

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України  
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

**В. Г. Дорохін**

**Вивчення поліфонії в класі акордеона:  
питання теорії та практики**

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України  
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів,  
у яких здійснюється підготовка педагогічних працівників*

Ніжин  
2012

УДК 378.147:786.8 (075.8)  
ББК 85.375 р  
Д69

Гриф надано Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України  
Лист від 20.03.12 р. № 1/11-3591

#### **Рецензенти:**

**Москаленко В. Г.**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії, історії виконавства та музичної педагогіки Національної музичної академії імені П. І. Чайковського;

**Семешко А. А.**, заслужений діяч мистецтв України, професор інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова, академік Петровської академії наук та мистецтв;

**Черепанін М. В.**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мистецтвознавства та акордеонного мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника

#### **Дорохін В. Г.**

Д69 Вивчення поліфонії в класі акордеона: питання теорії та практики : навч. посіб. / В. Г. Дорохін. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2012. – 101 с.  
ISBN 987-617-527-044-8

У посібнику висвітлено основні аспекти вивчення поліфонії в класі акордеона в контексті підготовки майбутнього вчителя музики. Матеріал посібника спрямований на формування у студентів цілісного та органічного осягнення закономірностей поліфонічного стилю, усвідомлення його універсального статусу та забезпечення навчального процесу. Мета посібника – забезпечити максимальну інтенсифікацію процесу осягнення поліфонічної музики, прискорити формування необхідних умінь та навичок утілення її на «готовому» акордеоні, забезпечити цілеспрямований розвиток художнього мислення студентів.

Для студентів, магістрів та викладачів вищих навчальних закладів, а також для викладачів спеціальних музичних відділів навчальних закладів I–II рівня акредитації та дитячих музичних шкіл.

УДК 378.147:786.8(075.8)  
ББК 85.315р

ISBN 987-617-527-044-8

© В. Г. Дорохін, 2012  
© НДУ ім. М. Гоголя, 2012

## ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА .....	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ НАВЧАННЯ ПОЛІФОНІЇ .....	8
1.1. Понятійний апарат .....	8
1.2. Поліфонія у вихованні музиканта .....	11
1.3. Фактор інструментарія .....	12
РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЇ В	
КЛАСІ АКОРДЕОНА .....	16
2.1. Загальні методичні рекомендації .....	16
2.2. Вивчення поліфонії в класі акордеона .....	17
2.3. Приховане голосоведення .....	21
2.4. Контрольні питання і завдання .....	22
ДОДАТКИ .....	24
Додаток 1. Основні відомості про походження певного поліфонічного жанрового напрямку .....	24
Додаток 2. П'єси (у перекладі для «готового» акордеона В.Г.Дорохіна)....	26
Й.С.Бах. Арія (F – dur) .....	27
Й.С.Бах. Арія (f – moll) .....	28
Й.С.Бах. Арія (g – moll) .....	29
Й.С.Бах. Арія (e – moll) .....	30
Й.С.Бах. Арія (F – dur) .....	31
Й.С.Бах. Ніжна мелодія (f – moll) .....	32
Й.С.Бах. Арія (C – dur) .....	34
Й.С.Бах. Арія (g – moll) .....	35
Й.С.Бах. Арія (Es – dur) .....	36
Й.С.Бах. Буре (F – dur) .....	38
Й.С.Бах. Менует (G – dur) .....	39
Й.С.Бах. Менует (g – moll) .....	40
Й.С.Бах. Менует (g – moll) .....	41
Й.С.Бах. Менует (a – moll) .....	42
Й.С.Бах. Менует (d – moll) .....	43
Й.С.Бах. Менует (c – moll) .....	44
Й.С.Бах. Менует (B – dur) .....	45
Й.С.Бах. Хорал (F – dur) .....	46
Й.С.Бах. Полонез (g – moll) .....	47
Й.С.Бах. Полонез (g – moll) .....	48
Ф.Е.Бах. Полонез (g – moll) .....	49
Й.С.Бах. Сарабанда (a – moll) .....	50
Й.С.Бах. Сарабанда (a – moll) .....	51
В.Ф.Бах. Ламенто (e – moll) .....	53

Й.С.Бах. Жига (F – dur) .....	55
Й.С.Бах. Жига (g – moll) .....	56
Ф.Е.Бах. Афетуозо (e – moll).....	57
В.Ф.Бах. Алєгро (g – moll).....	58
В.Ф.Бах. Алєгро (a – moll).....	60
Й.С.Бах. Прелюдїя мї мажор (E – dur).....	62
В.Ф.Бах. Фуга (D – dur).....	72
Й.Пахельбель. Фуга (C – dur).....	74
Й.Альбехтсберг. Фуга (G – dur).....	78
Ю.Шишаков. Прелюдїя та фуга (d – moll).....	84
Фуга .....	87
Д.Бартон. Токата і фуга (d – moll) .....	90
В.Бойс. Фантазїя та фуга (d – moll).....	96
 ЛІТЕРАТУРА .....	 100

# ПЕРЕДМОВА

Розвиток сучасної системи освіти зумовлює потребу вдосконалення методів професійної підготовки фахівця мистецького напрямку. Професія вчителя музики має поліфункціональні риси, які узагальнюють його теоретичну та виконавську підготовку. Відомо, що пізнання мистецьких явищ відрізняється певною специфічністю. Особливої актуальності в музичній педагогіці набувають способи, здатні забезпечити цілісне та адекватне пізнання музичних явищ. Звуковим образам музичного твору притаманна особлива багатозначність, що ускладнює процес їх усвідомлення. Тому пріоритетного значення набувають методики, що забезпечують спрямованість навчального процесу як на пошуки смислу того, що вивчається, так і на здобуття певної суми знань, умінь та навичок.

У практиці музично-виконавської підготовки визначився ряд жанрово-стильових напрямків, яким притаманний певний художньо-когнітивний потенціал. Усвідомлення універсального статусу феномену поліфонічного стилю в процесах становлення та розвитку музичної культури обумовлює формування у студентів цілісного та органічного осягнення його закономірностей.

У сучасній музичній практиці питання адекватного відтворення виконавцем авторського задуму є одним із найважливіших. У цьому контексті розуміння поліфонічного стилю вважається важливим фактором вияву специфічності художнього мислення митця. З моменту виокремлення виконавства у самостійний вид художньої діяльності актуальність вивчення принципів організації поліфонії зумовлює його пріоритетність в інструментально-виконавській практиці і перебуває у центрі уваги як музикантів-виконавців, так і музикантів-педагогів.

Накопичення музично-виконавських уявлень поліфонічного репертуару розглядається як одна з основ сприймання різноманітних музичних творів, процесів пізнання та оцінки художніх явищ, орієнтиром у пошуках стилевідповідних виражальних засобів та прийомів, необхідних для створення інструментально-виконавської інтерпретації.

Процес становлення (формування) навичок виконання поліфонії у свідомості особистості носить індивідуальний характер. Разом із тим пізнання методики оволодіння специфічними виконавськими прийомами має загальні закономірності, врахування яких забезпечить ефективність навчально-пізнавальної діяльності студентів. Саме ці закономірності є *предметом* розгляду даного посібника.

У системі музичної освіти навчання на акордеоні посідає значне місце. Цей інструмент має широкі технічні можливості. Вивчення та застосування на ньому різноманітних засобів виразності дає простір для розвитку музичних здібностей студентів.

Розвиток поліфонічного мислення у студентів-акордеоністів набуває особливої актуальності у зв'язку з поліфонічністю майже всієї акордеонної музики, оскільки приклади виконання на акордеоні чистої монодії достатньо

рідкісні. Власне поліфонічні твори і ставлять такі завдання в найбільш чистому вигляді, без вирішення яких виконання втрачає основу своєї виразності.

Відомо, що наявність виборної клавіатури на акордеоні надає можливість виконання значного кола клавірної, фортепіанної та органної музики майже без змін при перекладі. Але до цього часу в Україні однією із найгостріших залишається проблема придбання готово-виборних акордеонів. У той же час недостатність у музичних навчальних закладах поліфонічного репертуару для «готового» акордеону та необхідного методичного забезпечення призводить до того, що у процесі педагогічної діяльності викладачі стикаються з великими труднощами у розкритті технології формування художньо-пізнавального досвіду в учнів-акордеоністів. *Актуальність* даного посібника полягає у розгляді питань, пов'язаних із вивченням поліфонії на акордеоні з готовою лівою клавіатурою.

*Мета* посібника – забезпечити максимальну інтенсифікацію процесу осягнення поліфонічної музики, прискорити формування необхідних умінь та навичок втілення її на «готовому» акордеоні, забезпечити цілеспрямований розвиток художнього мислення студентів. Відповідно до цього *основою* роботи над посібником стали такі положення:

- забезпечити студентів знаннями з основ поліфонії;
- закласти методологічні й теоретичні основи для вивчення поліфонії у класі основного музичного інструмента;
- сформувані основні засади для набуття умінь та формування навичок виконання поліфонічних творів на акордеоні з готовою лівою клавіатурою;
- створити репертуарний фонд із творів поліфонічної музики для «готового» акордеона;
- забезпечити готовність студентів-акордеоністів до самостійної роботи з поліфонічними творами.

Реалізація даних положень у навчальній практиці дозволить, на думку автора, у найкоротші терміни сформувані у студента розуміння особливостей поліфонічної музики, навчити його найважливішим прийомам втілення поліфонічної фактури на «готовому» акордеоні, закласти підґрунтя для становлення виконавського досвіду. Впровадження зазначених положень у практику навчання допоможе активізувати самостійну роботу студентів.

Мета посібника визначила *структуру* його змісту, який поділено на **два розділи**. Розділи посібника охоплюють широке коло питань, пов'язаних із сприйманням, осягненням та відтворенням поліфонічних творів на «готовому» акордеоні.

Розвиток виконавських умінь студента значною мірою залежить від засвоєння матеріалу на теоретичному рівні. Тому **перший розділ «ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ НАВЧАННЯ ПОЛІФОНІЇ»** включає понятійний апарат, у якому надані загальні відомості про поліфонію, її види та жанри тощо. Виконання поліфонічних творів на акордеоні вимагає певної пристосованості до особливостей інструмента. Саме у цьому контексті представлений у теоретичному розділі порівняльний

аналіз старовинних клавірних інструментів і акордеона сприятиме стилістичному підходу до навчання поліфонії у класі акордеона.

Суттєво полегшити засвоєння студентами необхідних знань, умінь та навичок виконання поліфонічних творів на акордеоні може матеріал **другого розділу «МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЇ В КЛАСІ АКОРДЕОНА»**. Особливістю даного розділу є висвітлення методичних порад у поєднанні з їх теоретичним обґрунтуванням. Інформація, засвоєна на теоретичному рівні, має допомогти студентам ефективно вирішувати практичні завдання у подальшій професійній діяльності.

Традиційними формами контролю теоретичних знань музиканта-виконавця є поточний контроль у процесі індивідуальних занять та семестровий зріз знань у вигляді колоквиуму. Використання контрольних питань і завдань, спрямованих на формування у студентів цілісного та органічного осягнення закономірностей поліфонічного стилю у курсі «Основний музичний інструмент», посилює інтелектуальну спрямованість дисципліни, урізноманітнює форми контролю й самоконтролю, надає можливість точніше діагностувати рівень теоретичних знань студентів з проблем вивчення поліфонії тощо.

Одне з головних завдань акордеонного навчання пов'язане з формуванням уміння не тільки розуміти, але і відтворювати зміст музичного твору. Цілісності та осмисленості у роботі надасть інформація стосовно походження певного жанрового напрямку та музичний матеріал (у перекладі для «готового» акордеона), запропонований у ДОДАТКАХ. Акцентуючи увагу на певних елементах поліфонічної фактури у нотному тексті, добір різноманітних музичних творів дозволяє закріплювати знання, прийоми та навички виконання поліфонії на акордеоні. Поліфонічні твори різних авторів у перекладі для «готового» акордеона скомпоновано за принципом поступового фактурного та технічного ускладнення. У доборі творів найважливішими критеріями виступили жанрове різноманіття, змістовність, дохідливість та яскравість музичного образу. Повідомлення щодо знаків артикуляції, основних аплікатурних принципів, спеціальних знаків з музичної термінології, що зустрічаються у нотних текстах, має забезпечити продуктивність самостійної роботи студента.

Запропоноване структурування змісту посібника підкреслює найважливіші аспекти навчання поліфонії у процесі виконавської підготовки, а представлений поліфонічний репертуар дозволяє вирішувати навчальні завдання на теоретичному, технологічному та художньому рівнях.

Матеріали посібника призначені для практичного застосування в курсі основного (або спеціального) музичного інструмента (акордеон), спецкурсах із проблем фахової підготовки музиканта-педагога, педагогічній практиці студентів. Але, припускаючи варіативність змістовного наповнення, наведені зразки поліфонічного репертуару акордеоніста придатні для використання в музично-педагогічній практиці навчальних закладів різних напрямків.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ НАВЧАННЯ ПОЛІФОНІЇ

### 1.1. ПОНЯТІЙНИЙ АПАРАТ

**Агогіка** (від грец. *agoge* – відведення, віднесені) – в музичному виконавстві один із засобів художньої виразності, що полягає в невеликих відхиленнях від основного темпу твору (уповільнення, прискорення), які не фіксуються в нотах. Агогічні позначення пов'язані з фразуванням і артикуляцією, а також із музичною динамікою. Такі агогічні позначення, як *ad libitum* (за бажанням), *piacere* (вільно), *capriccioso* (капризно, химерно) та ін., допомагають повніше і яскравіше розкрити характер і зміст музичного твору. Ці темпові відхилення зазвичай застосовуються в невеликих музичних побудовах. Особливо часто агогічні відхилення зустрічаються в творах композиторів-романтиків. Термін «агогіка» введений у музикознавство Х.Ріманом у 1884 р.

