

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Факультет музичного мистецтва  
Кафедра народних інструментів

**МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО ВИКОНАННЯ ПРИМІРНОГО  
РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ ПЕРШОГО (БАКАЛАВРСЬКОГО)  
РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ  
З ДИСЦИПЛІНИ:**

I курс – Фах

II курс – Спеціальний інструмент

III курс – Спецінструмент

IV курс – Спецінструмент

Харків, 2026

**УДК 780.647.2:785]:378.147](072)**  
**М54**

Друкується за рішенням науково-методичної ради ХДАК  
(протокол № 12 від 26.02.2026 р.)

**Рецензенти:**

*Лошков Ю.І.*, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри народних інструментів ХДАК

*Щепакін В. М.*, доктор мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії музики ХДАК

**Укладачі:**

Большакова Т.В. – заслужений діяч мистецтв України, професор, професор кафедри народних інструментів;

Пасічинська Т.В. – старший викладач кафедри народних інструментів.

**М54** Методичні рекомендації до виконання примірною репертуару з дисципліни : Фах (І курс) ; Спеціальний інструмент (ІІ курс) ; Спеціалізований інструмент (ІІІ, ІV курс) для здобувачів першого (бакалавр.) рівня вищої освіти, спец. «Музичне мистецтво», освітньо-професійної програми «Народні інструменти» та «Оркестрова майстерність» / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т музичного мистецтва, Каф. народних інструментів ; [уклад.: Т. В. Большакова, Т. В. Пасічинська]. Харків : ХДАК, 2026. 32 с.

**УДК 780.647.2:785]:378.147](072)**

## Опис навчальної дисципліни

### I курс (ФАХ)

Найменування показників	Галузь знань, напрям підготовки, спеціальність, освітній рівень	Характеристика навчальної дисципліни
		денна форма навчання
Кількість кредитів – 6	<b>Галузь знань</b> В Культура, мистецтво та гуманітарні науки	<b>Обов'язкова</b>
Розділів – 5	<b>Спеціальність</b> В5 Музичне мистецтво	<b>Рік підготовки:</b> 1 - й
Загальна кількість годин: для денної форми навчання – 180	<b>Освітньо-професійна програма</b> Оркестрова майстерність	<b>Семестр</b>
		1, 2
Тижневих годин для денної форми навчання: аудиторних – 2 год.  самостійної роботи студента – 3,6 год.	<b>Рівень вищої освіти:</b> перший (бакалаврський)	<b>Аудиторні, індивідуальні</b>
		64 год.
		<b>Самостійна робота</b>
		116 год.
		<b>Вид контролю:</b> <b>екзамен</b> (у кожному семестрі)

## II курс (СПЕЦІАЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ)

Найменування показників	Галузь знань, напрям підготовки, спеціальність, освітній рівень	Характеристика навчальної дисципліни
		денна форма навчання
Кількість кредитів – 7	<b>Галузь знань</b> 02 Культура і мистецтво	<b>Обов'язкова</b>
Розділів – 5	<b>Спеціальність</b>  025 Музичне мистецтво  <b>Освітньо-професійна програма</b> Народні інструменти	<b>Рік підготовки:</b>
Загальна кількість годин: для денної форми навчання – 210		2 - й
		<b>Семестр</b>
Тижневих годин для денної форми навчання: аудиторних – 3 год.  самостійної роботи студента – 4 год.	<b>Рівень вищої освіти:</b> перший (бакалаврський)	<b>Аудиторні, індивідуальні</b>
		88 год.
		<b>Самостійна робота</b>
		122 год.
		<b>Вид контролю:</b> <b>екзамен</b> (у кожному семестрі)

