінання й зміни при тім).

Але от що треба конче взяти на увагу. Тримаючи пальці, як на рис. 22, діставатимемо звук сильніший, але не характерний для бандури. Тому іноді вживати цього положення можна, але завжди — ні.



Рис. 21

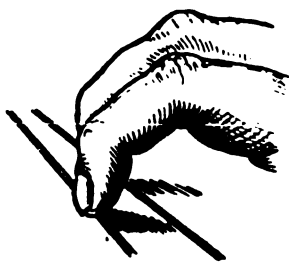


Рис. 22



Добра в також комбінація першого й третього пальців (може краща навіть, ніж першого й другого).

Четвертий палець. Уживається здебільшого при акордах, особливо при арпеджіях. Особливо вживається тоді, коли треба м'якоти, ніжності. Він нігтя вже не потребує.

П'ятий палець. Найслабший і самостійно дає мало яскравий звук; тому вживається рідше, ніж інші; найчастіше в акордах і ходах десятима пальцями.

## Б. Ліва рука

Перший палець грає тільки в позиції П (перекинена рука), як у звичайнім, так і в нігтевіж положенні. Звуки він дає приблизно такі ж, як і перший палець правої руки, але не так чисті й глибокі. Грають же звичайно останні чотири пальці. Старатися треба, щоб вони стояли якпростовисніше до струн і щоб кожний палець по можливості брав струну цілою своєю шириною, а не боком.

Скісність пальців лівої руки неоднакова; найменше скісно стоїть другий палець, тому він бере найчистіший звук. Отже, граючи, це треба мати на увазі й при *diminuendo* міняти відповідно пальці. Окрім того, треба мати на увазі, що права рука й сильніша й вигідніше стоїть відносно струн, тому й акорди її все будуть голосніші; отже коли треба однаковости звуку, то праву руку доводиться надержувати.

Це все говорилося про звичайне положення. В положенні ж П пальці становляться вигідніше й можуть давати сильний звук. Особливо добра комбінація 1—2 або 1—3.

Нігтеве положення однаково вживається і в позиції 3, і в позиції П. В позиції 3 досить трудно провести *legato* зверху вниз, але треба добитися, бо цей штрих часто вживається<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Для зацікавлених от опис варіантів добування хроматизму.

1. Кляпанчик (система ричага), що стоїть над обичайковою накривкою. Придавши йому, дістаємо *diez*. Сам вертається назад, бо одтягає пружинка. Для закріплення — заверточка.

2. Ричажок, що ходить в прорізі обичайкової накривки; закріплюється або а) заверткою, б) або заводиться в прорізі накривки.

3. Ричажок і кляпан під обичайковою накривкою.

4. Штифт. Головка вниз.

5. Гвинт. Вкручується й підіймає шпальку.

6. Теж гвинт, але підіймає собачку.

7. Кляпан, але не підпирає струни внизу, а придавлює зверху.

8. Ричажок не коло поріжки, а коло кобилки.

9. Кляпанчики і на кобилиці, і в поріжку (для дівів і бемолів).

## ДЕКІЛЬКА ЗАГАЛЬНОМУЗИЧНИХ ВІДОМОСТЕЙ

### 1. Означення звуків

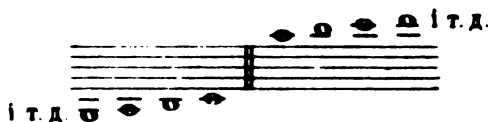
Як кожний звук людської мови означається окремою буквою, так кожний музикальний звук можна написати певного рода значком — нотою. Пишеться ноти на п'ятьох лінійках. Правда, на п'ятьох лінійках уміщається тільки одинадцять нот;



отже, щоб написати всі інші звуки, уживають в

кожнім окремим випадку маленькі лінійки: для означення нижчих нот — підписні, а

для означення вищих — надписні.