**Акцент** – наголос на відомих тактах або нотах музичної фрази, підкреслення звуку або акорду шляхом його посилення, ритмічного продовження, агогіки, зміни гармонії, тембру, напряму мелодичного руху тощо. Крім цих різновидів, можна навести й інші «компенсаторні» варіанти акценту:

- перерва у звучанні перед тоном (або співзвуччям) часто призводить до акцентованого його сприйняття;

- ритмічне призупинення (агогічна «відтяжка») перед тоном або будь-якою іншою структурою порушує інерцію руху і акцентує тим самим увагу на подальшому звучанні. Різні способи акцентування можуть застосовуватися залежно від виконавської інтерпретації і можливостей музичного інструмента.

**Диференціація** (від лат. «різниця», «відмінність») – поділ, розчленування цілого на якісно відмінні частини.

**Жанр** (музичний) – багатозначне поняття, що характеризує роди й види музичної творчості у зв'язку з їхнім походженням, умовами виконання і сприйняттям. Музичний жанр є одним із найважливіших засобів художнього ототожнення і може розглядатися в більш широкому і більш вузькому аспекті. У більш широкому говорять про оперний, симфонічний, камерний жанри тощо. У більш вузькому розрізняють жанри ліричної і комічної опери; симфонії і симфоніети; арії, аріозо, каватина і т.д. **Основні поліфонічні жанри: сарабанда, арія, менует, прелюдія, полонез, інвенція, fuga, фугато, фугета, аффеттуозо, токката, ламенто, хорал, хоральна прелюдія** тощо.

**Імітація** (від лат. «наслідування») – проведення однієї і тієї самої теми по черзі в різних голосах, частіше на різній висоті. Імітація вважається точною, якщо тема повторюється повністю, і неточною за наявності деяких змін у ній. Прийоми



імітаційної поліфонії різноманітні. Можливі імітації в ритмічному *збільшенні* або *зменшенні*, коли тема переноситься в інший голос і тривалість кожного звуку збільшується або зменшується. Зустрічаються імітації у *зверненні*, коли висхідні інтервали звертаються у спадні, і навпаки.

Форма, в якій тема повторюється без змін, називається **канон** (від грец. «правило», «норма»). У каноні наслідуванню піддається не тільки тема, але і її продовження. У формі канону пишуться самостійні п'єси.

**Інструментовочні відтінки** – певне забарвлення звуку чи всієї фактури, пов'язане із застосуванням того чи іншого регістра на двох по-різному реєстрованих клавіатурах.

**Контрапункт** (лат. punctum contra punctum, punctus contra punctum – нота навпроти ноти, буквально – точка проти точки) – одночасне поєднання двох або більше самостійних мелодійних голосів. «Контрапунктом» також називали музично-теоретичну дисципліну, що займається вивченням контрапунктичних композицій (тепер поліфонія).

**Поліфонія** – один із найважливіших виразних засобів музики, що ґрунтується на одночасному звучанні декількох самостійних голосів (від грец. poly – «багато», phone – «звук», тобто багатоголосся). Винятково широке поширення поліфонічний стиль одержав у середньовіччя (особливо в хоровій музиці). Зусиллями багатьох поколінь композиторів відпрацьована багата різноманітна техніка поліфонічного викладу. Існує два види поліфонії: **імітаційна** і **неімітаційна**:

**1) імітаційна** поліфонія заснована на почерговому (тобто різночасовому) проведенні в різних голосах однієї і тієї самої мелодійної побудови (теми), яка, таким чином, імітується іншими голосами;

**2) неімітаційна** поліфонія заснована на одночасному поєднанні мелодійних ліній, які різняться між собою. Відмінність голосів звичайно пов'язана з тим або іншим ступенем їх контрастування (тому неімітаційну поліфонію іноді називають контрастною). Якщо ж у неімітаційному багатоголоссі споріднені між собою голоси не контрастують, а виконують різні варіанти однієї і тієї самої мелодії, то виникає підголосочна поліфонія. **Підголосочна** поліфонія – форма російської, української, білоруської народної багатоголосної пісні. Так, при хоровому співі відбувається відгалуження від основного наспіву пісні і утворюються самостійні варіанти мелодії – підголоски. У кожному куплеті звучать нові красиві поєднання голосів. Вони, сплітаючись між собою, то розходяться, то знову зливаються воедино з голосом заспівувача.

**Прийом «вісімки»** (термін, запропонований І.Браудо) полягає у більш зв'язному виконанні дрібних тривалостей на фоні продовжених, які вимовляються роздільно. У той же час, вміло оперуючи мірою скорочуваності або продовженості тонів у поліфонічній фактурі, виконавець може впливати на зміст музичної

інтонації в кожному з голосів. Використовуючи даний прийом, можна створювати ефекти акцентованості та різної міри напруженості звучання.

**Приховане голосоведення** – голосоведення, для якого характерна мелодійна зв'язаність окремих звуків на відстані в одноголосних лініях, що створює ніби хід другого голосу. Як правило, це мелодія, побудована на широких інтервалах. Вона не сприймається нами як стрибкоподібна, а ніби розшаровується на два голоси (можлива і більша кількість «прихованих» голосів) і створює багату поліфонічну тканину із затриманнями звуків, їх оспівуваннями тощо.

**Ритм** – чергування і співвідношення довгих і коротких долей та акцентів; один із трьох основних елементів музики, поряд з мелодією і гармонією, часова організація послідовності та групування тривалостей звуків і пауз, не пов'язана з їхнім висотним положенням. Засобом вимірювання ритму є метр.

**Синкопа** – розбіжність ритмічного та метричного акцентів (коли нота була взята на слабкій долі і продовжує звучати на сильній долі). У результаті цього акцент сильної частки долі зміщується на слабку, ритмічний і метричний акценти не збігаються. Синкопа може бути як усередині одного такту, так і між тактами, тобто взяли ноту в одному такті, а її звучання триває в наступному. Досить часто зустрічаються обидва види синкоп, їх називають "основними" синкопами.

**Стретта** (від італ. stretta, stretto, від stringere – стискати, зменшувати, скорочувати; від англ. gedrongt – стисло, тісно, стисле проведення) – імітаційне проведення поліфонічної теми.

**Терасоподібна динаміка** характерна для інструментів з постійним тембродинамічним ладом (клавесин, орган). На акордеоні може досягатися раптовим посиленням або послабленням гучності з послідовним постійним його утриманням за допомогою умілого використання ведення міха.

**Транскрипція** (від лат. transcriptio – переписування) – це вільна переробка завершеного музичного твору. Вона є творчим перетворенням фундаментальних основ музичного твору: ладової варіантності тематизму, збагачення гармонії, насичення фактури елементами поліфонії, переосмислення композиційної структури. Відмінність транскрипції від перекладання полягає і в тому, що першоджерелом для транскрипції може послужити твір, написаний для того самого інструмента. Транскрипція існує паралельно з оригіналом як самостійний твір, а автор транскрипції є повноправним співавтором творця оригіналу.

**Метр** є умовою сприйняття ритму. Метр – акцентна сторона ритму (співвідношення звуків за важкістю, легкістю). В музиці метр виражається через розмір, а синтаксис співвідноситься з розміром як сумірність мотиву і такту. Існують наступні види розміру: простий, складний, змішаний і змінний.

**Фактура** (від лат. factura – обробка, роблення) в музиці – конкретний звуковий образ твору. Це самий склад музичної тканини, сукупність її елементів. Компоненти фактури: тембр, регістрові положення, голосоведення та ін.

**Цезура** в музиці – межа між частинами, розділами, побудовами музичного твору. Поряд з іншими факторами цезура (в музиці) забезпечує сприйняття членування твору, його структури. Спеціальних знаків для позначення цезур (у музиці) не існує. Про їх місцезнаходження дозволяють судити фразировочні ліги. У ряді випадків цезури збігаються з перервами у звучанні (паузами); вони завжди виникають після мелодійної і гармонійної каденції, після зупинки на довгому звуці, в момент переходу від ритмічної фігури до її повторення тощо. Значущість («глибина») цезури пропорційна масштабам побудов і ступеня їхньої завершеності. У ряді випадків можливе різне тлумачення місця розташування і глибини цезури.

## **1.2. ПОЛІФОНІЯ У ВИХОВАННІ МУЗИКАНТА**

Найважливішим завданням у навчанні музиканта є формування і розвиток музичного мислення, тобто усвідомлення конструктивно-логічних принципів організації матеріалу і проникнення у виразно-сміслову суть музичних інтонацій.

Неодмінною умовою всебічного розвитку музиканта будь-якої спеціальності є прилучення його до світу поліфонічної музики. Нагадаємо, що поліфонією вважається музика з такою фактурою, в якій голоси мелодично самостійні і більш-менш рівноправні за своїм значенням.

Виховання мислення і слуху в поліфонічному аспекті є надзвичайно важливим фактором для вивчення музичних творів будь-якого стилісового напрямку. Значною, а можливо, і найбільшою складністю у виконанні поліфонічного твору є необхідність тримати під контролем слуху звучання горизонталі і вертикалі, «висвітлювати» найбільш значущі елементи музичної тканини і, нарешті, узгоджувати всі прийоми у створенні драматургічної цілісності. Рівнозначність усіх голосів у створенні художнього цілого твору вимагає від акордеоніста мислення, здатного прослідкувати багатоплановість розвитку музичного матеріалу у його послідовності розгортання, а як наслідок – усвідомити і донести до слухача красу конструкції.

За авторитетною думкою багатьох відомих музикантів-педагогів, саме в процесі вивчення поліфонічного твору найбільш комплексно приділяється увага розвитку емоційних можливостей та інтелектуальних здібностей музиканта-виконавця. Адже відомо, що у процесі виконання ці дві сторони мислення повинні діяти узгоджено, доповнюючи одна одну.

Для того щоб краще орієнтуватися в поліфонічній фактурі різних стилів, потрібен ґрунтовний теоретичний і практичний аналіз творчості майстрів контрапункту. Наприклад, мова музичних творів Й.С.Баха така, що без активної участі інтелекту неможливі ні її вивчення, ні виразне виконання. Клавірна спадщина великого майстра має не тільки високу художню, але і неперевершену методичну цінність, у якій прокладений послідовний шлях розвитку поліфонічного мислення і вдосконалення виконання поліфонічних творів.

Грунтовна теоретична осначеність надає молодому музиканту можливість глибокого і професійного проникнення в образний лад і стиль музики, але найбільшу користь виконавець отримує від «перекладу» теоретичних понять у виразно-сміслові завдання, а потім і в конкретно виконавські прийоми. Поза цим зв'язком виконання носитиме поверхневий характер.

### **1.3. ФАКТОР ІНСТРУМЕНТАРІЯ**

Розповсюджену серед педагогів думку щодо безпосередньо емоційного інтуїтивного сприйняття поліфонічної музики можна вважати цілком резонною, але за умови, що вона доповнюється вимогою суворого дотримання усіх стилістичних принципів виконання, а також тембро-динамічних можливостей інструментів, для яких вона була написана.

Питання, яке завжди є актуальним, полягає в наступному: як виконувати на акордеоні поліфонічну музику і, перш за все, написану більш ніж 200 років тому. Очевидно, що і тепер наші знання про неї приблизні і у цій сфері існує цілий ряд спірних і невіршених проблем.

Однією з умов розв'язання низки проблем виконання клавірних творів на акордеоні є знання устрою стародавніх клавірних інструментів, способів звуковидобування, діапазону, характеру звучання, а також принципової різниці між ними. Це допоможе уявити ті конкретні умови, в яких функціонувала старовинна музика, і полегшить пошуки таких виконавських утілень на сучасному акордеоні, які б не суперечили первісному задуму композитора.

Спробуємо зазирнути за куліси історії і ближче познайомитися з інструментами, що цікавлять нас найбільше.

Простота й універсальність клавірно-струнних інструментів (клавикорда і чембало (клавесина)) дозволила їм стати найпопулярнішими у світському музикуванні того часу. Навіть більшість органних п'єс могла виконуватися (і виконувалася) на клавірно-струнних інструментах. Слід відмітити, що знаменита Пассакалія до-мінор Й.С.Баха, яку ми звикли чути в органному виконанні, самим автором призначалася для двохмануального чембало з педальною клавіатурою. Для практичних занять органістів також, як правило, використовувалися клавірно-струнні інструменти, оскільки використання церковних органів з навчальною метою допускалося тільки в особливих випадках.

Устрій клавикорда дуже простий. Це невеликий інструмент із тихим звучанням. До кожної клавіші кріпився вертикальний стрижень – тангент. Коли музикант натискавав на клавішу, тангент піднімався і вдаряв струну знизу, щільно прилягаючи до неї увесь час, поки клавіша була натиснута. Залежно від того, на яке місце струни припадав удар, відтворювався звук тієї чи іншої висоти, одночасно струна притискала до певного місця і звучав відповідно

тільки певний відрізок струни, а отже, голосність звучання інструмента була відносно невеликою.

З появою багатохорного, одно- чи двохмануального педального клавикорда були досягнуті відносна повнота і темброве багатство його звучання<sup>1</sup>. Цей інструмент мав два мануали (нижній – висувний) – це ніби два самостійних клавикорди; крім того, педаль – як окремий великий чотирихорний клавикорд обсягом у дві октави. Посиленню звучання сприяло вдосконалення резонансної деки.