### III курс (СПЕЦІНСТРУМЕНТ)

Найменування показників	Галузь знань, напрям підготовки, спеціальність, освітній рівень	Характеристика навчальної дисципліни
		денна форма навчання
Кількість кредитів – 6	<b>Галузь знань</b> 02 Культура і мистецтво	<b>Обов'язкова</b>
Розділів – 5	<b>Спеціальність</b> 025 Музичне мистецтво  <b>Освітньо-професійна програма</b> Народні інструменти	<b>Рік підготовки:</b>
Загальна кількість годин: для денної форми навчання – 180		3 - й
		<b>Семестр</b>
Тижневих годин для денної форми навчання: аудиторних – 3 год.  самостійної роботи студента – 2,8 год.	<b>Рівень вищої освіти:</b> перший (бакалаврський)	<b>Аудиторні, індивідуальні</b>
		88 год.
		<b>Самостійна робота</b>
		92 год.
		<b>Вид контролю:</b> <b>екзамен</b> (у кожному семестрі)

## IV курс (СПЕЦІНСТРУМЕНТ)

Найменування показників	Галузь знань, напрям підготовки, спеціальність, освітній рівень	Характеристика навчальної дисципліни
		денна форма навчання
Кількість кредитів – 6	<b>Галузь знань</b> 02 Культура і мистецтво	<b>Обов'язкова</b>
Розділів – 5	<b>Спеціальність</b>  025 Музичне мистецтво  <b>Освітньо-професійна програма</b> Народні інструменти	<b>Рік підготовки:</b>
Загальна кількість годин: для денної форми навчання – 180		4 - й
		<b>Семестр</b>
Тижневих годин для денної форми навчання: аудиторних – 3 год.  самостійної роботи студента – 2,8 год.	<b>Рівень вищої освіти:</b> перший (бакалаврський)	<b>Аудиторні, індивідуальні</b>
		88 год.
		<b>Самостійна робота</b>
		92 год.
		<b>Вид контролю:</b> <b>екзамен</b> (у кожному семестрі)

## Мета та завдання навчальної дисципліни

Фах (I курс) / Спеціальний інструмент (II курс) / Спеціалізований інструмент (III, IV курс) – нормативна навчальна дисципліна, яка в контексті сучасних досягнень музичного мистецтва складає основу професійної підготовки бакалаврів за спеціальністю «Музичне мистецтво» ОПІ «Народні інструменти» та «Оркестрова майстерність».

**Мета:** поглиблена та якісна підготовка компетентних фахівців з високим рівнем володіння мистецтвом професійного виконавства на баяні і здатних до самостійної концертної, творчої, педагогічної та науково-дослідницької діяльності.

### Завдання вивчення дисципліни.

- вдосконалення професійно-виконавських навичок гри на музичному інструменті;
- розвиток вміння реалізувати художньо-виконавчі навички в умовах концертного виступу;
- вивчення фахової, науково-методичної літератури та репертуарного матеріалу;
- здобуття навичок самостійної роботи над музичним твором;
- здобуття досвіду концертної діяльності;
- розвиток навичок багатоплощинного попереджувального, контролюючого та корегуючого слухання в процесі гри на інструменті;
- розвиток навичок швидкого, міцного і довготривалого запам'ятовування музичного твору;
- розвиток навичок читання нот з листа, гри по слуху та транспонування, акомпанементу;
- ознайомлення із музичним репертуаром.

## Програмні компетентності та результати навчання з дисципліни.

### Компетентності, формування яких забезпечує дисципліна

#### Загальні компетентності:

ЗК 2. Знання та розуміння предметної області та розуміння музично-професійної діяльності.

ЗК 3. Здатність до абстрактного мислення, аналізу та синтезу.

ЗК 4. Вміння виявляти, ставити та вирішувати проблеми.

ЗК 7. Здатність застосовувати знання у практичних ситуаціях.

ЗК 8. Здатність вчитися і оволодівати сучасними знаннями.

ЗК 9. Здатність спілкуватися іноземною мовою.

ЗК 10. Здатність оцінювати та забезпечувати якість виконуваних робіт.

ЗК 11. Здатність працювати автономно.

ЗК 12. Виявляти ініціативу та підприємливість.

ЗК 13. Навички використання інформаційних і комунікаційних технологій.