Ряд звуків, пов'язаних за певними законами (про це нижче), називається гаммою. Очевидно, теоретично кажучи, гаму можна продовжити в обидві сторони як угодно далеко, але фізичні закони дрижання тіл дають тому певні границі, а можливості кожного даного інструменту ті границі ще звужують.

Ноти гами мають свої назвиська. Тих назов усього сім, бо через кожні сім звуків наступає повторення членів гами в тім же порядку. Оці сім звуків дають так звану

c d e f g a h c d e f g a b c d

октаву. Назви нот такі:



do re mi fa sol la si do re mi fa sol la si do і т.д.

Коли б ми всі звуки хотіли написати за допомогою під- і надписних лінійок, то довелось б тих лінійок писати дуже багато. Щоб того уникнути, вигадано так звані ключі. Уживаючи ключів, можна ноту, що мусіла б бути написана на якій восьмій-дев'ятій надписній, умістити на тих же п'ятьох лінійках.

Всіх ключів є сім, але ми розглянемо з них тільки три: скрипковий, теноровий і басовий. Пишуть їх так:



Щоб зрозуміти вагу ключів, погляньмо, як виглядатиме одна нота в різних ключах

Візьмімо *la*. У скрипковім , в теноровім  і в басовім . А якби

ноту, написану в басовім ключі на другій підписній, написати в скрипковім ключі, треба б це зробити аж на восьмій підписній; ясно, що саме відраховування такого числа лінійок неможливе.

## 2. Інтервали

Звуки не завжди йдуть один по одному в порядку гами; часом вони перескакують через цілий ряд звуків. Взагалі віддалення звуку від звуку називається інтервалом. Кожний інтервал має своє ймення; так, інтервал, рівний нулеві, називається унісон, інтервал між двома сусідніми нотами буде — секунда, через ноту — терція, через дві — кварта, через три — квінта, через чотири — секста, через п'ять — септима і через шість — октава. На нотних лінійках інтервали виглядатимуть так:



На протязі однієї октави інтервали називаються простими, в сусідніх октавах — складними й мають тоді інші назви, але можна їх називати й так само. Ось складні інтервали від ноти *do*, але, очевидно, те саме буде й від усякої іншої ноти:



## 3. Хроматизм і знаки підвищення та обниження

Досі ми рахували в обсягу октави сім звуків, але вухо наше говорить нам, що їх там-далеко більше і що, значить, наші інтервали ще можна здрібнити. Теоретично кажучи, це можна робити до якого угодно степеня дрібности, але практично наші інтервали перебиваються тільки надвоє. Таким чином, між двома сусідніми так званими діятонічними звуками може з'явитися третій хроматичний.

Для того, щоб підвищити тон на половину, маємо знак підвищення — дієз, що пишеться проти ноти спереду її знаком  $\sharp$ . Знак же обниження називається бемоль і пишеться так:  $\flat$ . Змінений тон називається так само, лише додається до нього слово дієз або бемоль, отже: до-дієз, ре-бемоль і т. д. При означенні буквами для підвищення додається закінчення *is*, а для обниження — *es*. Отже:



Треба додати, що звук *si-bemol* здебільшого називається *B*.

Раз підвищення та обниження ми обчислюємо точно на півтона, то, очевидна річ, підвищений попередній тон рівняється обниженому наступному, тобто ту саму ноту

можна написати:



Так вважається на практиці, хоч у дійсності це не зовсім так.

Часто буває, що підвищений або обнижений тон зараз же треба повернути до попереднього значіння. Для того в знак касування, що зветься бекар. Поставлений перед нотою, він повертає їй попереднє значіння чистого тону. Отже:



Теоретично вживаються також подвійні дієзи  $\sharp\sharp$  (скорочено  $\blacktriangle$ ) і подвійні бемолі  $\flat\flat$ . Це — дубль-дієз і дубль-бемоль. При буквах ноти будуть називатися *cisis, disis* і т. д.; також *ceses, deses* і т. д. Очевидно, що *cisis* дорівнює *d*, *disis* дорівнює *e* й т. д. —

ріжниця тільки в написанні.