Звучанню цього інструмента були властиві теплота і м'якість. У тихих динамічних межах, якими була обмежена сила звуку клавикорда, здійснювалися наростання, згасання, ефекти сфорцандо, ясно прослуховувалися окремі звуки в акорді, здійснювалася індивідуальна динаміка кожної лінії при виконанні поліфонії, а також тактильна вібрація. Існує припущення, що саме подібні педальні клавикорди були в будинку Й.С.Баха.

Досить сильним інструментом, на відміну від клавикорда, був клавесин, який мав яскравий і блискучий звук, що інколи дозволяло йому збирати велику слухацьку аудиторію. Про нього Ванда Ландовська пише: «... іноді раптові обороти просто не можуть обійтися без клавесина з його тонкими уколами яскраво сяючих звуків. Мальовничість цієї музики ... вимагає реєстрів клавесина з його таємничим гудінням і з усім багатством гри і звукових комбінацій».

На клавесині при натисканні на клавішу за бажанням виконавця можуть бути приведені до руху від однієї до чотирьох струн, але вже не ударом, як у клавикорді, а шляхом заціпування струни шматком гусячого пера або шкіри. Деякі інструменти клавесиногового типу мають дві клавіатури і, відповідно, декілька наборів струн. У реальному звучанні виконується, як написано (мають назву (восьмифутового реєстра – 8); звучання октавою вище (чотирифутового – 4); набір, що звучить октавою нижче (шістнадцятифутовий реєстр – 16)). За бажанням виконавця реєстри можуть бути включені як кожен окремо, так і всі разом. Характер звуковидобування (порівняно із клавикордом) не дає можливості впливати на гучність звуку, проте дає більш яскраве, дзвінке, багате на високі обертони сріблясте звучання. Клавесинова гама звучання є цільною, спрямованою від урочисто-легких басів до світлих, блискучих верхів. Ця гама додає яскравого індивідуалізованого тембро-динамічного забарвлення будь-якому мотиву.

Останнім часом встановлено, що клавирні п'єси Й.С.Баха призначалися як для клавесина, так і для клавикорда. Поки ще немає повної ясності щодо того, які саме твори написані для одного, які – для іншого інструмента. В результаті досліджень встановлено, що за часів Баха ножного пристрою для зміни реєстрів

---

<sup>1</sup> У багатохорному одно- чи двохмануальному клавикорді замість однієї струни натягуються дві пари чи чотири струни: звичайно дві в унісон, третя октавою вище, а остання – октавою нижче.

не було. Це означало, що зміна регістра можлива була лише тоді, коли в партії якої-небудь руки наставала пауза.

**Клавіром** у часи Й.С.Баха називали всі клавійні інструменти. Існує думка, що всі клавірні збірники Й.С.Баха містять у собі твори, розраховані на виконання на різних інструментах, включаючи й орган. Е.Бодні<sup>2</sup> вважав, що і два томи «ДТК» розраховані на виконання не на конкретному інструменті, а на одному з можливих: клавікорд, чембало, орган.

Для музиканта-виконавця це більш важливо, бо, як відзначав Е.Фішер у своїй книзі про Й.С.Баха, «завдання музикантів полягає в тому, щоб зуміти відрізнити клавесинні твори від органних, ніжні поетичні п'єси для клавікорда від блискучих клавесинових».

Порівняємо особливості звучання сучасного акордеона зі звучанням клавікорда та клавесина.

Тільки проаналізувавши тембро-динамічні можливості стародавніх інструментів, можна спробувати зрозуміти, якими засобами виразності обмежувалися музиканти того часу.

Специфіка звукоутворення на акордеоні значною мірою відрізняється від клавесинної. Якщо на чембало завдяки щипковому звуковидобуванню у багатоголосній фактурі вирізняються всі голоси, то на акордеоні відсутня можливість динамічної диференціації багатоголосної фактури, усі голоси ніби зливаються. Незважаючи на цю специфіку сучасний акордеон має безліч переваг, що характеризують художній вигляд цього інструмента. Це перш за все красивий, співучий тон, гнучка динамічна шкала, завдяки якій баяністу-виконавцю підвладні найрізноманітніші відтінки музично-художньої виразності, у тому числі можливість впливати на динаміку звуку після його появи, що не властиво інструментам із постійними тембро-динамічними характеристиками (клавесин, клавікорд, орган).

Разом із тим ці й інші особливості акордеона приховують у собі певні небезпеки, що підстерігають виконавця (особливо в поліфонії). Це насамперед стосується динамічних перебільшень, здійснених без урахування особливостей стилю і характерних для акордеона прийомів звукоутворення. Разом із цим у разі достатньої майстерності акордеоніста відкриваються безліч можливостей, які можуть привнести у виконання особливі барви, недсяжні для інших інструментів.

Акордеон і клавірні інструменти мають багато спільного і відмінного. Так, як і клавікорд та чембало, акордеон має регістровий механізм, який виконує аналогічні функції. Наприклад, чотирифутовий регістр (4) дає звучання на октаву вище від написаного, а на акордеоні ці функції виконує регістр «п'ікколо». Восьмифутовий регістр (8) дає звучання, аналогічне зазначеному в нотах; на акордеоні цьому регістрові відповідає «кларнет», «концертино» та їхнє сполу-

---

<sup>2</sup> Е.Бодни. *Інтерпретація клавирных произведений Баха.*

чення. Шістнадцятифутовий реєстр (16) дає звучання на октаву нижче; на акордеоні це реєстр «фагот».

Як і на старовинних інструментах, на акордеоні можливі сполучення і різні комбінації цих реєстрів. Клавикорд і чембало мають двохмануальну й педальну клавіатури, акордеон має праву і ліву клавіатури із системою реєстрів.

Порівнявши звукові особливості цих інструментів, ми встановили, що використання клавіатур і реєстрів дає такі можливості:

- 1) додавати звучанню різних відтінків;
- 2) по-різному забарвлювати частини творів;
- 3) диференціювати окремі голоси в багатоголоссі.

Усі ці тембральні (реєстрові) можливості мають на меті прояснити структуру, драматургію і специфічність як для слухача, так і для самого виконавця.

Отже, порівнявши між собою динамічні якості акордеона, з одного боку, і клавикорда та клавесина, з іншого, зробимо висновки:

- 1) акордеон (як і клавесин) має можливість створювати за допомогою реєстрів і клавіатур протиставлення звучностей, а також має виразну вібрацію;
- 2) акордеон має чутливу і гнучку динаміку, на відміну від стародавніх клавішних інструментів.

## РОЗДІЛ 2

# МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЇ В КЛАСІ АКОРДЕОНА

### 2.1. ЗАГАЛЬНІ МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ

Робота над поліфонічними творами є одним із найскладніших розділів музичної педагогіки.

Сучасна музична педагогіка накопичила й узагальнила багато методів роботи над поліфонічними творами. Вони широко відомі – це і аналіз музичної форми, і виконання кожного голосу окремо, і різноваріантне опрацювання пар голосів, і використання ансамблевого методу. Ще на початкових етапах навчання поліфонії необхідно ознайомити учня з тим, як нерозривно поєднується у поліфонічних творах образно-виразний початок із конструктивною логікою, тобто навчати його розуміти і цінувати побудову музичної конструкції, визначати співвідношення стійкості і нестійкості тонів, значення сильного і слабого часу, урівноваження напруги поступового руху тощо.

Перші звернення до багатоголосся бажано починати з поліфонії *підголоска*. Сумісне звучання функціонально однорідних голосів особливо яскраво виявляється в октавних, терцових та секстових подвоєннях. Основою для роботи в цьому напрямку повинне стати виховання слухових уявлень, орієнтованих на тембри співацьких голосів. Повчальне завдання при виконанні такої полімелодичної фактури полягає у певному інструментальному наслідуванні хорового співу. Такий підхід полегшує засвоєння принципу виразної рівнозначності голосів – головного принципу поліфонічного сприйняття.

Прикладами *контрастної* поліфонії є менуети, сарабанди, жиги, арії, прелюдії та ін.

Основна складність сприйняття, осмислення і виконання цього типу поліфонії полягає у тому, що голос, менш гнучкий інтонаційно (часто викладений у нижчому регістрі), має, на перший погляд, схожість із акомпанементом у гомофонно-гармонійній фактурі. За недостатньо наполегливого смислового підходу він може втратити свою самостійність, інтонаційну наповненість і логіку розвитку. Навіть на ранньому етапі навчання слід приділяти увагу його лінійній цілісності.

Докладний розгляд усвідомлення *імітаційного* принципу розвитку – обов'язкова умова виховання поліфонічного мислення. Якщо сенс простої імітації, як правило, зрозумілий студентам, то виконання її з динамічною точністю у фактурно-складних варіантах вимагає певного уміння.



При вивченні прийомів конструювання і типів викладу матеріалу в імітаційній поліфонії (фугах, фугетах, інвенціях та ін.) особливе значення слід приділяти темі, оскільки вона концентрує в собі образну ідею твору. Виконавцю важливо розглянути не тільки те, що відбулося з темою в конструктивному аспекті, але і якою стала її виразно-сміслова суть. Розглядати тему потрібно в кожному голосі, в усіх варіантах її проведення. Такі прийоми імітування, як *звернення, збільшення, зменшення* або *стретне* викладення, вимагають від виконавця не тільки теоретичного, логічного усвідомлення, але й образно-сміслового розтлумачення.

Достатню увагу необхідно приділити і протискладенню. Необхідно виявити особливості його інтонаційного зв'язку з темою.

Докладному аналізу підлягає і форма поліфонічних творів: будова його розділів, що звичайно укладаються в старовинну двочастинність, зв'язки інтермедій, тональний план, гармонійна вертикаль кадансів і т.д. Особливу увагу слід звернути на елементи прихованої поліфонії. В цілому осягнення форми твору через розуміння музичної граматики і синтаксису сприяє швидшому й ефективнішому його вивченню і грамотному виконанню.

## **2.2. ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЇ В КЛАСІ АКОРДЕОНА**

Проаналізувавши тембро-динамічні можливості клавірних інструментів, можна зрозуміти, якими засобами виразності обмежувалися музиканти того часу. Слід відмітити, що при виконанні клавірних поліфонічних творів на акордеоні необхідно прагнути не до імітації того чи іншого інструмента (клавесин, клавикорд, орган), а до збереження основного задуму твору. Завдання акордеоністів, що виконують клавірну музику, полягає в тому, щоб знайти в засобах акордеона прийоми динаміки (в широкому сенсі), необхідні для правдивого виконання цих творів.

Специфіка звукоутворення на акордеоні значною мірою відрізняється від клавесинної. Як відмічалось раніше, на акордеоні відсутня можливість динамічної диференціації багатоголосної фактури, усі голоси ніби зливаються. Зрозуміло, що при виконанні поліфонічних клавірних творів усі інтонаційні засоби повинні бути, перш за все, спрямовані на виявлення самостійності кожного голосу. Щоб створити різноманітний характер звучання, зробити виконання більш гнучким, досягти різних ступенів напруги, прозорості і густоти загального звучання, часто використовуються так звані інструментовочні відтінки<sup>3</sup>. Використовуючи регістровку на різних клавіатурах, виконавець-акордеоніст може досягати певного забарвлення для кожного голосу (що певною мірою відображає розподіл клавесинної звучності за регістрами), таким чином підкреслюючи його індивідуальну інтонаційну лінію, обумовлену структурою мелодії. Відомо, що у виконавській

---

<sup>3</sup> Під інструментовочними відтінками мається на увазі певне забарвлення звуку чи всієї фактури, пов'язане із застосуванням того чи іншого регістра на двох по-різному регістрованих клавіатурах.

практиці акордеоністів використання регістрів є дуже сильним емоційним чинником. Щоб уникнути «монотонної строкатості» у звучанні, зміна регістрів повинна чітко залежати від логіки розвитку тематичного матеріалу.

Якщо ж ми виконуємо п'єси з елементами гомофонно-гармонійного викладу (повільні частини концертів, сарабанди, деякі хоральні обробки тощо), то за допомогою регістрів можна спробувати динамічно відокремити акомпанемент від мелодії. В умовах, коли тема і акомпанемент виконуються у межах однієї клавіатури, доцільно для відтінення мелодії використовувати різні засоби артикуляції.

Дуже часто в акордеонному виконавстві доводиться переносити ту саму лінію поліфонічної фактури з однієї клавіатури на іншу, темброво відмінну. У таких випадках, щоб зменшити (згладити) темброву різницю між клавіатурами, бажано використовувати так званий прийом зчеплення голосів. Це означає, що у момент переносу голосу один звук (або два послідовні) бажано зіграти одночасно у правій і лівій клавіатурі.

Вивчаючи і використовуючи інструментувальні відтінки при виконанні старовинної поліфонічної музики, не слід, однак, думати, що ми мусимо відмовитися від іманентних якостей акордеону – гнучкого використання голосності звучання. Адже такого роду відтінки застосовуються і у вокальній музиці, і у процесі гри на струнно-смічкових інструментах.

Припущення, що за старих часів виконання було монотонним, однамаїтним у динамічному відношенні, означало б, що ця музика до певної міри нерозвинена, неповноцінна, слухати її без нудьги неможливо. Але джерела, що дійшли до нас (література, живопис, висловлення сучасників, що чули того чи іншого виконавця в ті далекі часи), говорять про те, що поліфонічна музика і тоді викликала величезний інтерес. Нею займалися з великим захопленням, сприймаючи її яскраво та емоційно.