ЗК 15. Здатність реалізувати свої права і обов'язки як члена суспільства, усвідомлювати цінності громадянського (вільного демократичного) суспільства та необхідність його сталого розвитку, верховенства права, прав і свобод людини і громадянина в Україні.

ЗК 16. Здатність зберігати та примножувати моральні, культурні, наукові цінності і досягнення суспільства на основі розуміння історії та закономірностей розвитку предметної області, її місця у загальній системі знань про природу і суспільство та у розвитку суспільства, техніки і технологій, використовувати різні види та форми рухової активності для активного відпочинку та ведення здорового способу життя.

ЗК 17. Здатність проводити навчальні заняття та забезпечувати досягнення запланованих результатів навчання з урахуванням індивідуальних особливостей і потреб здобувачів.

**Спеціальні компетентності:**

СК 1. Здатність демонструвати достатньо високий рівень виконавської майстерності.

СК 2. Здатність створювати та реалізовувати власні художні концепції у виконавській діяльності.

СК 3. Здатність усвідомлювати художньо-естетичну природу музичного мистецтва.

СК 4. усвідомлювати взаємозв'язки та взаємозалежності між теорією та практикою музичного мистецтва.

СК 5. Здатність використовувати знання про основні закономірності й сучасні досягнення у теорії, історії та методології музичного мистецтва.

СК 6. Здатність використовувати професійні знання та навички в процесі творчої діяльності.

СК 7. Здатність володіти науково-аналітичним апаратом, використовувати професійні знання у практичній діяльності.

СК 8. Здатність здійснювати диригентську діяльність.

СК 9. Здатність розуміти основні шляхи інтерпретації художнього образу.

СК 11. Здатність оперувати професійною термінологією.

СК 12. Здатність збирати, аналізувати, синтезувати художню інформацію та застосовувати її в процесі практичної діяльності.

СК 13. Здатність використовувати широкий спектр міждисциплінарних зв'язків.

СК 15. Здатність здійснювати лекторську / аранжувальну діяльність в сфері музичного мистецтва.

СК 17. Здатність застосовувати традиційні і альтернативні інноваційні технології музикознавчої, виконавської, композиторської, диригентської, педагогічної діяльності.

СК 18. Здатність свідомо поєднувати інновації з усталеними вітчизняними та світовими традиціями у виконавстві, музикознавстві та музичній педагогіці.

**Програмні результати навчання, досягнення яких забезпечує дисципліна:**

ПРН 1. Демонструвати артистизм, виконавську культуру та технічну майстерність володіння інструментом (голосом) на належному фаховому рівні під час виконавської (диригентської) діяльності.

ПРН 2. Володіти методами та навичками хорового співу, репетиційної роботи та концертних виступів.

ПРН 3. Демонструвати різні методики удосконалення виконавської діяльності.

ПРН 4. Аналізувати музичні твори з виокремленням їх належності до певної доби, стилю, жанру, особливостей драматургії, форми та художнього змісту.

ПРН 5. Відтворювати драматургічну концепцію музичного твору, створювати його художню інтерпретацію.

ПРН 7. Володіти методами опрацювання музикознавчої літератури, узагальнення та аналізу музичного матеріалу, принципами формування наукової теми та розуміння подальших перспектив розвитку даної проблематики в різних дослідницьких жанрах.

ПРН 8. Демонструвати володіння музично-аналітичними навичками в процесі створення виконавських, музикознавчих та педагогічних інтерпретацій.

ПРН 13. Вміти здійснювати педагогічну діяльність.

ПРН 14. Використовувати на професійному рівні методи та прийоми викладання гри на інструменті / диригування.

ПРН 17. Демонструвати аргументовані знання з особливостей музичних стилів різних епох.

ПРН 18. Володіти методами та навичками відтворення емоційно-образного змісту музичного твору під час сольної / ансамблевої діяльності.