Ставлячи бекар після подвійних знаків хроматизму, ми касуємо лише один із них; отже для того, щоб скасувати обидва, треба ставити подвійний і бекар.



fisis fis f heses hes h  
(les) (b)

#### 4. Г а м м

Основних звуків у діатонічній гамі нараховуємо сім, отже в хроматичній, можна було б думати, їх буде чотирнадцять, але в дійсності це не так. Так це було б тоді, якби між кожними двома сусідніми звуками завжди був інтервал однакової величини, так званий тон. В дійсності ж між деякими звуками інтервал — не тон, а наполовину менший — півтону. Так між *c* і *d* — тон, між *d* і *e* — теж тон, а вже між *e* і *f* — тільки півтону; далі, між *f* і *g* — тон, між *g* і *a* — тон, між *a* і *h* — тон, а між *h* і *c* — знов півтону. Таким чином між звуками з інтервалом тон можна утворити третю хроматичну ноту, а між звуками, де інтервал тільки півтону, такого третього звуку вставити не можна.

Коли спробуємо написати гаму, почавши з *do*, і позначити там інтервали, матимемо

таку картину:



Якщо вважати інтервал між *f* і *g* за

об'єднувальний, можна побачити, що гама ця складається з двох однакових половин: тон — тон — півтон і знову тон — тон — півтон. Оце й є закон будовання так званих мажорних гам. Знаючи цей закон, можна збудувати гаму, починаючи з якого угодно звуку.

Спробуємо це зробити з тону *sol*. Спочатку матимемо тон — тон — півтону, далі — об'єднувальний тон (між *c* і *d*), а потім тон — півтону — тон, а треба тон — тон — півтону. Отут приходять на допомогу дієз. Коли його поставимо на *fa*, закон будовання гами поновиться, бо матимемо *d* — тон — *e* — тон — *fis*  $\frac{1}{2}$  тона — *g*. Таким чином, для того, щоб почати гаму з *do*, не треба жадних знаків обниження чи підвищення. А вже для того, щоб почати гаму з *sol*, потребується один дієз — на *fa*. Певні закони (про які тут говорити не будемо) кажуть, що, йдучи вверх квінтами, тобто починаючи гаму з *c, g, d, a, e, h, fis*, ми будемо змушені додавати до гами все по дієзу: на *f*, потім на *c, g, d, a, e*.

Це так, коли ми будемо йти квінтами вверх. Йдучи ж квінтами вниз, будемо змушені ставити вже не знаки підвищення, а знаки обниження — бемолі. Квінти вниз будуть *b, es, as, des, ges, ces*; відповідно до того бемолі будуть стояти на *h(b)*, потім — на *e, a, d, g, c*.

Оці дієзи чи бемолі, що складають конче потрібну приналежність гами, називаються постійними; ставлять їх коло знаку ключа й уживають весь час, поки грається річ. Такі ж що приходять у середині мелодії, називаються випадковими й уживаються тільки в тому такті, в якому написані; в наступному такті їх уже нема, так наче стояв би бекар (запам'ятайте це правило).

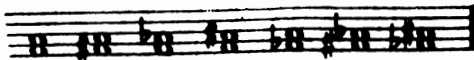
#### 5. Інтервали діятонічні й хроматичні

Інтервали діляться на великі й малі; відповідними знаками хроматизму великий можна ще збільшити (збільшений), а малий — зменшити (зменшений). От, наприклад, секунди. Коли візьмемо гаму *c-dur*, то побачимо, що перша секунда, між *do* й *re*,

матиме тон, друга — теж тон, а вже третя, між *e* і *f*, вже тільки півтону; отже перші дві секунди будуть великі, третя — мала.