Й.С.Бах багато разів підкреслював необхідність співучого виконання клавірної музики. Пригадаємо його вимогу «досягти співучої гри», викладену в заголовках інвенцій. У трактатах про мистецтво гри на клавесині автори завжди наголошували на тому, що правильне виконання вимагає високого ступеня ясності в артикулюванні звуків, мотивів, фраз тощо, так само, як і у вербальному вимовлянні слів, словосполучень, речень тощо.

Співуча манера гри якраз властива баяно-акордеонному виконанню. Але часто гра наших студентів виявляється зовсім непереконливою. Як правило, при виконанні суцільним нерозчленованим легато гра зовсім не викликає відчуття справжньої співучості. Вона не сприяє і сприйняттю кожного голосу в його самостійному розвитку. Така музика звучить як суцільний нерозчленований потік, а голоси задавлені загальною звуковою масою.

Нерідко ми зустрічаємося з таким виконанням поліфонічної музики на акордеоні, при якому на невеликому відрізку зустрічається широкий діапазон звучності – від *pp* до *ff*, не виправданих прискорень і уповільнень. Виховання

відчуття міри і стилю є необхідною умовою у вивченні такої музики. Дія динаміки буде більш глибокою, якщо звертати увагу на дотримання розумної міри її використання. Дотримання розумної міри гучності впродовж п'єси, уникнення усіляких її перебільшень є дуже важливим завданням при виконанні клавірної поліфонічної музики на акордеоні. Саме в цьому полягає один з основних естетичних принципів тієї епохи, що відрізняють мистецтво клавіру від музики подальших часів, зокрема від романтичної. Таким чином, у клавірних поліфонічних творах природне нюансування на акордеоні повинне спрямовуватися на те, щоб відтінити самостійність кожного голосу і динамічно з'єднати звуки між собою; власне кажучи – осмислено проінтонувати твір. Мета тонко диференційованої динаміки і темпо-ритму (агогіки) при виконанні поліфонії полягає саме в тому, щоб пожвавити окремі мелодійні лінії за допомогою найдрібнішої градації відтінення звуків, подібно до вокального співу. Слід пам'ятати, що в основі музики лежить вільне дихання мелодійної лінії, підштовхуване ритмічним імпульсом.

У своєму трактаті «Досвід про дійсний спосіб гри на клавірі» відомий клавірист і теоретик Пилип Емануель Бах, який отримав музичне виховання у свого батька Й.С.Баха, вказує на доцільність досягнення сильних афектів не шляхом перебільшеної сили удару, а внутрішніми художніми засобами. Так, до «предметів виконання» він відносить не тільки «силу і слабкість звуків», але й «натиск», зняття клавіш, прискорення, відскік, згасання, витримку, затягування, рух уперед. Таким чином, якщо не виникає інтонаційних і стилістичних протиріч з композиторським задумом, як допоміжний засіб інколи можна і на акордеоні застосовувати гнучкі динамічні нюанси та агогіку. Це, насамперед, найтонше нюансування та філірування звуку, фрази, пасажу.

Відомо, що часто-густо вивчення поліфонічних п'єс проводиться за недоброякісними редакціями і зводиться, в основному, до формального «відпрацювання» голосів.

Одне з головних завдань при виконанні поліфонії полягає в тому, щоб, розчленувавши загальну тканину фактури на самостійні голоси, не порушити при цьому єдності цілого. Як було наголошено, на акордеоні неможливе виділення гучністю одного з голосів у багатоголосній фактурі. У таких випадках використовуються засоби зі сфери тембру (різних за тембром клавіатур і реєстровки) та артикуляції (зв'язності – роздільності, акцентності – безакцентності, гучності, агогіки тощо).

Обумовленість художньо-стилістичними завданнями втілення на акордеоні принципу *терасоподібної динаміки* (характерної для інструментів із постійним тембро-динамічним ладом (клавесин, орган)), може досягатися раптовим посиленням або послабленням гучності за допомогою умілого використання ведення міха.

У диференціації поліфонічної фактури на акордеоні часто застосовується *прийом «вісімки»* (термін, запропонований І.Браудо). Він полягає у більш зв'язному виконанні дрібних тривалостей на фоні продовжених, які вимовляються роздільно. У той же час, вміло оперуючи мірою скорочуваності або продовженості

тонів у поліфонічній фактурі, виконавець може впливати на зміст музичної інтонації в кожному з голосів. Використовуючи даний прийом, можна створювати ефекти акцентованості та різної міри напруженості звучання.

Додатковим засобом різного забарвлення голосів може стати їх зіставлення за допомогою застосування різних прийомів туше. Використання даного прийому найбільш ефективно впливає на відтінення голосів фактури за умов, коли посилення або послаблення гучності небажані.

Часто ми стикаємося із завданням, коли у різних голосах необхідно протиставляти одне одному однакову категорію як зв'язного, так і роздільного артикулювання. У даному випадку застосування різних способів туше також може використовуватись як додатковий засіб забарвлення голосів.

У той же час способи диференціації туше у голосах можуть доповнюватися різною мірою занурення у клавiатуру (різним відкриттям клапанів). Наприклад, легкі удари (занурюючись приблизно наполовину) у верхньому голосі можуть поєднуватися з більш м'яким, але глибоким *стаккато* у нижньому (і навпаки). Слід зазначити, що виразність пальцевого артикулювання на акордеоні у багатоголосній фактурі залежить від його координації з достатньо інтенсивним попереджувальним натягненням міха.

Вважаємо за доцільне звернути увагу і на наступну особливість специфіки акордеона. В нижньому регістрі при виконанні *легато* може відбуватися «наповзання» голосів один на одного, що вкрай небажано. У таких випадках при виконанні теми у даному регістрі бажано застосовувати переважно активне туше з роздільними, але повністю витриманими тонами.

Часто зустрічається така багатоголосна тканина, де акордеоністам доводиться в межах однієї клавiатури грати і тему, і контрапункт. При цьому на допомогу можуть прийти неодноразовість розміщення цезур у різних голосах і вміло розставлені агогічні акценти.

У фюзі з «Прелюдії і фуги» для баяна Ю.Шішакова і тема, і контрапункт виконуються *легато* і не протиставляються через відмінність у штрихах.

Allegretto

The image displays two systems of musical notation for an 'Allegretto' piece. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system also consists of two staves, showing a more complex texture with multiple voices in both staves. Dynamic markings such as 'cresc. poco' and 'mp' are visible in the second system.

Проте трапляється і відсутність цезур між мотивами за вертикаллю. У цьому випадку досягти рельєфного вимовляння синтаксису у темі можна за допомогою незначної агогічної «відтяжки» у передіктах і незначного скорочування останніх тонів у мотивах. Це сприяє подальшому більш виразному вступу опорного тону теми.

### 2.3. ПРИХОВАНЕ ГОЛОСОВЕДЕННЯ

Для прихованого голосоведення характерна мелодійна зв'язаність окремих звуків на відстані в одноголосних лініях, яка створює ніби хід другого голосу. Як правило, це мелодія, побудована на широких інтервалах. Вона не сприймається нами як стрибкоподібна, а ніби розшаровується на два голоси (можлива й більша кількість «прихованих» голосів) і створює багату поліфонічну тканину із затриманнями звуків, їх оспівуваннями тощо.

Приховане багатоголосся можна виявити практично в усіх творах, що включаються до репертуару акордеоністів. Нагадаємо, що, на відміну від традиційних клавішних інструментів (клавесин, орган, фортепіано), для яких написана більшість поліфонічних творів, на акордеоні можливо як рівне звучання тону, так і його посилення і послаблення. Це означає, що у процесі втілення прихованого багатоголосся акордеоніст може акцентувати увагу слухача не тільки на моменті атаки тону, але і на його веденні й завершенні.

Вибір засобів втілення прихованого голосоведення залежить від багатьох чинників: від типу поліфонічної фактури, кількості прихованих ліній, від ступеня їх самостійності, інтонаційного контексту.

Найбільш поширеним способом виділення прихованого голосу на акордеоні в умовах одноголосся (або у гомофонній фактурі) є *портато* міхом. Одним із найбільш використовуваних способів відтінення прихованого голосу у багатоголосній поліфонічній фактурі є прийом *тенуто*. При загальному *легато* звуки, що виділяються *тенуто*, утворюють виразну мелодійну лінію. Такий спосіб вимови на акордеоні багато в чому відповідає органному. Проте на акордеоні (на відміну від органа) виразність запропонованого способу може доповнюватися більш активними прийомами туше і зняття звуку, а також виразного його ведення (як правило, імітування ефекту *крещендо*). Доцільність більш «щільнішого» звучання теми (частіше в нижньому регістрі) на фоні досить насиченої фактури, як правило, припускає додаткове підкреслення провідного голосу за допомогою міхового *портато* у момент атаки. Підкреслення провідного голосу міхом сприятиме вагомості («плакатності») і прозорості звучання.

Через обмеженість варіантів атаки звуку на клавесині й органі застосування агогічних прийомів акцентування на цих інструментах завжди вважалося одним із найбільш ефективних. Такі прийоми часто використовуються і в акордеонній практиці. Наприклад, при загальному *legato* у мелодії для відтінення лінії при-

хованих тонів на відстані рекомендуються ледве помітні агогічні «відтяжки» перед ними (аналогічно до наведеного прикладу – Ю.Шишаков. Фуга). Посилення акцентності цих тонів може втілюватися подальшим їх швидким «поштовхово-кілким» туше. Частіше за все агогічні прийоми акцентування можуть застосовуватися на акордеоні як допоміжні.

Описані приклади втілення прихованого голосоведення на акордеоні не є єдино можливими. Тут можуть бути використані різні поєднання гнучкого нюансування міхом із прийомами агогіки, туше, співставлення різної міри зв'язності – роздільності.

Використання прийому неповного відкриття клапанів і різних способів туше як самостійних (основних) у процесі втілення прихованого голосоведіння вважається малоефективним і може розглядатися як додатковий засіб.

Вивчення клавірних творів у класі акордеона ставить значно більше завдань, ніж можливо передбачити у методичних передмовах. Питання, пов'язані з макро- і мікродинамікою, жанровими основами тем, прийомами формоутворення й інтерпретації – все це вимагає окремого і докладного аналізу у процесі роботи над конкретним поліфонічним твором.

Наша мета – звернути увагу на необхідність постійного розвитку поліфонічного мислення молодих акордеоністів, запропонувати деякі підходи до рішення питань, пов'язаних із можливістю більш глибокого розуміння і більш довершеного виконання поліфонічної музики різних національних шкіл і стилів.

Запропоновані поради спрямовані на те, щоб допомогти збудувати методично правильні напрямки у навчанні виконання поліфонії на акордеоні.

## **2.4. КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ<sup>4</sup>**

1. Що таке поліфонія?
2. Які ознаки поліфонічної фактури?
3. Які музичні інструменти прийнято називати клавірними?
4. Які тембро-динамічні особливості клавикорда і клавісіна?
5. Що розуміється під імітаційною поліфонією?
6. Які ознаки неімітаційної поліфонії?
7. Які ознаки підголосочної поліфонії?
8. Які поліфонічні прийоми використовуються у розвитку теми фуґи?
9. Які поліфонічні жанри використовуються в інструментальній музиці?
10. Для якого поліфонічного жанру більш характерна кантиленність?
11. Що таке імітація?
12. Що означає поняття «жанр»?

---

<sup>4</sup> Наведені питання і завдання можна використати як у практичній роботі, так і під час колоквиуму.

13. Що таке контрапункт?
14. Які ознаки прихованого голосоведення?
15. Від яких чинників залежить вибір засобів втілення прихованого голосоведіння?
16. Що таке агогіка?
17. Що таке цезура?
18. Як визначається місцезнаходження цезури?
19. Які є види поліфонії?
20. Що таке ритм і метр?
21. Чим відрізняється транскрипція від перекладення?
22. У чому відмінність понять «метро-ритм» і «темпо-ритм»?
23. Що таке фактура?
24. Які існують компоненти фактури?
25. Що таке інструментувальні відтінки?
26. Що таке прийом «вісімки»?
27. У чому схожість та відмінність тембро-динамічних можливостей акордеона від клавірних інструментів?
28. Що таке терасоподібна динаміка?
29. Які є способи виділення одного з голосів у багатоголосній фактурі на акордеоні?
30. Що таке протискладнення?
31. Розпізнайте на запропонованих музичних прикладах різні види синкопи.
32. Назвіть усі можливі способи акцентування на акордеоні.
33. Продемонструйте на акордеоні способи втілення терасоподібної динаміки.
34. Розпізнайте на запропонованих прикладах музичних творів ознаки прихованого багатоголосся.
35. Назвіть можливі засоби втілення на акордеоні прихованого голосоведення.
36. Обґрунтуйте найбільш доречні засоби диференціації поліфонічної фактури у виконанні на акордеоні на прикладах музичних творів різних жанрів.
37. Охарактеризуйте у тембро-динамічному плані регістрові системи клавірних інструментів і акордеона.

# ДОДАТКИ

## ДОДАТОК 1

### ОСНОВНІ ВІДОМОСТІ ПРО ПОХОДЖЕННЯ ПЕВНОГО ПОЛІФОНІЧНОГО ЖАНРОВОГО НАПРЯМКУ

**Сарабанда** (від ісп. zarabanda) – стародавній іспанський народний танок. Спочатку був іспанським аналогом російського плачу: виконувався на похованнях, тому має трагічне звучання. У XVII–XVIII ст. розповсюдився у Західній Європі як бальний танець. Музичний розмір 3/4, 3/2. Танцювали його у супроводі гітари або співу з флейтою і арфою. Пізніше цей танець перейшов до Франції у переробленому вигляді, одержавши більш благородний і величний характер. Темп в оновленій сарабанді повільний, рахунок у 3/4, форма двохчастинна.

