

Управління освіти і науки
Волинської обласної державної адміністрації
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний інститут»
Волинської обласної ради
Факультет дошкільної освіти та музичного мистецтва
Кафедра музичного мистецтва

**Особливості роботи над поліфонічними творами
в процесі інструментальної підготовки**

Методичні рекомендації

Луцьк 2026

УДК 85.244

О 75

*Розглянуто на засіданні кафедри музичного мистецтва Луцького педагогічного інституту
(протокол № 4 від 14.01.12 2026 року)*

*Друкується за ухвалою науково-методичної ради Луцького педагогічного інституту
(протокол № 6 від 21.01 2026 р.)*

Рецензенти:

Зарицька А.А. – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Шиманський П.Й. – доктор філософії (з мистецтвознавства), доцент кафедри музичного мистецтва Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний інститут» Волинської обласної ради.

.

О 75 Особливості роботи над поліфонічними творами в процесі інструментальної підготовки: методичні рекомендації з ОК «Інструментальна підготовка» для здобувачів вищої та фахової передвищої освіти за освітньо-професійною програмою «Середня освіта (Музичне мистецтво)», 2-ге видання, зі змінами та доповненнями / упоряд. Кругляченко А.Ю., Гордійчук Л.В., П'явка К.М. [Електронне видання]. Луцьк: КЗВО «Луцький педагогічний інститут» Волинської обласної ради. 2026. 30 с.

У методичних рекомендаціях обґрунтована методика роботи над музичними творами, яка спрямована на вдосконалення професійної майстерності здобувачів освіти. Проаналізовано поліфонічні твори, визначені методи та форми творчої роботи..

Методичні рекомендації можуть бути використані здобувачами вищої та фахової передвищої освіти, вчителями музичного мистецтва, керівниками музичних гуртків.

Особливості роботи над поліфонічними творами

В інструментальній підготовці здобувачів освіти, вивчення поліфонічних творів є важливим етапом формування їх професійних умінь та навичок. Поліфонія – велика наука, де закладені основи знання музичної побудови різних стилів. Виконання поліфонічної музики розвиває особливе музичне мислення, слух, сприяє розумінню музичної риторики, різних емоційно-виразових станів, впливає на виховання творчої особистості. В роботі над музичними творами, поруч із розвитком технологічних і практичних виконавських прийомів, слід звертатись до змістовності і вражальності мелодичних мотивів, інтонаційних ліній, свободи метрики на основі рівномірної пульсації.

Елементи музичних законів поліфонічного розвитку зустрічаються також у фортепіанних творах інших стилів та напрямків композиторської творчості. Поліфонічність присутня в народно-пісенній традиції поколінь. Тому, вивчення, оволодіння і застосування прийомів та методів роботи з творами поліфонічної фактури викладу, набуває важливого практичного значення в навчанні інструменталістів, для опанування ними творів різних стилів і жанрів.

Робота над поліфонічними творами має особливості у сприйнятті багатоголосся, як здатності одночасно чути і виконувати горизонтальні лінії елементів музичної фактури, кожний з яких має незалежну інтонацію, ритм, артикуляцію. При цьому, активізується музичний слух, як ладово-інтонаційний, мелодичний (лінійний), поліфонічний (багатоплановий), гармонічний (сукупність усіх голосів по вертикалі), темброво-динамічний (яскраве динамічне та артикуляційне оздоблення найдрібніших звукових елементів). Виконання музики з такими властивостями потребує необхідних методичних навичок гри та спеціального мислення, яке можна розвинути лише в процесі роботи з поліфонічними творами.

Поліфонічна музика має давню історію написання, звучання, виконання. З XV ст. до середини XVIII століття формується музичний стиль, що отримав назву Барокко. Його виникнення пов'язують з епохою Відродження, а його розвиток пов'язаний з існуванням органу, створенням органної поліфонії і монументального інструментального стилю, який досяг найвищого розвитку у творах Й. С. Баха. Розповсюдженими інструментами були клавесин, клавикорд, пізніше – фортепіано. Популярним інструментом домашнього музикування в цей час була лютня (струнний інструмент), для якого писали переважно багатоголосну пісенно – танцювальну музику. В мелодіях використовувалися побутові інтонації, що прикрашалися мелізмами та створювалися варіації та їх теми. Важливу функцію основи гармонії відігравав бас, який отримав назву генерального, або генерал-баса (basso continuo – безперервний бас). На його використанні було засноване мистецтво гармонічної та мелодичної імпровізації, як основи виконавського мистецтва музиканта (капельмейстера), який володів різносторонніми вміннями, як композитор, як виконавець, як педагог [1].

Стильові ознаки виконання клавірної музики епохи бароко ґрунтуються на традиціях органно-лютневого виконання, розвитку клавірних інструментів, літератури для них:

правилах, викладених у трактатах з методики навчання гри на органі та клавесині. Для клавірної музики характерний жанр інструментальної мініатюри, пов'язаний з побутовою музикою, створенням танцювальних сюїт, варіацій, капріччіо, сонат, ансамблів для клавесина, духових та струнних інструментів.

Інший жанр пов'язаний з церковною музикою – токати, хорали, прелюдії, канони, інвенції, фуґи, фуґети. Типовою рисою барокової клавірної музики є велика кількість мелодичних прикрас. Існують різні варіанти мелодичної та ритмічної розшифровки їх правильного виконання, які залежать від стилю твору. Критичний підхід у виборі способу виконання мелізмів у поліфонічних творах, має полягати у розумінні їх імпровізаційної природи, бажанні орнаментувати мелодійну лінію, додати їй яскравості у відповідності до інтонаційного змісту музичного твору. Існують таблиці, залишені композиторами того часу (Й. Бахом, Ф. Шамбоньєром, Купереном,). Приклади виконання мелізматички, орнаментики в редакціях поліфонічних творів К. Черні, Б. Муджеліні, Ф. Бузоні, Ю. Рентгена, Л. Гернаді та О. Гольденвейзера різняться. Критичний підхід у виборі способу виконання мелізмів у поліфонічних творах, має полягати у розумінні їх імпровізаційної природи, бажанні орнаментувати мелодійну лінію, додати їй яскравості у відповідності до інтонаційного змісту музичного твору.