Згідно з вимогами освітньо-професійної програми здобувачі повинні:

**знати:**

- специфіку професійного музичного виконавства на баяні/акордеоні (його відмінності та спільні риси із виконавством на інших споріднених музичних інструментах);
- специфіку музичних творів для баяна/акордеона (поліфонічних творів, творів крупної форми, концертних творів, п'єс, обробок тощо);
- стилеві особливості виконання баянних/акордеонних творів різних стилів та жанрів;
- специфіку баянного/акордеонного виконавства у різних його формах (сольній, ансамблевій, оркестровій);
- основні етапи та принципи самостійної роботи над баянним музичним твором (оригінальним та обробкою);
- особливості застосування різних засобів виконавської виразності в залежності від особливостей виконуваного музичного репертуару;
- репертуар музичних творів для баяна/акордеона

**вміти:**

- формувати власний виконавський репертуар в залежності від контексту професійної виконавської діяльності (специфіки аудиторії, тематичного напрямку музичного заходу тощо);
- аналізувати музичні твори з точки зору їх виконавської складності, складності сприймання масовою аудиторією, емоційного забарвлення, смислової доречності щодо музичних заходів різного типу тощо;
- професійно розбирати та аналізувати нотний текст музичних творів різних стилів та жанрів;
- обирати та застосовувати технічні прийоми виконання відповідні стильовим та жанровим особливостям виконуваних музичних творів;
- виконувати на пам'ять та з листа музичні твори різних форм;
- втілювати художній зміст та авторське бачення змісту виконуваного музичного твору.

***мати навички:***

- розбору та запам'ятовування нотного тексту;
- координації музично-ігрових рухів та психомоторної координації;
- використання штрихової техніки;
- саморегуляції емоційних станів до та під час концертних виступів;
- професійного слухання в процесі гри на інструменті;
- швидкого, міцного і довготривалого запам'ятовування музичного твору;
- гри по слуху та транспонування, акомпанементу.

В методичних порадах розглядаються питання роботи над художнім матеріалом. В якості примірною репертуару пропонується розглянути такі твори: Бах Й. С. Триголосна фуга C-Dur зі збірки «Маленькі прелюдії та фуги», Моцарт В. А. Соната C-Dur, 1 частина.

Насамперед варто надати методичні поради та зосередити увагу здобувачів на основних положеннях щодо штрихів, динаміки, фразування, руху міху й аплікатури. Особливу увагу слід приділити роботі над творами Й. С. Баха, спираючись на рекомендації загальновизнаних методологів виконавського мистецтва.

Процес роботи виконавця є поступовим заглибленням в суть художніх образів музичного твору. На першому етапі вивчення створюються загальні уявлення про характер п'єси, про темпи, динамічні нюанси, намічаються елементи формування, кульмінації, точки зміни напрямку руху міха. Розпочинаючи вивчення твору, необхідно провести його цілісний аналіз: визначити форму та структуру, дослідити особливості фактури, мелодичну лінію, гармонічну мову, а також окреслити основні штрихові завдання.

Під час роботи доцільно поділяти п'єсу на структурні епізоди. Технічно складні фрагменти варто вивчати окремо, що дозволяє заощаджувати увагу, сили та час. Корисно опрацьовувати твір у повільному темпі (навіть на завершальних етапах), проте така робота не має бути формальною – важливо зберігати емоційну активність виконання.

Вивчений твір рекомендується періодично програвати по нотах, щоб відновити зорову пам'ять та уникнути випадкових помилок. Під час сценічного виступу основну увагу слід зосередити на творчому втіленні музичного задуму та яскравому розкритті художніх образів. Важливими засобами виконавської виразності є штрихи та аплікатура. Їх вибір зумовлений стилем, характером і темпом твору, а також анатомо-фізіологічними особливостями рук виконавця.

Репертуар баяністів та акордеоністів охоплює як оригінальні твори, так і транскрипції та перекладення (фортепіанних, скрипкових, органних або оркестрових п'єс).

Штрих – це спосіб звуковидобування, що ґрунтується на певному характері руху міха та взаємодії пальців із клавіатурою. Штрихи безпосередньо впливають на темброве забарвлення і зумовлюються художнім змістом твору. Серед загальноприйнятих штрихів, характерних для більшості інструментів, засадничими є легато (*legato*), нон легато (*non legato*) та стакато (*staccato*).