**Арія** (від італ. aria, букв. – повітря, вітер, пісня) – сольна інструментальна п'єса. Для арії, як правило, притаманна широка вокалізація мелодії.

**Менует** (від фр. menuet): 1) старовинний французький танець (3-дольний), в європейських країнах сер. XVII–XIX ст. бальний; 2) частина інструментальної сюїти, партити, дивертисменту, серенади.

**Прелюдія** (від лат. Praeludo – граю попередньо, роблю вступ) – вступ до якого-небудь музичного твору або самостійна п'єса, переважно сольна.

**Полонез** (пол. polonez, фр. Polonaise, від фр. Polonais – польська) – урочистий бальний танець-хід у помірному темпі. Витоки – в народному польському танці. Був придворним у Франції та в інших країнах. Виконується у помірному русі (ледь прискорене Andante) з невеликим присіданням на 3-й долі кожного такту в розмірі 3/4 і з характерною ритмічною фігурою в акомпанементі. Як музичний жанр відомий із XVII ст. П'єси під назвою «Полонез» зустрічалися в сюїтах XVIII ст., зокрема у «Французькій сюїті» №6 і в «Нотному зошиті Ганни Магдалени» Й.С.Баха. Вони носять характер менуету і дещо відрізняються від полонезу у сучасному значенні слова.

**Інвенція** (від лат. invention – винахід, вигадка) – невелика п'єса поліфонічного складу, яка заснована на імітації. Широко відомі 2- і 3-голосні інвенції Й.С.Баха (3-голосні в оригіналі були названі «симфоніями»). На думку композитора, ці п'єси є своєрідними вправами для розвитку поліфонічної винахідливості музиканта.

**Фуга** (від лат. fuga – втеча, біг, швидка течія) – контрапунктична форма музичної композиції, яка є найвищим досягненням поліфонічної музики. Заснована на розвитку однієї теми і проводиться поперемінно в різних голосах (вокальних або інструментальних). Голоси фуґи вступають немовби навздогін один за одним. Коротка виразна тема, яку легко можна впізнати у кожній її появі, – основа фуґи, її головна думка. Існують фуґи на два, три або чотири голоси, іноді на п'ять. Основний прийом – імітація. У першій частині – експозиції – всі голоси наслідують по черзі одну і ту саму мелодію (тему). Спочатку вступає один голос без супроводу, а потім ідуть другий і третій з тим самим наспівом. При кожному



проведенні теми її супроводжує мелодія в іншому голосі, так зване протискладнення. У фузі є ділянки – інтермедії, де тема відсутня. Вони оживляють перебіг фуги, створюють безперервність переходу між її розділами.

Друга частина фуги – її розробка. Вона відрізняється різноманітністю і свободою побудови. У розробці розгортання музики стає нестійким і напруженим, частіше з'являються інтермедії. Тут зустрічаються канони, складний контрапункт та інші прийоми поліфонічного розвитку.

У заключній частині – репризи – знову відновлюється початковий стійкий характер музики, цілісні проведення теми в основній та близьких тональностях. Реприза коротша за інші частини, у ній нерідко відбувається прискорення музичного викладу. Така *стретта* – своєрідна імітація, в якій кожне наступне проведення теми вступає раніше, ніж вона закінчується в іншому голосі. У деяких випадках у репризи відбувається ущільнення фактури, виникають акорди, додаються вільні голоси. Безпосередньо до репризи дотикається кода, яка підводить підсумок розвитку фуги.

Термін «**фугета**» (маленька фуга) в одних випадках означає маленьку за розмірами фугу, в інших – фугу менш серйозного змісту. Загальна риса фугети – повна самостійність і замкнутість форми. Це самостійна п'єса.

**Фугато** (фугоподібна) – це почерговий вступ голосів із темою, але без середньої і репризної частин. Фугато, як правило, є не самостійною формою, а частиною більшого цілого.

**Аффеттуозо** (афект – пристрасть) – бурхлива короткочасна емоція (напр., гнів, жах), що виникає, як правило, у відповідь на сильний подразник.

**Токата** (букв. – дотик) – віртуозна музична п'єса для клавішного інструмента у швидкому русі і чіткому ритмі. У фортепіанній токаті переважає акордова техніка. Органні і клавірні токати XVII–XVIII ст. – концертні п'єси, засновані на зіставленні прелюдійних і фугірованих розділів із великою фугою в кінці.

**Ламенто** (італ. *lamento*, буквально – скарга, плач) – у XVII–XVIII ст. невелика вокально-інструментальна п'єса (типу арії) сумного, скорботного характеру, часто зустрічалася в операх. Застосовувалася в опері, особливо в Італії. Зазвичай розташовувалася безпосередньо перед переломом у драматичній дії.

**Хорал** (від грец. *Χορός*, лат. *Catus choralis* – хоровий спів) – багатоголосний культовий спів, що виконується всіма присутніми у храмі латинською мовою у католицькій церкві (григоріанський хорал) або у лютеранській церкві Німеччини німецькою мовою з використанням народних інтонацій у супроводі органу (протестантський хорал).

**Хоральна прелюдія** – короткий літургійний музичний твір для органа, заснований на мотиві якого-небудь хоралу. Ця музична форма була дуже поширена у творчості німецьких композиторів епохи бароко. Часто це вступ до хоралу, зазвичай виконується органістом у протестантських церквах (так, органісти для вступу часто вільно фантазували на тему хорального мотиву). Тут мелодія хоралу, як правило, супроводжується контрапунктичними голосами.

## П'ЄСИ

## (У ПЕРЕКЛАДІ ДЛЯ «ГОТОВОГО» АКОРДЕОНА В.Г.ДОРОХІНА)

Головним завданням у нотних додатках є забезпечення розвитку у студентів необхідних навичок виконання поліфонічних творів на акордеоні з готовою лівою клавіатурою. Навчальний музичний матеріал викладено за принципом поступового композиційного та фактурного ускладнення, жанрового і стильового розмаїття. Подібна систематизація додає зручності у користуванні посібником, дозволяючи студентам самостійно добирати і зіставляти художній та дидактичний матеріал. Різноманітність музичного матеріалу дає змогу викладачеві наголошувати на різних аспектах взаємодії музичних засобів, у такий спосіб стимулюючи засвоєння потрібного матеріалу, відповідних виконавських навичок.

Упорядкування музичних творів за різними критеріями допомагає студенту у роботі з нотним текстом різного образного змісту, цілеспрямованому формуванню найважливіших умінь та навичок, а саме: осягати логіку музичної мови, відчувати закономірності співвідношення музичних елементів, ознайомлюватися з відповідними засобами музичної виразності, розуміти і розшифровувати численні прийоми поліфонічного розвитку музичної тканини, опанувати та закріплювати вміння сприймання структурних одиниць нотного тексту, усвідомлювати його жанрові особливості, відчувати емоційне забарвлення ритму, метра, форми в цілому, опанувати виконавські засоби (добирати аплікатуру, оволодівати різними прийомами артикуляції тощо).

# АРИЯ

Й.С. БАХ

Moderato

First system of musical notation, measures 1-6. The piece is in G major, 4/4 time, and marked Moderato. The first staff (treble clef) begins with a whole rest in measure 1, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a whole note B4. The second staff (bass clef) begins with a whole rest in measure 1, followed by a half note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a half note D3, and a whole note C3. Dynamics include *mp* (measures 1-2), *legato* (measures 3-4), and *mf* (measures 5-6). A crescendo hairpin is present between measures 5 and 6.

Second system of musical notation, measures 7-13. Measures 7-10 continue the melody from the first system. Measure 11 features a repeat sign and a change to 2/4 time. The first staff has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff has a half note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. Dynamics include *p* (measures 11-13). A crescendo hairpin is present between measures 10 and 11.

Third system of musical notation, measures 14-19. Measure 14 is marked with the number 14. The first staff has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff has a half note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. Dynamics include *mp* (measures 14-19).

Fourth system of musical notation, measures 20-25. Measure 20 is marked with the number 20. The first staff has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff has a half note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. Dynamics include *mf* (measures 20-25). The system concludes with a double bar line and repeat dots.

# АРІЯ

Й.С. БАХ

Мрійливо

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

B B B

5 *mf* *mf*

1 2

10 *mf*

B B

15 *f* *rit.* *p*

B

# АРІЯ

Й.С. БАХ

Спокійно

*p*

4

7

*cresc.*

10

1

2

*rit.*

*mf*

*cresc.*

13 V *f* *p* cresc.

16 V 1 2 *f*

## АРІЯ

Й.С. БАХ

Не поспішаючи

*mf* B B B

B B B B B

9

*mp*

*rit.*

*tr*

B B B

# АРИЯ

Й.С. БАХ

Бадьоро

*mf*

*tr*

B B B B

V

1 2

*p*

V

V

1 2

*mf*

*f*

B B

*Fine*

# НІЖНА МЕЛОДІЯ

Й.С. БАХ

Poco allegro

First system of musical notation, measures 1-7. The piece is in G minor, 2/4 time. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic, playing a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, measures 8-13. The right hand continues the melodic line, featuring some grace notes. The left hand maintains the accompaniment pattern.

Third system of musical notation, measures 14-20. The right hand has a melodic phrase that ends with a fermata. The left hand continues with the accompaniment. A mezzo-forte (*mp*) dynamic marking appears in measure 17.

Fourth system of musical notation, measures 21-26. The right hand continues with a melodic line. The left hand has a more active accompaniment with eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking appears in measure 23.



28

35

42

a tempo

49

\* Взяти готовий бас в основному ряду

Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. A *rit.* marking is present in the treble staff.

# АРИЯ

Й.С. БАХ

Урочисто

Musical score for the second system, starting with a 3/4 time signature. It includes dynamic markings *mf* and *p*, and chord symbols *B*.

Musical score for the third system, starting with a 7-measure rest. It includes a *mf* dynamic marking and chord symbols *B*.

Musical score for the fourth system, starting with a 12-measure rest. It includes a *f* dynamic marking and chord symbols *B*.

# АРИЯ

Й.С. БАХ

Повільно

First system of musical notation, measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melody with a slur over measures 3-4 and a *mf* dynamic marking at the end. The left hand provides a steady bass line. Dynamics include *mp* and *legato*.

B B B B

Second system of musical notation, measures 6-10. The right hand continues the melodic line with a slur over measures 7-8. The left hand maintains the bass line. Dynamics include *mf*.

B B

Third system of musical notation, measures 11-15. The right hand has a slur over measures 12-13. The left hand continues the bass line. Dynamics include *mf*.

B B

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The right hand features a slur over measures 17-18 and a *f* dynamic marking. The left hand continues the bass line. Dynamics include *mp* and *f*.

B B B

21

1 2

*p*

# АРИЯ

Й.С. БАХ

Помірно

*p* *p* *cresc.*

B B

7

*mf*

B B B

13

*tr* *p* *cresc.* *mf*

B B B B B

19

*f* *mf*

B B

25

V

B B B B

V

31

V

B B B B

V

37

V

tr

p

B B B

42

cresc.

V

rit.

# БУРЕ

Й.С. БАХ

Скоро

*mf* *f*

B B B B B

6

*p* *Fine*

B B B

11

B B B B B B

15

B B

*D.C. al Fine*

# МЕНУЕТ

Й.С. БАХ

Енергійно

Musical score for measures 1-7. The piece is in G major and 3/4 time. The tempo is marked "Енергійно" (Energetic). The dynamic is *mf*. The score features a treble and bass clef. The treble clef part has a series of eighth-note patterns with slurs and accents. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. There are fermatas above measures 1, 3, and 5. A *V* (Vibrato) marking is present above measures 3 and 5. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The dynamic *mf* is written in the first measure. The bass clef part has a fermata above measure 5. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The dynamic *mf* is written in the first measure. The bass clef part has a fermata above measure 5.

B B B

Musical score for measures 8-13. The score features a treble and bass clef. The treble clef part has a series of eighth-note patterns with slurs and accents. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. There are first and second endings for measures 8-9. A *p* (piano) dynamic marking is present in measure 10. A *V* (Vibrato) marking is present above measure 11. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The dynamic *p* is written in measure 10. The bass clef part has a fermata above measure 11.

B B B

Musical score for measures 14-20. The score features a treble and bass clef. The treble clef part has a series of eighth-note patterns with slurs and accents. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. A *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is present in measure 16. A *V* (Vibrato) marking is present above measure 18. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The dynamic *mf* is written in measure 16. The bass clef part has a fermata above measure 18.

B B B

Musical score for measures 21-24. The score features a treble and bass clef. The treble clef part has a series of eighth-note patterns with slurs and accents. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. A *V* (Vibrato) marking is present above measure 23. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The dynamic *V* is written in measure 23. The bass clef part has a fermata above measure 23.

B

# МЕНУЕТ

Й.С. БАХ

Не поспішаючи

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'p' (piano). The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both with slurs and accents. Measure numbers 1, 4, and 6 are indicated by small squares above the staff.

Musical notation for measures 7-13. The music continues with a repeat sign at measure 8. The dynamic marking changes to 'mf' (mezzo-forte) at measure 8. Measure numbers 7, 8, 11, and 13 are indicated by small squares above the staff.

Musical notation for measures 14-20. The dynamic marking returns to 'p' (piano) at measure 14. Measure numbers 14, 17, and 20 are indicated by small squares above the staff.

Musical notation for measures 21-24. The piece concludes with a double bar line at measure 24. Measure numbers 21 and 24 are indicated by small squares above the staff.



# МЕНУЕТ

Й.С. БАХ

Не поспішаючи

Measures 1-6 of the Minuet. The piece is in G minor, 3/4 time. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The notation includes slurs, accents, and fingering marks (V) above the notes.