Музика епохи Бароко характеризується єдністю настрою, почуття, емоційного стану. Для неї властива легкість, простота, природність. Музичні твори характеризуються поліфонічним (лінеарним, горизонтальним) розвитком багатоголосної тканини, рівноправ'ям голосів, закономірністю і логікою синтаксичної та інтонаційної побудови. У виконанні поліфонічних творів студенти набувають методичних навичок роботи і розвивають слух, який формує поліфонічне мислення. В його основі лежить музичне, слухове сприйняття контрасту і єдності голосів в їх одночасному звучанні. Тут контраст ми розуміємо у горизонтальному русі кожного голосу, а єдність – у спільному вертикальному їх об'єднанні. Поліфонічний слух – це здатність роздільно, диференційовано сприймати, чути і відтворювати в інструментальній грі декілька звукових ліній в їх одночасному розвитку і перетинанні [2].

Поліфонічний твір, або твір з елементами поліфонічного розвитку має складну фактуру викладу, для осягання якої виконавець має володіти методичними «прийоми цілеспрямованого формування, розвитку і вдосконалення поліфонічного слуху: по чергове і окреме програвання кожного з голосів поліфонічного твору для розуміння їх самостійності; програвання окремих пар голосів (сопрано – бас, сопрано – тенор, бас – тенор і т. ін.) для виявлення індивідуальної мелодико – тематичної характеристики кожного голосу; спільне програвання на одному або двох інструментах (педагог – студент, або двоє студентів) поліфонічного твору по голосах, парах голосів; проспівувати один з голосів з одночасною грою на інструменті; підкреслено експресивне виконання твору з перевагою одного голосу при приглушенні інших; вокальне ансамблеве виконання усіх голосів поліфонічного твору студентами інструменталістами » [5, с. 58]. Розуміння звуко-пластів фактури поліфонічного твору здійснюється на основі аналізу мелодичних ліній в їх поліритмічному, політембровому, поліладовому зв'язку та взаємодії. Основу поліфонічної тканини музичного твору складає полімелодизм, а гармонічна вертикаль і метр виконують допоміжне, побічне значення. Метрична сво-

бода, рельєфність звучання елементів музичної побудови, різна мотивна організація наголошених і ненаголошених звуків, неодночасне дихання голосів має привертати особливу увагу студентів в роботі над поліфонічним твором. Подолання виконавських складностей здійснюється в процесі визначення інтонаційних, слухових, технічних завдань та виразових засобів, пов'язаних з музичною мовою кожного конкретного музичного твору.

В поліфонії використовуються прийоми імітаційного розвитку теми, підголоскового та прихованого голосоведення, контрапункту голосів, обертання або накладання теми, зворотній рух, проведення 2-ох, або 3-ох тем в одному творі та ін. Визначення та встановлення їх функцій в творі сприяє грамотному вивченню нотного тексту і характеристиці форми твору, що забезпечить розуміння принципів поліфонічного розвитку для передачі змістовності та виразності виконання.

Процес роботи над поліфонічними творами відбувається за тими ж етапам, які є загальними для творів інших стилів та жанрів. Послідовність зберігається: ознайомлення з твором, детальна робота над вивченням твору, цілісність виконання та підготовка до виступу. Проте, в кожному з етапів є особливі завдання для слуху і виконавської техніки. Заняття поліфонією не тільки найкращий засіб розвитку духовних якостей виконавця, а й суто інструментальних, технічних, оскільки, ніщо не може так навчити співу на інструменті, як багатоголосна тканина в повільних речах. Робота на інструменті над звуковеденням впливає на розвиток слуху і вдосконалює його. Оволодіння звуком є найважливішим завданням піаніста, бо «звук є сама матерія музики» [3, с. 56].

Поряд з роботою над звуком і слуховим його сприйняттям, в поліфонічних творах важливою категорією є метро-ритмічне співвідношення голосів, музична пульсація, ритмічне фразування, виконання пауз, фермат, ауфтактів у вступі голосів, спільне гармонічне кадансування. В процесі розучування поліфонічних творів постає безліч музично-ритмічних завдань, що потребують конкретних прийомів та способів роботи. Серед основних – прораховування виконуваної музики, це найбільш розповсюджений метод зрозуміти ритмічну структуру маловідомої музики, співставлення різних тривалостей, визначення опорних долей. Корисним є простукування, проплескування метро-ритмічних структур, диригування, накреслення ритмосхем.

Важливим у виконанні поліфонії є встановлення темпу його виконання. Для вибору швидкості виконання можна використати декілька прийомів: за допомогою метроному, проекспериментувати і встановити градації від найшвидшого до найповільнішого темпу; перед початком виконання твору подумки співставити початковий темп з будь-яким епізодом в творі, або, перед початком повільного твору (*Largo*, *Adagio*) подумки проспівати початок мелодії в зручному темпі і ритмі. Може допомогти і емоційний стан, чутливість до емоційного змісту музики, артистизм.

Особливим навиком при виконанні поліфонічних творів є використання динамічних рівнів в самостійному розвитку кожного голосу. Вироблення мелодичного, глибокого, повного звуку, здатного до нескінчених градацій по вертикалі і горизонталі фактури твору має бути засобом передачі художнього образу.

Складним завданням в роботі студента є створення звукової «багатовимірності». Необхідно виразно і, разом з тим, незалежно виконати тему і супутні голоси,

рух голосів в протилежних напрямках, «дзеркальний» рух, протиставлення, яке здійснюється з використанням динамічних та тембральних засобів. Це вимагає великого обсягу слухової уваги, інтонаційної індивідуалізації кожного голосу, розшарування фактури музичного твору на горизонтальні та вертикальні лінії з одночасним панорамним баченням звукової цілісності всього твору та образним сприйняттям змісту на основі асоціативних зв'язків і стильових ознак.