**Легато** – прийом зв'язаної гри, за якого звуки плавно переходять один в одного. При цьому попередній звук припиняється точно в мить виникнення наступного. Легато припускає ледь помітне «нашарування» одного звука на інший. У нотному тексті цей штрих позначається лігою або словом *legato*.

**Нон легато** – прийом незв'язаної гри, за якого кожна нота витримується точно за тривалістю, але не пов'язується з наступною. У нотному тексті цей штрих зазвичай не позначається спеціальними знаками або вказується терміном *non legato*.

**Стакато** – прийом гри, при якому звуки видобуваються уривчасто. У баянному/акордеонному виконавстві розрізняють **пальцеве, кистьове та міхове** стакато. Вибір того чи іншого виду зумовлюється характером твору, фактурою, темпом, а також виконавськими можливостями й естетичним смаком виконавця. Позначається крапками над або під нотами, а також терміном *staccato*.

У методичній літературі для баяна та акордеона згадуються також штрихи *деташе*, *маркато*, *портамєнто*, запозичені з виконавської практики інших інструментів (зокрема струнно-смичкових та фортепіано).

Штрих *деташе* (фр. *détaché* – «окремий», «роздільний»), запозичений зі скрипкової техніки, характеризується рівністю звучання на всьому протягу руху смичка. На баяні/акордеоні цей штрих за технікою виконання нагадує скрипкове *деташе*, проте за звуковидобуванням це абсолютно новий, оригінальний прийом відтворення низки звуків або акордів шляхом зміни напрямку руху міха. В нотній літературі вказується слово «міхом». Називається цей прийом *moto di mantice* (рух міха). Дуже швидко *moto di mantice* трансформується у міхове **тремоло**. Його різновидом є **рикошет**. Він буває тріольний і квартольний. Перша доля кожного звука виконується на розтягування, друга - на стискання міха. Завдяки повороту

кисті міх ударяється у верхню частину корпусу, а потім (третя доля) – у нижню. Четверта виконується на розтягування.

У методичній літературі для баяна та акордеона штрих **портаменто** позначається рисою над або під нотою. Водночас у фортепіанних творах цей штрих зазвичай вказується крапками під лігою. Композитори, які пишуть для баяна та акордеона, переважно зберігають саме фортепіанну систему позначення

Термін **«маркато»** (італ. *marcato* – «виразно», «виділено») не зовсім правомірно увійшов у методичну літературу як назва окремого штриха. Насправді він є швидше виконавською вказівкою, що потребує чіткого виокремлення певної мелодичної лінії або голосу

**Трémоло** (італ. *tremolo* – «тремтячий») – швидке й багаторазове повторення одного звуку, інтервалу або акорда. У баянній практиці розрізняють **пальцеве** та **міхове** тремоло.

**Вібрато** (італ. *vibrato*) – характерний баянний прийом, що полягає у наданні звуку «тремтливого» забарвлення шляхом розслабленого «хиткого» руху кисті правої або лівої руки. У нотах позначається терміном *vibrato* або хвилястою лінією.

**Глісандо** (італ. *glissando*) – ефект швидкого ковзання пальцями (або долонею) по клавіатурі баяна (по одному або декількох рядах клавіш), що створює безперервний звуковий потік.

**Кластер** (англ. *cluster* – «гроно», «кущ») – багатозвуччя, що складається з низки одночасно взятих секунд (тісно розташованих звуків). Окремим ефектом є **кластерне глісандо**.

**Аплікатура** займає одне з центральних місць у роботі над музичним твором. Вибір найдоцільніших для виконання пальців тісно пов'язаний із фразуванням, штриховою різноманітністю, теситурним розташуванням та фактурою музичного матеріалу. Зручна аплікатура суттєво полегшує виконання, сприяє розвитку пальцевої рухливості та мінімізує втому рук.