Measures 7-13 of the Minuet. Measure 7 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation includes slurs, accents, and fingering marks (V) above the notes.

Measures 14-20 of the Minuet. Measure 14 begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes slurs, accents, and fingering marks (V) above the notes.

Measures 21-24 of the Minuet. Measure 21 begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes slurs, accents, and fingering marks (V) above the notes.

# МЕНУЕТ

Й.С. БАХ

Рішуче

*p* *cresc.*

*dim.* *> p* *> mf*

*cresc.*

*> p* *mf*

27 *V* *tr* 1 2

*Fine*

# МЕНУЕТ

Й.С. БАХ

Наспівно

*p* *V* B B

7 *V* 1 2 *mf* *V* B B

13 *V* 1 2 B B B B

# МЕНУЕТ

Й.С. БАХ

Рухливо

The score is written for piano in G minor, 3/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system (measures 1-6) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. A *cresc.* marking is present in the first measure. The second system (measures 7-12) includes a repeat sign and a *mf* dynamic marking. The third system (measures 13-19) features a *mp* dynamic marking and a triplet in measure 15. The fourth system (measures 20-24) concludes the piece with a *mf* dynamic marking. Various performance instructions such as *V*, *mf*, *mp*, and *cresc.* are placed throughout the score. Bass clef notes are labeled with 'B'.

*cresc.*

*mf*

*mp*

*mp*

*mf*

B B

B B B B B B B

B B

# МЕНУЕТ

Й.С. БАХ

Не поспішаючи

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood is 'Не поспішаючи' (Ad libitum). The dynamic is *mf*. The notation includes a treble and bass clef, a grand staff bracket, and various musical symbols such as slurs, accents, and a fermata over the final note of measure 6.

Musical notation for measures 7-12. Measure 7 begins with a fermata and a *V* (ritardando) marking. Measures 8-9 are first and second endings, marked with '1' and '2' and a repeat sign. Measure 10 features a *tr* (trill) and a *mp* dynamic. Measure 12 ends with a *V* marking. The notation includes a treble and bass clef, a grand staff bracket, and various musical symbols such as slurs, accents, and a fermata.

Musical notation for measures 13-17. Measure 13 starts with a fermata. Measure 15 features a *V* marking. The notation includes a treble and bass clef, a grand staff bracket, and various musical symbols such as slurs, accents, and a fermata.

Musical notation for measures 18-22. Measure 18 begins with a fermata and a *p* dynamic. Measure 20 features a *V* marking. Measure 22 ends with a fermata and a *mf* dynamic. The notation includes a treble and bass clef, a grand staff bracket, and various musical symbols such as slurs, accents, and a fermata.

23

# ХОРАЛ

Й.С. БАХ

6

11

# ПОЛОНЕЗ

Й.С. БАХ

Урочисто

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system consists of four measures. The first two measures are marked *f* (forte) and the last two are marked *p* (piano). The bass line features a steady eighth-note accompaniment. Chord symbols 'B' are placed below the bass line in measures 1, 2, 3, and 4. Dynamic markings include accents and hairpins.

Musical notation for measures 5-8. The second system consists of four measures. Measures 5 and 6 are marked *f*, measure 7 is marked *p*, and measure 8 is marked *f*. The bass line continues with eighth notes. Chord symbols 'B' are placed below the bass line in measures 5, 6, 7, and 8. A repeat sign is present at the end of measure 8.

Musical notation for measures 9-13. The third system consists of five measures. Measures 9 and 10 are marked *f*, measure 11 is marked *p*, and measures 12 and 13 are marked *mf* (mezzo-forte). The bass line continues with eighth notes. Chord symbols 'B' are placed below the bass line in measures 9, 10, and 12.

Musical notation for measures 14-17. The fourth system consists of four measures. Measures 14 and 15 are marked *f*, measure 16 is marked *p*, and measure 17 is marked *f*. The bass line continues with eighth notes. Chord symbols 'B' are placed below the bass line in measures 14, 16, and 17.

18 *f* B B B B B B

22 *p* B B

## ПОЛОНЕЗ

Й.С. БАХ

Енергійно

*mf* B B B

B B

*f* *p* *f* B B



# ПОЛОНЕЗ

Ф.Е. БАХ

Урочисто

*f* *p*

B

*f* *p*

B *Fine* B

*f* *p* *mf* *f*

B B B B B B B

*f* *p* *p*

B B B B B B B

*f* *p* *p*

B

*D.C. al Fine*

# САРАБАНДА

Й.С. БАХ

Andante sostenuto

First system of the Sarabande. The music is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic and a legato instruction. The right hand features a series of chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line. A fermata is placed over the first measure. The system concludes with a repeat sign. Bass notes 'B' are indicated below the staff.

Second system of the Sarabande, starting at measure 7. It continues with the piano (*p*) dynamic. The right hand has a more active melodic line with some grace notes. The left hand maintains a consistent bass line. A fermata is present over the second measure. The system ends with a repeat sign. Bass notes 'B' are indicated below the staff.

Third system of the Sarabande, starting at measure 13. The dynamic changes to mezzo-piano (*mp*). The right hand features a more complex texture with many chords. The left hand continues with a steady bass line. A fermata is placed over the first measure. The system concludes with a repeat sign. Bass notes 'B' are indicated below the staff.

Fourth system of the Sarabande, starting at measure 18. The right hand has a more active melodic line with some grace notes. The left hand continues with a steady bass line. A fermata is placed over the second measure. The system concludes with a repeat sign. Bass notes 'B' are indicated below the staff.

24

*f* *V* *rit.*

B B B B

# САРАБАНДА

Й.С. БАХ

Andante

*mp* legato *V* *cresc.*

B B B

6

*tr* *V* *mf*

B B B

11

*V* *p* *cresc.*

B B B B B B

15 *V*

*mf* *f*

B B B B B

19 *V*

*dim.* *p*

B B B

22 *tr* *V* *rit.*

*cresc.* *f*

B B B

# ЛАМЕНТО

(з сонаті соль-мажор)

В.Ф. БАХ

First system of musical notation (measures 1-6). The piece is in G major and 3/4 time. The first measure starts with a *mf* dynamic. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a steady bass line. A fermata is placed over the first measure. A *V* (Vincenzo) marking is present above the fifth measure. A second ending bracket with a '2' is shown above the final two measures.

B

Second system of musical notation (measures 7-12). The right hand continues with a melodic line, featuring a triplet of eighth notes in measure 10. The left hand maintains a consistent bass line. A *V* marking is above measure 7, and another is above measure 11. A fermata is placed over measure 12.

Third system of musical notation (measures 13-17). The right hand includes a trill in measure 15. The left hand continues with a bass line. A *tr* marking is above measure 15, and a *mp* dynamic marking is below measure 16. A repeat sign is present at the end of measure 16.

B

B

B

B

B

Fourth system of musical notation (measures 18-23). The right hand features a complex texture with many beamed notes. The left hand continues with a bass line. A *V* marking is above measure 18.

B

B

B

B

B

B

B

23

Musical score for measures 23-28. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes, often in groups of three. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. A fermata is placed over the final measure of this system. The letter 'V' is written above the staff at measures 23 and 27. The letter 'B' is written below the staff at measures 24, 25, 27, and 28.

29

Musical score for measures 29-33. The right hand continues with its intricate melodic patterns. The left hand accompaniment remains consistent. A fermata is placed over the final measure of this system. The letter 'V' is written above the staff at measure 31. The letter 'B' is written below the staff at measures 32 and 33.

34

Musical score for measures 34-37. This system introduces triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) in the right hand. The left hand accompaniment continues. A fermata is placed over the final measure of this system. The letter 'V' is written above the staff at measure 35.

38

Musical score for measures 38-41. This system concludes with a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'). Both endings feature a fermata. The letter 'V' is written above the staff at measure 39.

# ЖИГА

Й.С. БАХ

Жваво

The first system of the musical score for 'ЖИГА' by J.S. Bach. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first staff features a melodic line with a first ending bracket over the final two measures. The second staff provides a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Below the bass staff, six chord symbols 'B' are aligned with the measures.

The second system of the musical score. It continues from the first system. The first staff has a second ending bracket over the final two measures. The dynamic changes to forte (*f*) in the third measure. The bass staff continues with its accompaniment. Below the bass staff, four chord symbols 'B' are present.

The third system of the musical score. The first staff continues with the melodic line. The bass staff continues with the accompaniment. Below the bass staff, six chord symbols 'B' are present.

The fourth system of the musical score. The first staff concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking. The bass staff continues with the accompaniment. Below the bass staff, one chord symbol 'B' is present.

# ЖИГА

Й.С. БАХ

Allegro

*mp* legato

B B B

5

1 2

*mf*

B B

10

*f*

B B B B

16

*dim.*

B B B B B B



21

*mp* *p*

B B B

26

*cresc.* *rit.* *f* *f*

B B

# АФЕТУОЗО

Ф.Е. БАХ

Adagio

*f*

B B

7

*p*

B B

13

*mf*

B B B

19

*mf* *pp*

B B R R B B

25

## АЛЕГРО

В.Ф. БАХ

*mf* *pp*

7 *V* 1 2 *p*

13 *mf* *f* *V*

20 *mf* *V*

25 *mp* *V*

31 *pp* 1 2

# АЛЕГРО

В.Ф. БАХ

Musical score for measures 1-5. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a simple accompaniment of quarter notes.

Musical score for measures 6-11. Measure 6 is marked with a *6*. Measures 7-8 are marked with a first ending bracket labeled *1*. Measures 9-10 are marked with a second ending bracket labeled *2*. The dynamics are mezzo-piano (*p*) and mezzo-forte (*mp*).

Musical score for measures 12-17. Measure 12 is marked with a *12*. The right hand has a forte (*f*) dynamic. Measure 17 is marked with a first ending bracket labeled *1*. The piece concludes with the word *Fine*.

Musical score for measures 18-23. Measure 18 is marked with a *18*. The piece changes to the minor mode, indicated by the word *Minore*. Measures 19-20 are marked with a second ending bracket labeled *2*. The dynamics are piano (*p*) and mezzo-piano (*mp*).

24

*f* *mf*

30

*f*

35

*mp*

*rit.*

*D.S. al Fine*

# ПРЕЛЮДІЯ

Й.С. БАХ

Рухливо

*f* energico

The first system of the prelude consists of four measures. The treble clef staff begins with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef staff has a half note G3. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The dynamic marking *f* and the instruction *energico* are placed below the first measure.

*p* *f* *Loco*

The second system contains measures 5 through 8. The treble clef staff features a continuous eighth-note pattern. The dynamic marking *p* is at the start of measure 5, and *f* appears in measure 7. The instruction *Loco* is written above the staff in measure 8. The bass clef staff continues with a half note G3.

The third system covers measures 9 to 12. The treble clef staff continues with eighth-note patterns, including a series of sixteenth-note runs in measures 11 and 12. The bass clef staff has a half note G3 in measures 9 and 10, and a quarter note G3 in measure 11.

*p* simile

The fourth system contains measures 13 to 16. The treble clef staff features a complex sixteenth-note pattern with accents (>) in measures 14 and 15. The dynamic marking *p* is at the start of measure 13, and the instruction *simile* is at the end of measure 16. The bass clef staff has a half note G3 in measures 13 and 14, and a quarter note G3 in measure 15.

17

sempre cresc. poco a poco

20

8 va bassa

simile

24

ordinario

*f*

28

31

*mp*

cresc.

34

Musical score for measures 34-36. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The treble clef contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass clef contains a simple accompaniment of quarter notes with rests.

37

Musical score for measures 37-39. The key signature is three sharps. The treble clef features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes with rests.

40

Musical score for measures 40-42. The key signature is three sharps. The treble clef contains a melodic line with slurs. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes with rests.

43

Musical score for measures 43-45. The key signature is three sharps. The treble clef contains a melodic line with slurs and dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes with rests.



46

*p* *f* *p*

This system contains measures 46, 47, and 48. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in a 3/4 time signature. The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line of quarter notes. Dynamic markings are *p* (piano) for measures 46 and 48, and *f* (forte) for measure 47.

49

*f*

This system contains measures 49, 50, and 51. The right hand continues with a dense texture of eighth and sixteenth notes. The left hand has a sparse bass line with some rests. The dynamic marking is *f* (forte) for measure 49.

52

*p* *f*

This system contains measures 52, 53, and 54. The right hand has a more active melodic line with some slurs. The left hand has a simple bass line. Dynamic markings are *p* (piano) for measure 52 and *f* (forte) for measure 53.

55

*p*

This system contains measures 55, 56, and 57. The right hand features a complex, fast-moving melodic line. The left hand has a simple bass line. The dynamic marking is *p* (piano) for measure 55.

58

Musical notation for measures 58-60. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand has rests in measures 58 and 60, and a single eighth note in measure 59.

61

61 *f* *p*

Musical notation for measures 61-64. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand plays a complex sixteenth-note pattern with accents. The left hand has rests in measures 62 and 64, and eighth notes in measures 61 and 63. Dynamics: *f* in measure 61, *p* in measure 63.

65

65 *simile*

Musical notation for measures 65-68. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand plays a sixteenth-note pattern with accents. The left hand has rests in measures 66, 67, and 68. The word "simile" is written in measure 67.

69

69 *sempre cresc. poco a poco*

Musical notation for measures 69-71. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand plays a sixteenth-note pattern. The left hand has rests in measures 70 and 71. The instruction "sempre cresc. poco a poco" is written in measure 69.

72

Musical score for measures 72-74. Treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The bass clef has whole rests.