Для виконання поліфонічних творів важливим є добір аплікатури, що дозволить найбільш точно передати зміст музики. Існує декілька принципів підбору аплікатури: виходячи з музично-сислової зручності, (вона не завжди співпадає з фізичною); керуючись естетичною красою, гнучкістю, мінливістю, варіативністю згідно авторського стилю; зручність аплікатури для даної руки, враховуючи її індивідуальні особливості.

Ми пропонуємо інтерпретаційну характеристику декількох п'єс для фортепіано, написаних композиторами епохи бароко, в якій розглядаються способи роботи над поліфонічним твором та визначаються виконавські засоби, необхідні для втілення авторського задуму. П'єси різної складності, змістовності, форми та жанру написані різними авторами, але всі вони відповідають естетичним критеріям та стильовим ознакам однієї епохи – музичного бароко. Певне функціональне, прикладне значення барочної музики ділить її на світську та духовну.

В перших трактатах про музику з'являється теорія афектів, в якій особливе місце приділяється категорії різноманітних почуттів (нім. *Affektenlehre*): радості, гніву, помірності, страху, благання, мажор передавав велич, мінор – смуток. Музика написана для виконання на балах, маскарадах, створює один настрій, одне почуття. Зміст багатьох творів пов'язаний з релігійним життям і присвячений Богу. В теорії барочної музики існує твердження, що вона має тісний зв'язок зі словом, його інтонацією і розумінням, що вона означає. В музичному тексті використовувались символи, пов'язані з богослужбовими текстами, наприклад, інтонації хоралів – духовних пісень. Одне з типових явищ барокової музики – це, так звана, зорова музика, яку можна побачити і зрозуміти, якщо з'єднати прямою лінією ноти мелодії (тема хреста, тема Марії, тема розп'яття та ін.). Символічне значення басового голосу в творах використовувалось для створення форми варіацій, наприклад: чакона, пасакалья. В музичному тексті використовувались певні риторичні фігури – мелодичні звороти, приховані сенси, що передавали конкретний стан, рух, або дію. Поряд з символікою числа, використовувалась символіка літер за назвою нот – монограми: В.А.С.Н. (сі-бемоль, ля, до, сі) – тема Баха, тема хреста, або S.D.G. – Soli Deo Gloria – єдиному Богу слава (мі-бемоль, ре, соль). Розуміння такої музичної мови допомагає студентам провести різносторонній аналіз авторського тексту та ширше, змістовніше осмислити музичний текст, емоційно-виразно й артистично виконувати барокову музику.

Методичні вказівки до виконання поліфонічних творів

Й. Кребс «Буре» (Додаток 1)

Йоган Людвіг Кребс (1713 – 1780) – німецький лютніст, органіст, композитор. Вчився у Й. Баха грі на органі, писав свої твори у старовинному органному стилі, для якого характерні широкі мелодії та строгий ритм.

У кінці XVII і поч. XVIII ст. набувають популярності клавірні цикли, що склалися з 4-ох обов'язкових танців (Алеманда – німецький, Куранта – італійсько-французький, Сарабанда – іспанський, Жига – англійський танець моряків) різного національного походження, характеру, темпу і метро-ритму. Між сарабандою і жигою звучали Менует, Гавот, Буре. Композитори писали ці танці і поза сюїтою, як самостійну клавірну п'єсу.

Буре – танець французького походження, чотиридольний із затактом в одну четверту. Характер активний, рухливий. Темп Allegretto – веселий, радісний. Форма твору тричастинна, репризна. Тональність мі-бемоль мажор. В крайніх частинах в основі мелодії – коротка затактова інтонація, що завершується «реверансом» у вигляді мордента і його розв'язання: мелодичний зворот підкреслюється лігою. Цей елемент музичної фактури підкреслює цілком побутове, функціональне призначення танцю.

У виконанні слід звернути увагу на імітаційність викладу основного мотиву, проаналізувати його звучання окремо в кожній руці і виконувати мотив почергово кожною рукою окремо, виділяючи голосніше основне інтонаційне зерно, а тихіше підголоскову лінію. Важливою артикуляційною роботою є виконання штриха стаккато перед мордентом, ліва рука в цей час утримує верхній звук в двоголоссі. Робота окремими руками вимагає більшої уваги до проведення двох голосів в партії лівої руки, особливо у виконанні стрибкоподібного руху до мордента. Одночасно з цим, слід формувати слухові навички чути стрійне, ритмічне звучання в гармонічних акордових вертикалях.

Середня частина охоплює вісім тактів, як і крайні частини, проте, в ній немає чіткого поділу на речення. Тут використано прийом секвенційного розвитку, де на початку кожної ланки звучить інтонаційне зерно, короткий мотив із трьох нот та наступний висхідний рух з розв'язанням на фоні невеличкого контрапункту у лівій руці. Його розвиток завершується стрибкоподібними інтонаціями в партії лівої та правої руки, які здійснюють перехід в домінантовий унісон обох голосів, після якого настає реприза.

Особливістю цього твору є досконалість форми, чіткість цезур, стрійність гармонічних звучань, елегантність звукової фактури.

Г. Перселл «Гавот» (Додаток 2)

Генрі Перселл (1658 – 1695) – визначний англійський композитор і органіст походив з сім'ї відомих музикантів. Творчий і виконавський талант імпровізатора сприяв його призначенню на посаду органіста Вестмінстерського абатства уже в двадцятирічному віці. Його творчість складають інструментальні сонати, фантазії для різного складу струнних ансамблів, кантати, пісні і музично-сценічні твори. Він був засновником національної опери, автором творів для клавіру, виклад творів слугує зразком прозорого, суто клавесинного письма. Національна своєрідність, геніальність і високий професіоналізм вирізняють його з інших представників барокової музики.