Підбираючи аплікатуру, неприпустимо керуватися лише зручністю за умови повільної гри, адже це не гарантує її придатності для виконання в оригінальному темпі. Кожен варіант аплікатури необхідно обов'язково апробувати у швидкому темпі.

У повторюваних структурах, гамоподібних пасажах, діатонічних та хроматичних послідовностях, необхідно дотримуватися єдиної аплікатури. Виконання репетицій у швидкому темпі потребує обов'язкової підміни (чергування) пальців. Натомість у повільній кантилені така підміна є недоцільною, оскільки може порушити цілісність звукової лінії. У розгорнутих гамоподібних пасажах слід дотримуватися типових аплікатурних схем відповідних гам

Добираючи аплікатуру на лівій клавіатурі (з готовим акордовим супроводом), необхідно прагнути до максимально природного положення кисті. У швидких темпах під час виконання тих самих басів або акордів доцільно застосовувати чергування пальців. Виборна клавіатура баяна/акордеона дає змогу вільно виконувати гамоподібні пасажі, арпеджований акомпанемент, ламані октави, акорди в усіх оберненнях, а також пальцеве тремоло.

Під **фразуванням** слід розуміти художньо-сміслову розчленування музичної тканини. Подібно до розділових знаків у мовленні, воно розмежовує речення (фрази) та їхні складові (мотиви) відповідно до логічного змісту твору.

Розпочинаючи роботу над музичним твором, необхідно осягнути його ідею в цілому, сформувані чітке уявлення про його загальну структуру (архітектоніку) та взаємозв'язки окремих побудов. Виконуючи музичну фразу, слід пам'ятати про її контекстну залежність та органічну єдність з іншими елементами цілого.

Фразування завжди має індивідуальний характер, оскільки воно безпосередньо залежить від музичної інтуїції, інтелекту та виконавського відчуття музиканта. У процесі роботи над фразуванням провідна роль належить мистецтву володіння міхом. Питання синтаксичного аналізу та логічного розчленування музичної тканини ґрунтовно висвітлені у численних методичних працях із виконавства.

У нотному тексті фрази зазвичай позначаються лігами, що вказують або на цілісність великої музичної побудови (речення, періоду), або окреслюють дрібні мотиви, або визначають конкретні артикуляційні способи поєднання чи розподілу звуків. Початок дуги відповідає зародженню нового звукового руху, кінець вказує на його закінчення. Правильність розстановки ліг, що формують фразування, залежить насамперед від творчого та аналітичного підходу до інтерпретації твору.

Особливу увагу слід приділити кульмінації – моменту найвищого емоційного та динамічного напруження у творі. Для природного підходу до кульмінації необхідно володіти динамічною шкалою, що передбачає майстерне виконання поступового *crescendo* та *diminuendo*. Хоча відповідні навички формуються під час гри гам і спеціальних вправ, основна робота над динамічною гнучкістю має здійснюватися на художньому матеріалі.

Кульмінація завжди має звучати яскраво і переконливо. Вона, залежно від самого твору, може розташовуватися як у цсередині, так і у фіналі; бути підкреслено гучною або затамовано тихою. Проте виконавець зобов'язаний підійти до неї з точним розрахунком динамічного плану. Якщо кульмінація не буде реалізована належним чином, цілісність музичної форми порушиться, а художній образ твору стане дискретним (фрагментарним) і не справлятиме належного враження на слухача.

Технічні та виразові можливості сучасних баяна та акордеону дають змогу виконувати багато творів класиків, написаних для інших інструментів, без будь-яких суттєвих змін авторського тексту. Найповніше баянній специфіці відповідають **поліфонічні твори**, виконання яких на баяні свідчить про високий професійний рівень баяністів.

Насамперед це стосується визначення темпу у творах Й. С. Баха. Джерел безпосередньої інформації про авторські темпові вказівки надзвичайно мало. Достатньо зауважити, що на дев'яносто шість творів (прелюдій і фуг) «Добре темперованого клавіру» припадає лише дев'ять авторських позначень, а в органних композиціях їх ще менше. Така «скупість» авторських вказівок не є випадковою.