75

Musical score for measures 75-77. Treble clef with a key signature of three sharps. The right hand plays eighth notes. A crescendo hairpin starts at measure 75 and ends at measure 77. The word "ordinario" and the dynamic *f* are written below the treble staff in measure 77. The bass clef has whole rests.

78

Musical score for measures 78-80. Treble clef with a key signature of three sharps. The right hand plays eighth notes. A decrescendo hairpin starts at measure 78 and ends at measure 80. The bass clef has whole rests.

81

Musical score for measures 81-83. Treble clef with a key signature of three sharps. The right hand plays eighth notes. The dynamic *mp* is written below the treble staff in measure 81. A crescendo hairpin starts at measure 81 and ends at measure 83. The word "cresc." is written below the treble staff in measure 83. The bass clef has whole rests.

*Loco*

84

Musical score for measures 84-86. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a complex melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple bass line with quarter notes and rests.

87

Musical score for measures 87-89. The right hand continues with a dense texture of sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is placed in the bass line at the start of measure 88.

90

Musical score for measures 90-92. The right hand maintains the intricate melodic pattern, and the left hand continues with a steady bass line.

93

Musical score for measures 93-95. The right hand features a series of sixteenth-note runs, and the left hand provides a simple accompaniment.

8 va bassa

96

Musical score for measures 96-98. The piece is in 3/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The right hand (treble clef) features a continuous eighth-note melody. The left hand (bass clef) provides a simple accompaniment with quarter notes and rests.

99

Musical score for measures 99-101. The right hand continues with eighth-note patterns, incorporating some slurs and ties. The left hand accompaniment remains consistent with quarter notes and rests.

102

Musical score for measures 102-104. The right hand melody becomes more complex with slurs and ties. The left hand accompaniment continues with quarter notes and rests.

105

Musical score for measures 105-107. The right hand features a more intricate eighth-note pattern with slurs and ties. The left hand accompaniment includes some eighth-note figures. The right hand ends with four 'V' markings above the notes.

108

Musical score for measures 108-111. The treble clef staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, with 'V' markings above some notes. The bass clef staff has a simpler accompaniment with eighth notes and rests.

112

Musical score for measures 112-114. The treble clef staff continues with a similar rhythmic pattern. The bass clef staff has a simple accompaniment.

115

Musical score for measures 115-117. The treble clef staff continues with a similar rhythmic pattern. The bass clef staff has a simple accompaniment.

118

Musical score for measures 118-120. The treble clef staff continues with a similar rhythmic pattern. The bass clef staff has a simple accompaniment.

121 (8 va bassa)

124 *Loco*

128

131 *rit.* *Maestoso* *tr* *a tempo*

135 *8 va bassa* *Loco* *rallentando* *8vb*

# ФУГА

В.Ф. БАХ

Alegretto

*p*

*mp*

*mf* *p*

*mf*



21

dim. *V* *cresc.*

This system contains measures 21 through 25. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *dim.* (diminuendo) starting at measure 21. A *V* (vibrato) marking is placed above the first measure of the second system. The left hand provides a steady accompaniment with a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) starting at measure 23.

26

*mf* *f* *f* *f*

Ліва рука

This system contains measures 26 through 30. The right hand has a melodic line with slurs and dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) at measure 26 and *f* (forte) at measures 27, 28, and 29. A *V* (vibrato) marking is placed above the first measure of the second system. The left hand has a steady accompaniment with dynamic markings of *f* (forte) at measures 27, 28, and 29. The text "Ліва рука" (Left hand) is written below the first measure of the second system.

31

*cresc.* *rall.* *ff*

This system contains measures 31 through 35. The right hand has a melodic line with slurs and dynamic markings of *cresc.* (crescendo) at measure 32, *rall.* (ritardando) at measure 33, and *ff* (fortissimo) at measure 34. A *V* (vibrato) marking is placed above the first measure of the second system. The left hand has a steady accompaniment with dynamic markings of *cresc.* (crescendo) at measure 32, *rall.* (ritardando) at measure 33, and *ff* (fortissimo) at measure 34.

# ФУГА

Й. ПАХЕЛЬБЕЛЬ

Allegro

The first system of the fugue consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and a trill at the end. The lower staff is in bass clef and contains whole rests.

The second system of the fugue consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and a trill at the end. The lower staff is in bass clef and contains whole rests.

The third system of the fugue consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and a trill at the end. The lower staff is in bass clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes.

The fourth system of the fugue consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and a trill at the end. The lower staff is in bass clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes.

13

Musical score for measures 13-15. The piece is in 3/4 time. Measure 13 features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 14 has a treble clef with a half note A4 and a bass clef with a half note A2. Measure 15 has a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note B2. A trill (tr) is marked above the bass clef in measure 14. A fermata is placed over the treble clef in measure 15.

16

Musical score for measures 16-18. Measure 16 has a treble clef with a half note C5 and a bass clef with a half note C2. Measure 17 has a treble clef with a half note D5 and a bass clef with a half note D2. Measure 18 has a treble clef with a half note E5 and a bass clef with a half note E2. A fermata is placed over the treble clef in measure 18.

19

Musical score for measures 19-21. Measure 19 has a treble clef with a half note F5 and a bass clef with a half note F2. Measure 20 has a treble clef with a half note G5 and a bass clef with a half note G2. Measure 21 has a treble clef with a half note A5 and a bass clef with a half note A2. A trill (tr) is marked above the bass clef in measure 19. A fermata is placed over the treble clef in measure 21.

22

Musical score for measures 22-24. Measure 22 has a treble clef with a half note B5 and a bass clef with a half note B2. Measure 23 has a treble clef with a half note C6 and a bass clef with a half note C2. Measure 24 has a treble clef with a half note D6 and a bass clef with a half note D2. A fermata is placed over the treble clef in measure 24.

25 *tr*

29

32 *tr*

35

38 *tr*

41

Musical score for measures 41-43. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth-note pairs. The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes and rests. A fermata is placed over the first measure of the bass line.

44

Musical score for measures 44-46. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a long slur over measures 45 and 46. The lower staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A trill (tr) is marked above the final note of the bass line in measure 46.

47

Musical score for measures 47-49. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with eighth notes and some beamed sixteenth notes. The lower staff (bass clef) has a bass line with eighth notes and rests.

50

Musical score for measures 50-52. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a dense texture of sixteenth-note runs in the first two measures, followed by a rest in the third. The lower staff (bass clef) has a bass line with eighth notes and rests.

53

Musical score for measures 53-55. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with sixteenth-note runs and a trill (tr) in the final measure. The lower staff (bass clef) has a bass line with eighth notes and rests. A 'rit.' (ritardando) marking is placed below the bass line in measure 54.

# ФУГА

Й. АЛЬБЕХТСБЕРГ

Andante con moto(quasi leggiermente)

The first system of the fugue, measures 1-7. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The left hand is in the bass clef. The tempo is marked 'Andante con moto (quasi leggiermente)'. The notation shows a series of chords and a melodic line in the right hand, while the left hand remains mostly silent.

The second system of the fugue, measures 8-14. The right hand continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand remains mostly silent, with some chords appearing in measures 10 and 11.

The third system of the fugue, measures 15-21. The right hand features a more active melodic line with sixteenth notes and rests. The left hand becomes more active, providing harmonic support with chords and moving lines.

The fourth system of the fugue, measures 22-28. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

28

Musical score for measures 28-34. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Measure 34 ends with a double bar line and a repeat sign.

35

Musical score for measures 35-41. The right hand continues the melodic development with eighth notes and rests. The left hand maintains a steady accompaniment with chords and eighth-note patterns. Measure 41 ends with a double bar line and a repeat sign.

42

Musical score for measures 42-47. The right hand introduces a more complex melodic texture with sixteenth-note runs and slurs. The left hand continues with a consistent accompaniment. Measure 47 ends with a double bar line and a repeat sign.

48

Musical score for measures 48-54. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. Measure 54 ends with a double bar line and a repeat sign.

53

Musical score for measures 53-60. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with quarter and eighth notes. Measure 53 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The music concludes with a fermata over the final note of measure 60.

61

Musical score for measures 61-66. The right hand continues the melodic development with eighth notes and rests, while the left hand maintains a steady bass line. The piece concludes with a fermata over the final note of measure 66.

67

Musical score for measures 67-72. The right hand features a more active melodic line with eighth notes and some triplets. The left hand continues with a bass line of quarter notes and rests. The piece concludes with a fermata over the final note of measure 72.

73

Musical score for measures 73-78. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand provides a bass line with quarter notes and rests. The piece concludes with a fermata over the final note of measure 78.

79

Musical score for measures 79-84. The right hand features a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand provides a bass line with quarter notes and rests. The piece concludes with a fermata over the final note of measure 84.



85

Musical score for measures 85-90. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

91

Musical score for measures 91-95. The right hand continues the melodic development with various rhythmic patterns. The left hand maintains a steady accompaniment with some chordal textures.

96

Musical score for measures 96-101. The right hand shows a more active melodic line with frequent sixteenth notes. The left hand accompaniment includes some longer note values and rests.

102

Musical score for measures 102-107. The right hand features a melodic line with some grace notes and slurs. The left hand accompaniment is more rhythmic and active.

108

Musical score for measures 108-113. The right hand continues with a melodic line that includes some slurs and ties. The left hand accompaniment consists of chords and moving bass lines.

114

Musical score for measures 114-119. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the treble staff with many accidentals and rests, and a more rhythmic bass line with some chords and rests.

120

Musical score for measures 120-125. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff has a melodic line with some dotted notes and rests, while the bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

126

Musical score for measures 126-132. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff features a complex, fast-moving melodic line with many accidentals, while the bass staff has a simpler accompaniment with some rests.

133

Musical score for measures 133-138. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a more active accompaniment with some chords and rests.

139

Musical score for measures 139-144. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a more active accompaniment with some chords and rests. A trill (tr) is marked in the bass staff at the beginning of measure 140.

146

Musical score for measures 146-151. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 146 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the treble clef begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3. A fermata is placed over the first measure. Measure 147 continues the melody with quarter notes D5, E5, and F5, and a half note G5. The bass clef accompaniment continues with quarter notes D2, E2, and F2. A fermata is placed over the second measure. Measure 148 features a melodic line with eighth notes G5, A5, B5, and C6, and a half note D6. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G2, A2, and B2. A fermata is placed over the third measure. Measure 149 has a melodic line with eighth notes C6, B5, A5, and G5, and a half note F5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes C2, D2, and E2. A fermata is placed over the fourth measure. Measure 150 has a melodic line with eighth notes F5, E5, D5, and C5, and a half note B4. The bass clef accompaniment consists of quarter notes F2, G2, and A2. A fermata is placed over the fifth measure. Measure 151 has a melodic line with eighth notes B4, A4, G4, and F4, and a half note E4. The bass clef accompaniment consists of quarter notes B1, C2, and D2. A fermata is placed over the sixth measure.

152

Musical score for measures 152-157. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 152 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the treble clef begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3. A fermata is placed over the first measure. Measure 153 continues the melody with quarter notes D5, E5, and F5, and a half note G5. The bass clef accompaniment continues with quarter notes D2, E2, and F2. A fermata is placed over the second measure. Measure 154 features a melodic line with eighth notes G5, A5, B5, and C6, and a half note D6. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G2, A2, and B2. A fermata is placed over the third measure. Measure 155 has a melodic line with eighth notes C6, B5, A5, and G5, and a half note F5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes C2, D2, and E2. A fermata is placed over the fourth measure. Measure 156 has a melodic line with eighth notes F5, E5, D5, and C5, and a half note B4. The bass clef accompaniment consists of quarter notes F2, G2, and A2. A fermata is placed over the fifth measure. Measure 157 has a melodic line with eighth notes B4, A4, G4, and F4, and a half note E4. The bass clef accompaniment consists of quarter notes B1, C2, and D2. A fermata is placed over the sixth measure.

# ПРЕЛЮДІЯ ТА ФУГА

Ю. ШИШАКОВ

## ПРЕЛЮДІЯ

Allegretto semplice

pp M 7 7 M

The first system of the musical score, measures 1-4. It is in 2/4 time with a key signature of one flat. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* and accents. Fingerings are indicated with 'M' and '7'.

5 p poco cresc. M 7 7 M

The second system of the musical score, measures 5-8. The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a similar accompaniment. Dynamics include *p* and *poco cresc.*. Fingerings are indicated with 'M' and '7'.

9 mf poco marcato

The third system of the musical score, measures 9-12. The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a similar accompaniment. Dynamics include *mf* and *poco marcato*. Fingerings are indicated with '7' and 'Б'.

13 dim.

The fourth system of the musical score, measures 13-16. The right hand features a more complex rhythmic pattern with some rests, and the left hand continues with eighth notes. Dynamics include *dim.*

17

dim. *f* *mf*

21

*pp* *M* *cresc.* 7 7

25

*p* *M* 7 *M* *M*

29

7 *f* *sempre* *sempre* *sempre*

33

*f*

This system contains measures 33 to 36. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The right hand features a melodic line with some grace notes and a final flourish. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure.

37

*pp*  
dim. molto

This system contains measures 37 to 40. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is in the third measure, followed by *dim. molto* (diminuendo molto) in the fourth measure. There are also some markings like 'M' and '7' above notes in the right hand.

41

*mf*

This system contains measures 41 to 44. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is in the third measure. There are also markings like '7' and 'M' above notes in the right hand.

45

*mp*

This system contains measures 45 to 48. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is in the first measure.

49

*p*

This system contains measures 49 to 51. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is in the first measure. The system ends with a double bar line.