Гавот – побутовий танець французького походження. Розмір 4/4 із затактом в дві четверті, кожен два такти утворюють одну групу, що закінчується на сильному часі, рух повільний, чітка ритмічна пульсація, найменші тривалості нот – восьмі. Гавот за формою частіше причасний, друга частина простішої будови, іноді це мюзет пасторального характеру, слідом повторюється перша частина. Музика гавоту світла, вишукана, граціозна, часом з наївно-пасторальним, або урочистим відтінком. У сімнадцятому столітті, Жан Батіст Люллі – французький композитор-клавесиніст, ввів його у репертуар придворної та салонної музики, використав його в опері, балеті. Також він відомий в інструментальній музиці – в сюїтах, сонатах, п'єсах. Високохудожні зразки гавоту створили П. Чайковський, С. Прокоф'єв, В. Косенко.

Гавот Г. Персела – це інструментальна мініатюра танцювального жанру, написана для клавіра. Тональність соль мажор, форма твору – рондо (*A-B-A1-C-A2*). Тут *A* – це рефрен, при повторенні мелодія дещо видозмінюється. Рефрен – це основна тема в творі, вона передає основний настрій, характерний цьому танцю: чіткість, сміливість, енергію ауфтактового мотиву і наступного його ліричного, мелодичного звучання. Ці фрагменти розділяються штрихами: гостре, активне, рішуче акордове *staccato*, *mf* і плавна горизонтальна мелодична лінія, для якої важлива фаза дихання (ауфтакту) в її початку, і м'яка філіровка в завершенні. Велике значення слід надавати роботі по ви-значенню і точному виконанню кожного фрагменту, цезури в структурі основної теми.

Два епізоди – *B* і *C*, в основі мелодичної інтонації обох частин лежить низхідний секундовий мотив, який має настільки різну імпровізаційну структуру, що сприймається як інший. Спільним для них є кадансові завершення в тональності домінанти (*D – dur*). Перший епізод складається з чотирьох двотактових фраз, які контрастують між собою не тільки інтонаційно, а й динамічно і артикуляційно. У фактурі використане приховане двоголосся, виокремлення його при аналізі допоможе провести мікродеталізацію мелодичних мотивів і сформулювати загальний план розвитку усього епізоду. Співставлення динамічних пластів (*mf – p*; *p – pp – mf – f*) завершується виразним гармонічним кадансом (*S – D – T*) при максимальній гучності *f* (форте).

Для другого епізоду визначений спосіб виконання: *leggiere* (легко) при загальній динаміці *p* – піано основний артикуляційний прийом виконання *non legato*.

Зміна рівня звучання надає особливе пасторальне звучання, легкість, граціозність, витонченість мелодичній лінії. В партії лівої руки *staccato* четвертних виконується як

вісімка і створює з партією правої руки приховане двоголосся, що має зустрічний, або протилежний рух. Спільним завершенням кожного речення є філіровка останнього мотиву в обох голосах. Слід звернути увагу на паралельний рух терції через дві октави, в прихованому русі партії правої руки, в другому реченні. В лівій руці різними штрихами і тривалостями проводиться гама *G – dur*, а в мелодії – ламані, висхідні терції починають свій рух від терцевого тону. В розгортанні форми твору епізод *C* виконує роль тихої кульмінації.

Ця п'єса – чудовий зразок англійської клавесинної музики галантного стилю. Вона вже перестає бути побутовим танцем, стаючи поетичною замальовкою настроїв, з «тонкими нюансами освітлення весняного сонця крізь туман» [4].

Невідомий автор XVII ст. «Маскарада» (Додаток 3)

Композитори XVII ст., серед яких Ж.-Б. Люлі, Г. Персел, Ф. Куперен, Г. Гендель, Д. Скарлатті, Й. Бах, володіли комплексом умінь, серед яких здатність до імпровізації розглядалась як мистецтво – цьому навчали в тісному зв'язку з навчанням композиції та теорії музики. Імпровізація лежала в основі виконавського мистецтва і включала розробку основного мотиву, кожному підголоску надавався свій особливий, яскравий характер, контури мелодичного малюнку збагачувалися новими варіантами та прикрасами. Клавіристи, органісти часто користувалися імпровізаційними прийомами для розвитку теми в поліфонічних творах. Своєрідною формою імпровізації був і акомпанемент: твір створювався експромтом, без обдумування, з нескінченими варіаціями де змінювалася мелодія, тривалості, вводились прикраси, модуляції, поліфонічні прийоми.

Маскарада – твір, що відповідає усім характеристикам твору барокової музики. Назва походить від італійського слова *mascarata* і французького – *mascarade*, що має однакове значення: притворство, обман, та переносне значення - гуляння, комедія. Твір призначений для виконання на маскарадах, які виникли в Італії, та придворних балах Франції.

Твір складається з трьох розділів, що мають репризу двохвольтову форму. Тональність – *g-moll* дорійський (лад давньогрецького походження, схожий на натуральний мінор, але відрізняється високим шостим ступенем). Тому при ключі – один бемоль. Кожна з частин має свій настрій і фактуру викладу: перша – *cantabile*, помірна, наспівна, мелодична, з чіткою двотактовою структурою фраз; друга – *maestoso*, передає урочистий крок на фоні довгих гармонічних акордів з елегантним орнаментальним завершенням мелодії за низхідним дорійським тетрахордом в останній фразі; третя частина – *andante con moto* є повним контрастом першим двом: лірична, синтементальна мелодія, з використанням імітаційного розвитку двох голосів в їх секвенційному русі, виразне звучання третього, басового, голосу – все це за будовою нагадує прелюдію, або інвенцію. В роботі над першою частиною слід розрізнити функцію кожної руки: в правій – наспівне звучання фраз *legato*, для лівої – складний ритмічний рух двоголосних інтервалів, який виконується *non legato*. Початок другої частини переносить

звучання в мажор. В мелодичному розвитку теми другої частини присутні інтонації першої частини в опорних звуках завершення фраз, хоча сама тема видозмінюється, мелодизується, оздоблюється мелізмами. В третій частині бажано зберегти елемент танцювальності, тому імітаційний мотив лівої руки рекомендується виконувати іншим штрихом, щоб уникнути зайвої лірики. Необхідність повторення кожної частини надає виконавцю можливість і самому творчо оздобити мелодичний матеріал з допомогою використання різноманітних варіантів динаміки та артикуляційної вимови. Три різні за характером частини передають протилежні стани, почуття, змальовують картину маскарадного дійства: розмаїття персонажів, масок, костюмів, танцювальних ритмів та емоцій.