Терції. Перша, між *c* й *e*, має два тони, а вже друга, між *d* і *f*, — тільки півтора тону, третя — теж півтора, потім четверта й п'ята — по два й, нарешті, шоста й сьома — по півтора; отже перша, четверта і п'ята терції будуть великі, решта — малі. Так само й з усяким іншим інтервалом.

Збільшити або зменшити інтервал можна за допомогою дізів та бемолів. От приклад на терціях:



Інтервали бувають мелодійні, коли звуки йдуть один по одному, і гармонійні, коли звуки береться разом. Гармонійні інтервали діляться на консонанси (добре звучні) й дисонанси (зле звучні). За консонанси вважають унісон, терцію, кварту (малу), квінту (велику), сексту й чисту октаву. Решту інтервалів вважають за дисонанси, і ними не може кінчатися музична думка. Взагалі кожний дисонанс мусить розрішатися в консонанс.

### 6. Гами мінорні й хроматичні

Досі ми знали гаму мажор, *dur*, мужську, сильну гаму великої терції (це тому, що перша терція мажорної гами велика). Але коли ми візьмемо звичайну гаму, хоч би *c-dur*, а розпочнемо її не з *c*, а з *la*, то дістанемо гаму іншого порядку. Це буде так

звана натуральна мінорна гама.

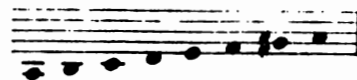


Формула її така:

1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1. Порівнявши з формулою натурального мажору [1, 1,  $\frac{1}{2}$ , (1), 1, 1 $\frac{1}{2}$ ], бачимо певну відміну: 1,  $\frac{1}{2}$ , 1 і знову 1,  $\frac{1}{2}$ , 1 і нарешті (1).

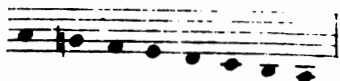
Від кожної мажорної гами можна дістати відповідну їй мінорну, розпочавши її, мінорну гаму, з ноти на півтора тону нижче тоніки, тобто основної ноти мажорної гами. Отже до *c-dur* відповідний мінор буде *a-mol*, до *g-dur* — *e-mol*, до *d-dur* — *h-mol* і т. д. Знаки в ключі будуть ті самі — і для мажору і для відповідного мінору.

Окрім натуральної мінорної гами, є ще дві: одна — так звана гармонійна, яка від натуральної відрізняється підвищенням сьомого ступеня,



при чім треба мати на увазі, що при ході вниз це підвищення касується, і ми мати-

memo хід:

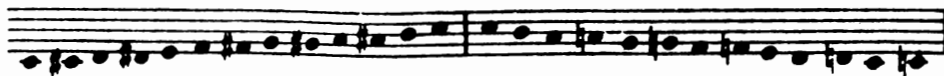


Формула гармонійної гами: 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1 $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{2}$ .

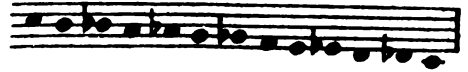
Ще є мінорна мелодійна гама. В ній підвищують VI і VII ступені. Але й тут при ході вниз підвищення касуються. Формула: 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1, 1, 1,  $\frac{1}{2}$ .



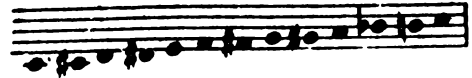
Окрім гам *dur* і *mol*, що складаються за певними формулами і в різних інтервалах, є так звані хроматичні гами, де кожний інтервал — тільки півтон. Вверх хроматичну гаму можна дістати за допомогою дізів, вниз — за допомогою бекарів або бемолів.



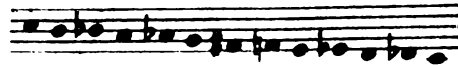
Це — коли хід униз починається зараз же за ходом вверх. Коли ж хід униз стоїть самостійно, то уживають бемолів, як от, наприклад:



Це так теоретично. В практиці ж при ході вверх шостий ступінь не підвищується а замість нього обнижується сьомий. Наприклад:



Це при ході вверх. При ході вниз не обнижується п'ятий ступінь, а підвищується четвертий. Це щодо гам мажорних. Щодо мінору, то при ході вверх не підвищується перший ступінь, а обнижується другий; гаму ж униз пишуть як гаму одноіменного мажору.