Й. С. Бах був переконаний, що виконавці, які розуміють специфіку його музичного письма, зможуть обрати вірний темп без спеціальних вказівок.

**Темпові** вказівки часів Й. С. Баха визначали не стільки швидкість руху, скільки емоційний зміст та характер твору.. *Allegro* означало «весело», «активно» (а не «швидко»), *Grave* – «серйозно», «суворо» (а не «повільно»), *Allegretto* – «жваво, граційно, з відтінком жартівливості», *Andante* – «спокійно, розмірено», *Adagio* – «проникливо» тощо. Саме тому *Allegro* у Й. С. Баха відповідає сучасному *Moderato*, а *Grave* і *Lento* еквівалентні повільному *Grave*. Водночас швидкі темпи (*Presto*, *Allegro*) не передбачали тієї віртуозної швидкості, яка притаманна сучасній виконавській практиці. Важливу роль у визначенні темпу відіграє також фактура музичного матеріалу. Чим складнішою та насиченішою є музична тканина, тим вищою стає ймовірність обрання помірною або повільного темпу.

Вибір темпу у творах Й. С. Баха значною мірою зумовлений тактовим розміром. Багато метричних структур у творчості композитора безпосередньо корелюють із певними старовинними танцями, темпи яких були загальновідомими для виконавців тієї епохи. Такі розміри, як 3/4, 6/8, 9/8, 12/8, пов'язані зі швидким танцем жигой, 3/8 і 3/4 притаманні легкому та граційному танцю пасп'є, а розмір 4/4 зазвичай пов'язаний зі спокійною та розважливою алемандою тощо.

Важливою у виконанні творів Й.С. Баха є **артикуляція**, під якою розуміють спосіб виконання звуків музичної мови – їхнє зв'язне або відривчасте «вимовляння». Артикуляція реалізується через розмаїття штрихових рішень – *staccato*, *legato* та їхніми різновидами.

Артикуляція у Й. С. Баха впливає із самого характеру твору, а характер залежить від темпу. Панівна тогочасна концепція – «афект визначає темп, а темп диктує характер артикуляції» – була добре відома Баху.

Важливу роль у виборі артикуляційних засобів відіграють інтервальні співвідношення. Стиснені, вузькі інтервали, що рухаються поступово, звук за звуком, найчастіше потребують *legato*, натомість окремі широкі інтервали асоціюються зі *staccato*, а середні інтервали (кварти та квінти) – із м'яким роздільним *portato*. Довгі пасажі восьмими або шістнадцятими тривалостями

майже завжди виконуються *legato* або *non legato*. *Staccato* у творах Й. С. Баха зазвичай «важке», тому редактори віддають перевагу позначенню його рисками або рисками з крапкою.

Визначення чітких меж фрази у творах Й. С. Баха є складним завданням. Його музиці властива неквадратна структура, що часто постає як безперервний звуковий потік. Мелодична лінія зазвичай формується як ланцюг взаємопроникаючих побудов, де фінал однієї фрази одночасно є початком наступної. Важливо пам'ятати, що ліга в барокових текстах не завжди виступає знаком фразування; найчастіше вона є суто артикуляційним символом зв'язної гри (*legato*) і не вказує на логічне завершення думки.

Аналізуючи інтерпретацію творів Й. С. Баха, необхідно розглянути питання мелізмів (прикрас). Вони є невід'ємною частиною художнього змісту, підкреслюючи емоційний характер твору – від скорботного до життєствердного. Без належної орнаментики барокова мелодія втрачає свою фактурну насиченість та вишуканість, а її змістове наповнення стає менш рельєфним і виразним.

Щодо руху міха при виконанні поліфонічних творів Й. С. Баха, то зміна його напрямку не обов'язково має збігатися з межами фраз, речень чи періодів. Доцільно змінювати рух міха на органному пункті (витриманому басі), затриманих звуках у протискладенні або в моментах розрядження фактури. Виконавець має пам'ятати: архітектоніка руху міха в поліфонії насамперед підпорядкована збереженню цілісності та безперервності розвитку музичної теми.