Д. Скарлатті «Фугета» (Додаток 4)

Д. Скарлатті (1685 – 1757) – італійський композитор і клавесиніст. Як виконавець він створив новий віртуозний стиль гри на клавесині. Для цього інструменту написано більше 500 сонат та інших п'єс, які є не тільки школою піанізму, а й втілюють самотутній, багатий світ художніх образів: народний колорит, віртуозний блиск та вишуканість, сміливість гармонічної мови.

Фугета – невелика фуга з простою темою і нескладним розвитком, композиційними прийомами і фактурою. Найбільш повно і стабільно побудована експозиція, розвиваючий розділ форми невеликий – не більше однієї групи вступів (використовують секвенційну або імітаційну інтермедію), заключна частина форми, зазвичай обмежується єдиним проведенням теми. Використання складних контрапунктичних форм: обернення теми, стрета у збільшенні не виключається. Прості види імітації для фугети є нормою. Фугета зустрічається як самостійний твір, як варіації, як частина циклу. Фугеті часто передують прелюдія і фантазія. В навчальній практиці фугети слугували як інструктивно-педагогічний репертуар.

Фугета Д. Скарлатті – двохголосний поліфонічний твір, написаний в тональності С – dur, розмір 3/8 в темпі Allegro giocoso (з італ. швидко, весело, радісно, грайливо). Форма твору складається з двох частин, перша частина закінчується на домінанті f, до якої призводить співставлення тоніки і домінанти в розвитку низхідного секундового мотиву, що утворився з елементів теми. Сама тема фугети складена з гармонічної фігурації кварта і секунди, вона задає енергію руху усьому наступному імітаційному розвитку. Контрапункт, що утворюється при проведенні теми в лівій руці, створює новий варіант інтонації, з якої формуються секвенційні мотиви. Завершується перша частина яскравими мотивними фігурами групето та низхідними арпеджіо, що надають звучанню святковості і величності. Друга частина зберігає фактуру, інтонаційну, ритмічну структуру першої частини. Це спрощує і технічне виконавське завдання: синхронне звучання пульсуючої вісімки в тріольному русі, для якого основним стає затактовий ритм, спільне завершення мотиву та чергування контрастних штрихів, динаміки. П'єса, нескладна в інтонаційному її розумінні, вимагає уваги і спритності у техніці виконання акордів, арпеджіо, групетто, мікродеталізації мотивів.

Й. С. Бах «Прелюдія» (Додаток 5)

Й. С. Бах (1685 – 1750) – найвідоміший німецький композитор, органіст, клавірист, педагог. Велична постать композитора вражає поєднанням геніальної обдарованості, найвищої майстерності, сміливого новаторства та феноменальної працездатності, працелюбства. В історії світової музичної культури феномен мистецтва цього великого митця не має собі рівних за впливом на весь наступний її розвиток. Музика Баха складна, мудра і проста, прихована в мелодичних імітаційних побудовах, енергії та динаміці ритмів, модуляційних та гармонічних формах руху. Поліфонія присутня у всіх творах Й. С. Баха, при цьому, індивідуалізація окремих голосів поєднується з новим для того часу відчуттям вертикалі, що характеризує композитора і як майстра в області гармонії. Чудовим прикладом такої майстерності є Прелюдія g moll з «Клавірної книжечки Вільгельма Фрідемана Баха» (1720), старшого сина Й. С. Баха. Прелюдія (від лат. Prae – перед і ludus – гра) – попередньо граю, роблю вступ. Це невеликий музичний твір, що немає строгої форми, довільного викладу, з орнаментальними фігураціями.

Прелюдія Баха є прикладом гомофонно-поліфонічної музики з безперервним рухом баса і акордами над ним. Змістом її є втілення одного художнього образу, одного емоційного стану. Ця п'єса представляє собою приклад фактури прелюдії та відповідає педагогічним цілям розвитку вправності орнаментального руху в лівій руці, вихованню співучої гри *cantabile* в інструментальному виконавстві. Акорди в правій руці потрібно виконувати м'яким, але сконцентрованим жестом, в кожному акорді використовувати пальцеву опору на верхньому звуці, що утворює прихований мелодичний голос. Наскрізний розвиток тематичного матеріалу та одночастинна форма не виключає свідомого розподілу на два періоду, кожний по два речення: 1-4т., 5-9т., 10-17т., 18-23т. Збільшення кількості тактів відбувається через секвенційний розвиток мотивних інтонацій. Важливо також, виділити у фактурі твору послідовність акордових співзвуч, які самостійно утворюють прихований мелодичний рух. Для цього, одним з варіантів, є одночасне виконання першого звуку в орнаменті лівої руки та акорду, зупиняючись та дослуховуючись до повноцінного гармонічного звучання вертикалі в горизонтальному її русі або використання контрастної динаміки: після першого звуку *f*, наступні шістнадцяті – *p*.

Разом з тим, це яскравий приклад «зорової» музики, де групи шістнадцятих, при їх об'єднанні прямою лінією, утворюють сакральну літеру М – Марія, яка в релігійному контексті викликає певні асоціації та почуття. Відомий варіант тональної, регістрової переробки твору з додаванням мелодичних інтонацій видатним піаністом і педагогом Олександром Зілотті (1863-1945) Й.С.Бах – О.Зілотті *Prelude in B minor BWV 855*. Імпровізаційний характер фактури та однотипність звучання голосів дає можливість виконавцю і самому долучитися до створення художнього образу, використовуючи ритмічні, фігураційні та мелодичні особливості.