# ΦΥΓΑ

Allegretto

Musical notation for measures 1-3. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the first note. The melody in the treble clef consists of quarter notes: B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat. The bass clef has whole rests.

Musical notation for measures 4-7. Measure 4 is marked with a '4' above the staff. The melody continues with quarter notes: C, D, E, F, G, A, B-flat, C. Dynamics include *cresc. poco* starting in measure 5. The bass clef has whole rests.

Musical notation for measures 8-11. Measure 8 is marked with an '8' above the staff. The melody continues with quarter notes: C, D, E, F, G, A, B-flat, C. Dynamics include *dim.* in measure 9 and *mp* in measure 10. The bass clef has whole rests.

Musical notation for measures 12-15. Measure 12 is marked with a '12' above the staff. The melody continues with quarter notes: C, D, E, F, G, A, B-flat, C. Dynamics include *mf* in measure 14. The bass clef has whole rests.

16

cresc.

20

Poco piu mosso

*p*

24

28

meno mosso e rit.

dim. *mf*

32



36

*f*

40

44

48

52

*p*

# ТОКАТА І ФУГА

Д. БАРТОН

Sostenuto

(8<sup>va</sup>-----)

*p* legatissimo cresc.

УМ

rit.

Allegro

12 (8va- -) 3

14

16 YM

18 rit. p cresc. YM

20 ritardando YM

Fuga  
Allergetto  
8va- -

23

Musical notation for measures 23-25. The treble clef contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some slurs. The bass clef is mostly empty with a few notes.

26

Musical notation for measures 26-27. The treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef has a few notes.

28

Musical notation for measures 28-29. The treble clef has a melodic line with eighth notes and slurs. The bass clef has a few notes.

30

Musical notation for measures 30-31. The treble clef has a melodic line with eighth notes and slurs. The bass clef has a few notes.

32

Musical notation for measures 32-34. The treble clef has a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bass clef has a few notes.

35 *tr*

Musical score for measures 35-36. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a trill (*tr*) over a note. The lower staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment. Both staves end with a fermata.

37

Musical score for measures 37-39. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with some rests. The lower staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment. A circled cross symbol is above the first measure of the upper staff.

40

Musical score for measures 40-41. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with some rests. The lower staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment.

42 *cresc.* *sp*

Musical score for measures 42-43. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with some rests. The lower staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment. The word *cresc.* is written below the first measure of the lower staff, and *sp* is written below the first measure of the upper staff. A dashed line connects the two staves across the measures.

44

Musical score for measures 44-45. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with some rests. The lower staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment. A dashed line connects the two staves across the measures.

46

Musical score for measures 46-48. Measure 46 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and eighth notes in the left hand. Measure 47 has a fermata over the first half. Measure 48 continues the pattern with a fermata over the first half. A circled cross symbol is above measure 47.

49

Cadenza

Musical score for measures 49-50. Measure 49 has a fermata over a chord. Measure 50 is a cadenza with a dense sixteenth-note texture in the right hand and a simple eighth-note line in the left hand.

51

Musical score for measure 51. The right hand has a continuous sixteenth-note pattern, while the left hand is silent.

52

rit.

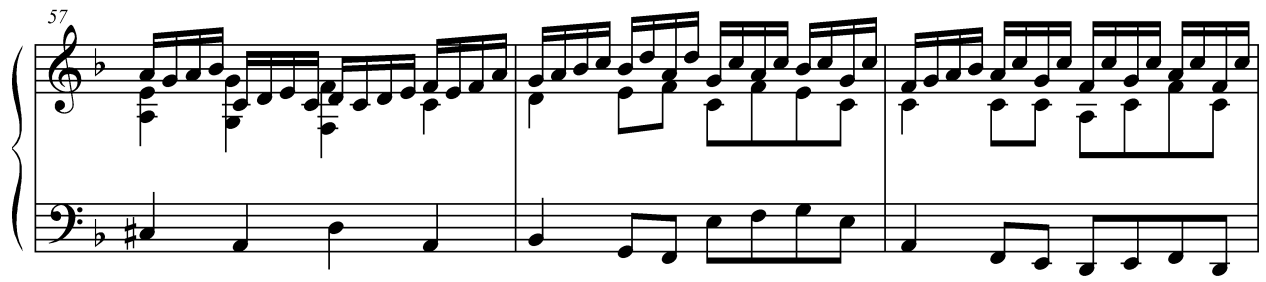
Musical score for measures 52-53. Measure 52 has a sixteenth-note pattern in the right hand. Measure 53 has a fermata over a chord in the right hand and a 2/4 time signature change. The word "rit." is above measure 53.

54

*f* rubato

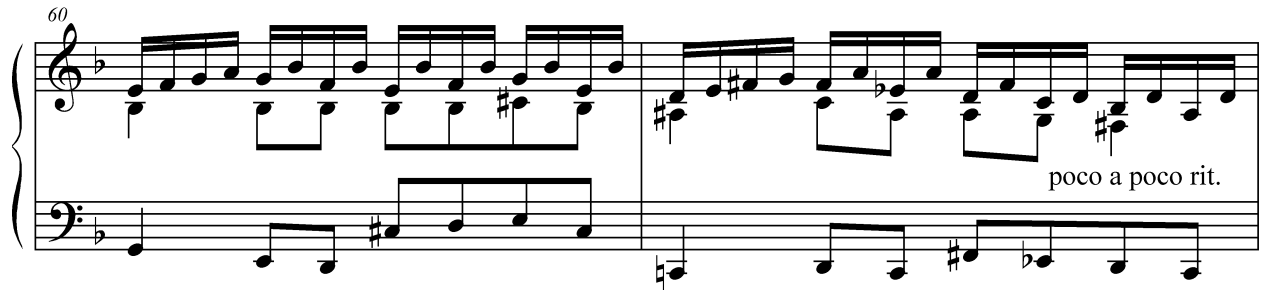
Musical score for measures 54-56. Measure 54 has a fermata over a chord. Measure 55 has a fermata over a chord and a forte dynamic marking. Measure 56 has a sixteenth-note pattern in the right hand and a simple eighth-note line in the left hand. The word "rubato" is below measure 55.

57

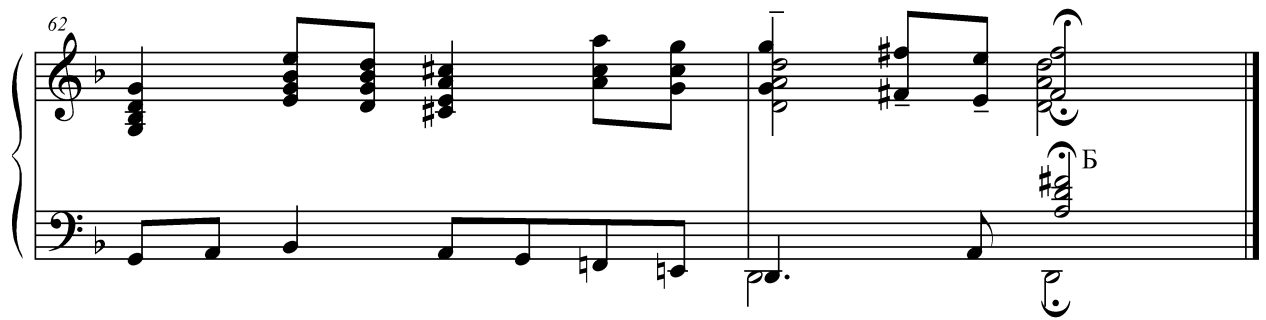


60

poco a poco rit.



62



# ФАНТАЗИЯ ТА ФУГА

В. БОЙС

Moderato

Musical notation for measures 1-3. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features block chords, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is present in the first measure.

Musical notation for measures 4-6. The right hand has a melodic line with trills (*tr*) and a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 7-9. The right hand features a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 10-12. The right hand has a melodic line with trills (*tr*) and a forte (*f*) dynamic marking. The left hand continues with eighth-note accompaniment.



14

Musical score for measures 14-17. The piece is in B-flat major (one flat) and 3/4 time. Measure 14 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 15 features a trill (*tr*) on the G4 note. Measure 16 ends with a fermata. Measure 17 concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score is written for piano with treble and bass staves.

Fuga

Musical score for measures 18-21. Measure 18 begins with a forte (*f*) dynamic and accents (>) on the first three notes. The piece continues with complex rhythmic patterns in both hands, including sixteenth-note runs and slurs. Measure 21 ends with a fermata.

22

Musical score for measures 22-24. The piece continues with intricate melodic and harmonic development. Measure 24 ends with a fermata.

25

Musical score for measures 25-26. Measure 25 features a grace note (7) on the G4 note. Measure 26 ends with a fermata.

27

Musical score for measures 27-30. Measure 27 features a forte (*f*) dynamic. The piece concludes with a final cadence in measure 30.

29

Musical score for measures 29-31. The piece is in a minor key, indicated by a single flat in the key signature. The melody in the right hand features a mix of eighth and quarter notes, with some slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and some chords.

32

Musical score for measures 32-34. The right hand continues with a melodic line, incorporating some grace notes and slurs. The left hand maintains a consistent rhythmic pattern.

35

Musical score for measures 35-37. The right hand has a more active melodic line with many slurs. The left hand has a few chords and a short melodic phrase at the end of the system.

38

*poco cresc.*

Musical score for measures 38-40. The right hand features a complex melodic line with many slurs and some accidentals. The left hand has a steady accompaniment. The instruction *poco cresc.* is written above the first measure.

41

*p*

Musical score for measures 41-43. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment. The instruction *p* is written in the first measure.

44

*mp*

48

*mf*

52

*f*

56

*tr*  
*ff*

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бесфамильнов В. О самостоятельной работе баяниста / В. Бесфамильнов // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах : зб. статей і доповідей за матеріалами 1 та 2 Міжнародних науково-практичних конференцій (17–19 грудня 2002 р., 1–3 грудня 2003 р.) / упор. та відп. за випуск А. Я. Сташевський. – Луганськ : Альма-матер, 2005. – Вип. 1. – С. 29–39.
2. Браудо И. Артикуляция: О произношении мелодии / И. Браудо ; под ред. Х. С. Кушнарера. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1973. – 197 с.
3. Браудо И. Об органной и клавирной музыке / И. Браудо. – М. : Музыка, 1976. – 152 с.
4. Власов В. Методика работы баяниста над полифоническими произведениями : уч. пособие / В. Власов. – М. : ВМК МК СССР, 1991. – 91 с.
5. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением / Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1968. – 112 с.
6. Давидов М. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності / М. Давидов // Музичне виконавство. – К. : НМАУ, 1999. – Вип. 2. – С. 88–89.
7. Давыдов В. М. Проблемы развивающего обучения. Опыт теоретического и экспериментального исследования / В. М. Давыдов. – М. : Педагогика, 1986. – 180 с.
8. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе / Н. Калинина. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1988. – 160 с.
9. Копчевский Н. Клавирная музыка. Вопросы исполнения / Н. Копчевский. – М. : Музыка, 1986. – 96 с.
10. Липс Ф. О переложениях и транскрипциях / Ф. Липс // Баян и баянисты : сб. статей / сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимова. – М., 1977. – Вып. 3. – С. 86–109.
11. Мазель Л. Вопросы анализа музыки / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1978. – 185 с.

12. Москаленко В. Жанровые основы музыкального творчества : Лекция № 8. / В. Москаленко. – [Рукопись]. – Библиотека Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского.
13. Библиотека Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Рукопись, 2001.
14. Оберюхтін М. Виконання органних п'єс Й.С.Баха на баяні / М. Оберюхтін. – К. : Музична Україна, 1973. – 55 с.
15. Семешко А. Методичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч.-метод. посібник / А. Семешко. – К. : ДМЦМЗКМ, 2002. – 144 с.
16. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. – Одесса : ОКФА, Одесская государственная консерватория им. А. В. Неждановой, 1996. – 208 с.
17. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посібник для студентів вищих навч. закладів мистецтв і освіти / А. Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.
18. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків : нуково-популярне видання / Н. Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.
19. Холопова В. Фактура / В. Холопова : очерк. – М. : Музыка, 1979. – 86 с.
20. Чекан Ю. І. Історико-функціональне дослідження музичних творів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Чекан Ю. І. – К. : Київська держ. консерв., 1992. – 25 с.
21. Черепенин М. В. Естрадний олімп акордеона : монографія / М. В. Черепанин, М. В. Булда. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. – 256 с.
22. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / С. В. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 386 с.
23. Яшкевич И. Звукоизвлечение на баяне и аккордеоне / И. Яшкевич // Материалы Всероссийской конференции незрячих музыкантов. – М. : Изд-во ЦПВОС, 1972. – С. 20–25.

Навчальний посібник

**Дорохін** Володимир Гранлісович

**ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЇ В КЛАСІ АКОРДЕОНА:  
ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ**

*Навчальний посібник*

Технічний редактор – В. П. Сливко  
Верстка, макетування – Н. О. Приходько  
Літературний редактор – Н. О. Приходько  
Коректор – А. М. Конівненко  
Дизайн обкладинки – В. М. Косяк

---

Підписано до друку  
Гарнітура Computer Modern  
Замовлення №

Формат 60x84/8  
Обл.-вид. арк. 7,1  
Ум.-друк. арк. 11,4

Папір офсетний  
Тираж 300 пр.

---



Ніжинський державний університет  
імені Миколи Гоголя.  
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4  
8(04631)7-19-72  
E-mail: [vidavn\\_ndu@mail.ru](mailto:vidavn_ndu@mail.ru)  
[www.ndu.edu.ua](http://www.ndu.edu.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 2137 від 29.03.05 р.