## 7. Ритміка

Звуки різняться між собою не тільки висотою тону, а ще й довгістю звучання. Правильний хід одного звуку по одному називається ритмом. За одиницю ритму беремо так звану цілу ноту, котра пишеться  $\text{c}$  й тягнеться, поки ми рахуємо чотири. Такі ж ноти, але з хвостиками або вверх  $\text{J}$  або вниз  $\text{J}$  (напряв хвостика не має значіння) називаються половинами, і кожна з них тягнеться тільки два удари. Ноти, що тягнуться тільки по удару, називаються четвертями й пишуться чорно  $\text{J}$ . Дві ноти на удар — це восьмі; пишуть їх, як четверті, але з хвостиком  $\text{J}$  або лінійкою  $\text{J}$ . Шістнадцятих іде чотири на удар, пишуться:  $\text{J}$  або  $\text{J}$  і т. д.

Ритміка має потребу й в означенні так званих павз, тобто перерв між звучанням. Ціла павза пишеться  $\text{—}$ , половина  $\text{—}$ , четверть  $\text{—}$ , восьма  $\text{—}$ , шістнадцята  $\text{—}$  і т. д.

Точка за нотою (і за павзою) означає збільшення ноти на половину її значіння. Так,  $\text{J}$  має три четверті,  $\text{J}$  — три восьмих,  $\text{J}$  — три шістнадцятих і т. д. Часом ставиться дві точки, тоді  $\text{J}$  =  $\text{J}$ , тобто друга точка додає половину половини.

Продовження ноти можна осягнути й за допомогою луки (*legato*). Ноти, злучені знаком  $\text{—}$  або  $\text{—}$ , не мають перерви між собою; отже  $\text{J}$  звучать, як  $\text{J}$ , а  $\text{J}$  таким чином,  $\text{J}$  можна написати і  $\text{J}$ . Коли лукою з'єднується ноти різної висоти, це значить, що їх треба грати зв'язно, не відриваючи.

Окрім паристого ділення нот (на 2, 4, 8 і т. д.), є й непаристе; ноту, напр., можна поділити на три частини:  $\text{J}$ , хоч ці три ноти написані як восьмі, але їх на четверть буде йти не дві, а три. Так само коли нота буде п'ять, сім і т. д. Тільки це, звичайно, відтіняється цифрою, щоб зразу звернути увагу на непаристість.

Найпростіший такт — це чотири четверті. Пишеться він знаком  $\text{C}$ , ставиться при ключі й називається цілий. Отже, коли ми бачимо  $\text{C}$ , це означає, що в кожному такті, хоч би які там були ноти, в кінцевім рахунку буде чотири четвертини. З паристих найбільше уживані такти — це  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{4}{8}$ ,  $\frac{2}{8}$ , а з непаристих —  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ .

Перший такт, яким починається твір, буває іноді не цілий; часом трапляється навіть,

що в нього застається лише одна нота . Такий неповний такт

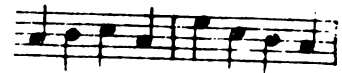
називається передтактом, а почати з такої передтактової ноти називається „почати в-за такту“.

### 3. Синкопи й контра tempo

Головні частини такту (ті, на які він опирається) називаються сильними частинами такту, решта — слабими. Так, напр., у цілім такті перша й третя чвертки будуть сильні, а друга й четверта — слабкі; в такті  $\frac{2}{4}$  перша чверть сильна, друга — слаба; в такті  $\frac{3}{4}$  перша сильна, дві наступні — слабкі. На сильну ноту звичайно дається натиск (падає наголос, акцент).