А. Вівальді «Сициліана» (Додаток 6)

(обробка для органа В. Баха, транскрипція для фортепіано А. Немеровського)

Сициліана (італ. *siciliana*) – старовинний пасторальний італійський танець у розмірі 6/8, 9/8, 12/8. З 14 ст. формується як жанр вокальної, а пізніше й інструментальної сициліани. Характерними рисами сициліани є мінорний лад, пунктирний ритм, співучість, три частинна побудова *da capo*, відсутність стакато. Сициліана набула популярності у 17 ст. в творчості А. Скарлатті, Г. Генделя, Й. С. Баха, А. Вівальді.

Антоніо Лучіо Вівальді (1678 – 1741) – італійський композитор, скрипаль-віртуоз, чернець (духовний сан – абат-мінорит), диригент, педагог. Він є автором творів різних жанрів, найбільше – інструментальних концертів. Творчість Вівальді, новий жанр інструментального концерту в італійському мистецтві, органічно сприйняв Й. С. Бах. Вивчення та перекладення для клавіру скрипичних концертів Вівальді, мало вплив на збагачення бахівського інструментального стилю. З музикою Вівальді, безперечно, були знайомі і сини Баха, а старший – Вільгельм Фрідеман Бах, зробив обробку для органа Сициліани з сюїти для жіночого інструментального ансамблю. Музика цього твору яскрава, виразна, наспівна, в ній поєднуються характерні елементи рідного йому венеціанського музичного фольклору з ритмом сициліани та рисами венеціанської вокально-інструментальної поліфонічної школи, для якої характерна монументальна декоративність. В транскрипції для фортепіано цей твір сприймається як арія з оркестровим вступом і заключенням.

У фактурі вступної та заключної частини імітується звучання органу: повільний темп *largo* в розмірі 12/8, широке розташування акордів, чіткий пульс ритмічної гармонічної фігури в акомпанементі і пунктирний ритм мелодичної інтонації передають велич, урочистість музики. Основна частина складається з двох речень, одноголосна мелодія яких може сприйматися як вокальна арія, або соло скрипки, а крайні частини створюють ефект оркестрового *tutti*. Широка мелодія в *d-moll* та строгий пунктирний ритм на фоні тріольного руху акордів формують один музичний образ, один емоційний стан (одноафектність). Разом з цим, автор майстерно використовує розмаїття мелодичних перетворень, секвенційно-модуляційний розвиток мелодії для втілення *con gran espressione* (з великою експресією). Для виразного звучання кожної мелодичної фрази слід звернути увагу на структуру мотиву, визначити його інтонаційну та динамічну кульмінацію (в другому реченні вона позначається мордентом). Окремо потрібно працювати над акордами в партії лівої руки, які створюють гармонічний фон, змінюючи звукову фарбу в кожній ланці секвенційного розвитку та структурують, окреслюють каданси в завершенні речень. У вступній та заключній частині складним для виконання є рух мелодії паралельними секстами. Тут треба знайти зручне положення руки, при якому вага переходить на ті пальці, що ведуть верхній голос (опорний 5 палець і легкий 1) і при цьому не забувати про, присутню тут, поліфонію 3-ох голосів: двоголосся секст і басового голосу. Особлива вимога до активізації слухового контролю гармонічної вер-

тикалі і мелодичної горизонталі кожної фрази в їх взаємозв'язку і розвитку. Детальний аналіз фактури твору, мікродеталізація кожного елементу її структури (мотиву, фрази, цезури, паузи, чітке інтонування пунктирного ритму в тріолях) та охоплення вцілому художнього образу дозволить створити індивідуальну, емоційно-забарвлену інтерпретацію та виконання.

Г. Гендель «Пасакалія» (Додаток 7) *з клавірної сюїти № 7 g-moll BWV 432*

Пасакалія (іспан. pasacalle від pasar – проходити і calle – вулиця) – спочатку іспанська пісня, а з 16 ст. – танець святкового або маршеподібного характеру, який виконувався на вулицях під час проводів гостей по закінченні свята. У 17 ст. – як жанр інструментальної музики: варіації (велика і розвинена музична форма переважно поліфонічного складу). В якості музичної теми, пасакалія, поруч із сарабандою, чаканою і фолією, мала вплив на загальноєвропейську композиторську практику і стала відомою завдяки творчості німецьких композиторів-органістів: Д. Букстегуде, Й. Баха, Г. Генделя.

Георг Фрідріх Гендель (1685-1759) – німецький композитор, видатний клавесиніст, органіст – імпровізатор, відомий творець ораторій, в Англії вважається національним композитором. Значну частину серед творів для клавіру складають дві збірки сюїт: 8 сюїт 1720 року і 9 сюїт 1733 р.

Пасакалія з сюїти №7 завершує цикл, їй притаманні риси та характерні ознаки кульмінації циклу: монументальність, маршевість, героїчність, патетичність та епічна широта мотивів. Характерні риси пасакалії: урочисто-трагедійний характер, повільний темп, тридольний метр, мінорний лад, форма варіацій на basso ostinato. Варіаційна форма – одна із найстаріших музичних форм, (відома з VIII ст.), складається з теми та її декількох змінених відтворень. За ступенем їх змінення належить до строгих варіацій, в яких зберігається тональність, гармонічний план і форма теми. У варіаційній формі, властивій пасакалії, тема з баса переміщується у верхній голос і сама слугує матеріалом мелодичного розвитку. Композитор використовує різні методи варіювання: поліфонічний, гармонічний, фактурний, тембровий, фігураційний. Вільний мелодичний розвиток в різних голосах спирається на незмінно повторювану в басу тему. Багаторазовий показ теми в різних ракурсах, поєднання контрастності тематичних співставлень з поступовим нарощуванням динаміки сприяє росту драматичних ліній у всебічному розкритті художнього образу.

В першій варіації діапазон теми, яка звучить у верхньому голосі збільшується, пунктирний ритм мелодії і стрій гармонічної опори посилюють монументальність і величність теми. Наступні дві варіації характеризуються спокійним, плавним рухом, м'якістю мелодико-ритмічних ліній і контрастують з насиченою фактурою першої. Четверта варіація завершує першу групу розвитку тематичного матеріалу. З п'ятою варіації починається новий принцип варіаційного розвитку. Прийоми фігураційного мелодичного варіювання змінюються ритмічним рухом дрібніших тривалостей, різно-

манітні види фігурацій збагачують фактуру, додають їй насиченості та повнозвучності. Контрастна фактура останніх варіацій потребує ритмічної організації їх структури. Встановлення ритмічних фраз, періодів в цілісному метро- ритмічному орнаменті кожної варіації створюють додаткові можливості для художньої інтерпретації. Часто варіації поєднуються в групи, створюючи локальні наростання і локальні кульмінації. Завершення циклу – епілог усього тематичного, гармонічного, тембрового, фігураційного розвитку з максимально контрастною динамікою – ff, sff. Рух арпеджованих акордових співзвуч в двох руках одночасно, використання найдрібніших тривалостей, їх стрімке безперервне наростання до кульмінації, надає фактурі коди рельєфності, фрескоподібності, урочистої величі та глибокого, філософського змісту.

Ця п'єса вважається зразком досконалості техніки варіювання, де використовуються різні способи переробки тематичного матеріалу у вигляді почергового проведення мелодії в різних руках, створення гармонічних фігурацій різних видів і структур.

Для майстерного виконання клавірних творів барокової музики необхідно проводити аналіз об'єктивного змісту художніх образів та засобів музичної виразності, що використовував композитор для їх втілення. Використання комплексу спеціальних прийомів для активізації гармонічного та поліфонічного мислення виконавця сприяє розумінню побудови форми твору, виробленню художньо-емоційного відгуку в процесі виконання. Серед них:

- ◆ програвання музичного твору в повільному темпі, прослуховуючи та аналізуючи усі гармонічні, мелодичні, інтонаційні модифікації;
- ◆ виділення гармонічних послідовностей, виконання арпеджованих структур повільно, артикуючи кожен звук, з поступовим додаванням швидкості;
- ◆ виконання теми окремо кожною рукою;
- ◆ встановлення мелодико-тематичної характеристики кожного голосу, теми;
- ◆ програвання твору з перебільшеною динамікою, спеціальним акцентуванням агогічних мотивних кульмінацій;
- ◆ у проведенні legato в мелодії, уявляти лінію, її напрямок руху, звуковий «малюнок», відтворення якого допоможе зв'язному та пластичному виконанню;
- ◆ для вироблення тембрально-динамічних відчуттів певного епізоду, корисним є «оркестровка» фортепіанної фактури – уявне відтворення звучання інструментів оркестру;
- ◆ відчуття музичного ритму, музичної пульсації, ритмічного фразування, направленості метро-ритмічного руху мотивів, рухомих і нерухомих долей в такті сприяє виявленню емоційного, образно-поетичного змісту виконуваної музики.

Гавот

Додаток 2

Allegretto grazioso

Г.Перселл

323 5 1 3 1 2 3 5 3 323

mf

4 5 4 3 1 5 1 3 4

6

mf *p* *mf* *p*

Ped. * Ped. *

11

mf *p* *pp* *mf*

5 2 1 4 5 4 5

16

f *mf*

3 2 1 2 1 3 1 3

21

q tempo *p leggiero*

26

3 4 2 1 4 2 1 4 2 1 2 1 2 4

Ped. * Ped. *

1 1

30

1 1 3 4 1 3 3 5

35

2 1 1 3

38

4 poco rit. 5 3

Ped. *

Ped. *

Detailed description: The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 30-34) shows a right-hand melody with eighth-note runs and a left-hand accompaniment with chords and single notes. The second system (measures 35-37) continues the melody with a trill in measure 36. The third system (measures 38-40) begins with a 'poco rit.' marking and ends with a double bar line. The piece concludes with a pedal point marked with an asterisk.

Маскарада

Додаток 3

Невідомий автор XVII ст.

Moderato

cantabile

1. 2. 3. 1-5

6 4 5 1. 2. 3

11 5 1 3 1. 2

16 2. 2. *legato* 2 2 1 4 2 2 5

20 2 3-5 1 3 1 4 5 4

23 5 1. 2. 1 2 4 1 2 4

Фугета

Додаток 4

Д.Скрлатгі

Allegro giocoso

The musical score is written for piano in 3/8 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro giocoso'. The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano), with a *cresc.* (crescendo) marking. The score includes various fingerings (1-4) and articulation marks (accents). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

System 1 (Measures 1-9): *f*, 3, 2, 2, 4, 4, 2, 3, 1, 3, 1. Measure 9 has a 2 in the bass staff.

System 2 (Measures 10-19): *mf*, *p*. Measure 10 has a 2 in the bass staff. Measures 11-19 have various fingerings.

System 3 (Measures 20-29): *cresc.*, *f*, *p*. Measure 20 has a 2 in the bass staff. Measures 21-29 have various fingerings.

System 4 (Measures 30-37): *f*. Measures 30-37 have various fingerings and triplets.

System 5 (Measures 38-46): Measures 38-46 have various fingerings and triplets.

System 6 (Measures 47-54): *p*, *cresc.*. Measures 47-54 have various fingerings and triplets. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

57 *mf*

65 *f* *p*

73 *cresc.*

80 *f* *ff*

The musical score is for a piano piece, spanning measures 57 to 80. It is written in 2/4 time and consists of four systems, each with a treble and bass staff.
 - **System 1 (Measures 57-64):** Starts at measure 57. The right hand features trills and eighth-note patterns, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *mf* dynamic is marked at measure 58. Measure 64 ends with a fermata.
 - **System 2 (Measures 65-72):** Starts at measure 65. The right hand continues with trills and eighth notes, and the left hand has a more active line. Dynamics *f* and *p* are marked. Measure 72 ends with a fermata.
 - **System 3 (Measures 73-79):** Starts at measure 73. The right hand has a melodic line with triplets and eighth notes. The left hand provides a rhythmic base. A *cresc.* (crescendo) marking is present. Measure 79 ends with a fermata.
 - **System 4 (Measures 80-86):** Starts at measure 80. The right hand features a series of trills and eighth-note runs. The left hand continues its accompaniment. Dynamics *f* and *ff* are marked. The piece concludes with a final chord in measure 86.