Але можна розставити ноти так, що акцентований звук припадає на слабу частину

такту. Це називається синкопа. От, для прикладу, мелодія:



Коли ми поставимо спочатку павзу вісімку, вся ця мелодія піде в синкопах.

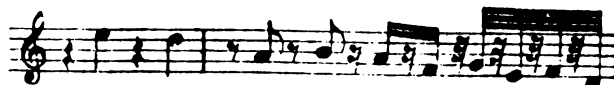


Синкопи, яких ритмічна вартість однакова (як у наведеному прикладі), називаються регулярними; синкопи зі змінною довжиною звуку називаються нерегулярними,

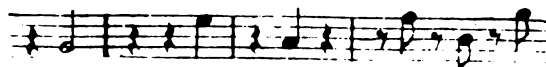
як, напр. 

Рід синкоп, коли на слабких частинах такту стоять ноти, а на сильних — павзи,

називається контра tempo.



або



### Стрій бандури

Звичайний стрій приструнків — гамою *c-dur*, при чім за *do* береться перший приструнок. Але він не вистроюється по камертону, а за голосом. Звичайно маємо за основну ноту (тоніку) *f*, рідше — *fis*. Отже за камертоном це буде або гама *f-dur* (з одним бемодем), або гама *ges* (з п'ятьма бемолями). У нас же вона буде писатися як *c-dur*. Таким чином, бандура — це інструмент транспонувальний.

Щодо басів, то вони йдуть теж по гамі, до *do*, а восьмий бас вистроюється як *sol*, і то ось чому.

П'ятий звук (усякої) гами називається домінанта, четвертий — субдомінанта, основний (перший) — тоніка. Оці три тони й є головні басы (всякої) гами. Отже, в нашій гамі будуть головними басами теж вони: один бас буде *do*, другий — *fa* (субдомінанта), третій — *sol* (домінанта). Але домінанта дуже часто вживається як нижній бас, тому додаємо ще *sol* у басах.

В підручнику ліву руку пишеться на верхній системі лінійок, а праву — на нижній. Іноді трапляється, що права рука бере й частину приструнків; тоді вони (частина їх) теж пишуться на нижній системі лінійок.

От кілька звичайних акордів з теноровим ключем:



З басовим:



Коли б ми захотіли написати ці акорди не в двох системах, а в одній, то в теноровім



Коли таких пасажів попадеться багато, а перенести в іншу систему лінійок не можна, потреба уживання тенорового ключа стає очевидна.

### Перестроювання бандури

Бандуру, вистроєну діатонічно, для переходу в іншу тональність треба перестроювати. От кілька найуживаніших перестроювань.

1. Сьомий приструнок *h*(*si*) перестроюється на *b*(*hes*); це сполучує мінорні ходи з мажорними — комбінація, що часто зустрічається в українській музиці.

2. Коли ми, перестроївши *h* на *b*, перестроїмо також і I бас на *B*, то матимемо мажорну гаму *f-dur* і потрібні до неї басы: *F* — тоніка, *B* — субдомінанта й *C* — доміантa.

3. Уживається мінорної гами *a-mol* або без так званого ввідного тону, або з перестроєнням *sol* на *sol-дієз*.

4. Перестроїти *e* (*mi*) на *mi-bemoi* (*es*) і *a* (*la*) на *la-bemoi* (*as*). Це буде *c-mol* (*do-minor*).

5. Найкращий мінорний стрій буде: *d-mol* (*re-minor*); *do* (окрім *do* і *Do*) підіймається на півтону, а *si* обнижується на півтону. Це в нотах виглядатиме так:



6. Перестроївши *fa* на *fa-дієз*, матимемо гаму соль-мажор (*g-dur*).

7. Відповідний до неї мінор дістанемо, перестроївши *re* на *re-дієз*.

От ті кілька загальних уваг, які я вважав за потрібне подати в першій частині підручника. Знаючи це, можна приступати до екзерсисів.





Укрголовайт № 11839. 28/ХІ 1931.  
Замов. № 138. Тираж 3.00).