Прелюдія

Й.С.Бах

Andante

5 5 5 3

p *simile*

4 4 5 4 5 5 3 5 3 5 3

7 5 5 5 3 2 1 2 1 2 5 3 5 2 1 2 4 1 3 5 3

10 *poco cresc.* 3 5 3 5 3

12 4 5 3 5 2 1 2 1 2 5 3 3 5 3

14 5 5 5 2 1 2 4 1 3 5 3

2

16

5 3 5 3 5 3 4

18

mf *dim.*

20

5 3 5 3

22

4 4 *rit.* 2 3 5 *pp*

Detailed description: This is a musical score for piano, spanning measures 16 to 22. The key signature is one sharp (F#). The score is written for two staves: a treble staff and a bass staff. Measures 16-17 show a bass line with eighth-note patterns and a treble staff with chords and rests. Measure 18 introduces a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a decrescendo (*dim.*) marking. Measures 19-21 continue the eighth-note bass line with various chordal accompaniment in the treble. Measure 22 features a ritardando (*rit.*) marking and ends with a piano-piano (*pp*) dynamic. The final measure includes fingering numbers (2, 3, 5) and a fermata over a chord.

Сициліана

Додаток 6

Транскрипція для фортепіано А Немеровського

А. Вивальді

Largo

Обробка для органа В.Ф.Бах

p con gran espressione
con Ped.

f
simile

2

11

321

5 4 3 3 2 1 4 1 4 1 4 3 2 1

13

2 3 2 3 1 5 4 1 2 1 5 3 1 2 3 2 5 3 1

4 5 4 5

15

3 2 1 2 1 5 3 1 5 3 1 2 3 2 5 3 1

4 1 1 2 4 5

17

rit. *a tempo* *ff*

3 2 1 3 2 4 5 4 5 2 2

4 1 2 3 5 5

19

3 4 4 4 3 4 5 2 1

3 2 3 4 3 2 3-4 5-2

Пасакалія

Додаток 7

Г.Ф.Гендель

Allegro ma non troppo

The musical score is written for piano and consists of 24 measures. It is in 4/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p, mp, mf), articulation (legato, trills), and fingerings (numbers 1-5). The piece begins with a piano introduction in the first system, followed by the main melody in the second system. The third system continues the melody with a trill and a fermata. The fourth system features a trill and a fermata. The fifth system continues the melody with a trill and a fermata. The sixth system features a trill and a fermata. The seventh system continues the melody with a trill and a fermata. The eighth system features a trill and a fermata. The ninth system continues the melody with a trill and a fermata. The tenth system features a trill and a fermata. The eleventh system continues the melody with a trill and a fermata. The twelfth system features a trill and a fermata. The thirteenth system continues the melody with a trill and a fermata. The fourteenth system features a trill and a fermata. The fifteenth system continues the melody with a trill and a fermata. The sixteenth system features a trill and a fermata. The seventeenth system continues the melody with a trill and a fermata. The eighteenth system features a trill and a fermata. The nineteenth system continues the melody with a trill and a fermata. The twentieth system features a trill and a fermata. The twenty-first system continues the melody with a trill and a fermata. The twenty-second system features a trill and a fermata. The twenty-third system continues the melody with a trill and a fermata. The twenty-fourth system features a trill and a fermata.

[illegible]

40

p 1.p

43

mf

46

mf

48

mf

50

mf

52

f

4

58 **poco allarg.**

61

ff

5 4

63

63

64

Список використаної літератури

- 1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів: ЛДМА, 2001. 244с.**
- 2. Ролан Ромен. Г. Гендель. М.: Музика, 1984. 256с.**
- 3. Кашкадамова Н.Б. Мистецтво виконання музики на клавішно – струнних інструментах (XIV – XVIII ст.) Н. Кашкадамова – Тернопіль: Астон, 2000.498с.**
- 4. Черкасов В. Теорія і методика музичної освіти: навчальний посібник. Київ: ВЦ «Академія», 2016**
- 5. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. Р.Савицький – Тернопіль: Астон, 2000. 68с.**

Зміст

Особливості роботи над поліфонічними творами в процесі інструментальної підготовки.....	3
Методичні вказівки до виконання поліфонічних творів.....	7
Й. Кребс «Буре» (Додаток 1).....	7
Г. Перселл «Гавот» (Додаток 2).....	8
Невідомий автор XVII ст. «Маскарада» (Додаток 3).....	9
Д. Скарлатті «Фугетта» (Додаток 4).....	10
Й.С.Бах «Прелюдія» (Додаток 5).....	11
А. Вівальді «Сициліана» (Додаток 6).....	12
Г.Гендель «Пасакалія» (Додаток 7).....	13
<i>Додаток 1. «Буре».....</i>	<i>15</i>
<i>Додаток 2. « Гавот».....</i>	<i>16</i>
<i>Додаток 3. «Маскарада».....</i>	<i>18</i>
<i>Додаток 4. «Фугета».....</i>	<i>19</i>
<i>Додаток 5. «Прелюдія».....</i>	<i>21</i>
<i>Додаток 6. «Сициліана».....</i>	<i>23</i>
<i>Додаток 7. «Пасакалія».....</i>	<i>25</i>
Список використаної літератури.....	29

Навчально-методичне видання

Кругляченко Анжела Юріївна

Гордійчук Людмила Василівна

П'явка Катерина Миколаївна

**Особливості роботи над поліфонічними творами в процесі
інструментальної підготовки**

Методичні рекомендації

з ОК «Інструментальна підготовка» для здобувачів вищої та фахової
передвищої освіти за освітньо-професійною програмою «Середня освіта
(Музичне мистецтво)», 2-ге видання, зі змінами та доповненнями.

Електронне видання

Упорядники: Кругляченко А.Ю., Гордійчук Л.В., П'явка К.М.