## РОБОТА НАД НАВЧАЛЬНИМ РЕПЕРТУАРОМ

### Й.С. Бах. Триголосна fuga C-Dur зі збірки «Маленькі прелюдії та фуги»

Фуга, яку ми аналізуємо, є однотемною, написаною у тричастинній формі.

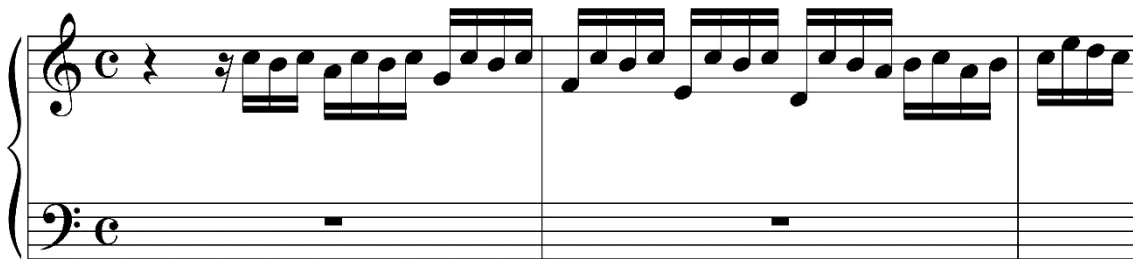
експозиція	розробка	реприза	кода
1 – 7т.т.	7 – 26т.т.	26-35т.т.	35 – 36т.т.

Перша частина – **Експозиція** (1–7т.т.) – побудована на послідовному проведенні теми в усіх голосах із дотриманням класичного чергування основної та домінантової тональностей.

**Тема** – це стрижнева музична думка фуги, що вирізняється інтонаційною завершеністю, яскравістю та, як правило, викладається на початку твору одноголосно.

У цій фугі тема (1–3т.т.) експонується у верхньому голосі. Вона є однорідною за структурою, оскільки позбавлена контрастних мотивів, та однотональною за гармонічним змістом. Мелодична лінія починається й завершується звуками тонічного тризвуку. Це моторна, рухлива побудова, викладена шістнадцятими тривалостями, де кожна частка такту є елементом спадного (низхідного) руху.

#### Приклад 1



Друге проведення теми називається **відповіддю**. Вона експонується в домінантій тональності у середньому голосі (3 – 5 т.т.).

#### Приклад 2

Відповідь у цій фузі є реальною, оскільки вона являє собою точну транспозицію теми в домінантову тональність. У заключній побудові відповідь модулює в основну тональність.

Вона експонується на тлі **протискладення** – контрапункту до теми. Протискладення контрастує з відповіддю за ритмічним малюнком і водночас органічно поєднується з нею, не маючи самостійного тематичного значення. Гармонічно протискладення повністю підпорядковане відповіді (3 – 5 т.т.).

### Приклад 3

Ця побудова базується на окремих, значно трансформованих сегментах теми. Зокрема, тут використано секундовий хід із початкової інтонації та елемент оспівування, що завершує тематичну думку.

Третє проведення теми експонується в нижньому регістрі (у басу) в основній тональності. Воно звучить на тлі двох протискладень, що продовжують розвиток тематичних елементів (5 – 7 т.т.).

### Приклад 4

Друга частина – **Розробка** – розпочинається з **інтермедії** (7 – 8 т.т.). Інтермедії у фузі – це музичні побудови, розташовані між проведеннями теми. Вони базуються на інтонаційних зворотах, виокремлених із теми або протискладень, що зазнають суттєвих тематичних трансформацій

## Приклад 5

У першій інтермедії завершальні елементи теми та протискладення отримують активний секвенційний розвиток. Вона модулює в тональність соль мажор, де розгортається наступне проведення теми. У розробці спостерігається повне проведення теми в кожному з трьох голосів у відповідних тональностях: соль-мажор (8 – 10 т.т.), ре-мінор (13 – 15 т.т.), мі-мінор (17 – 19 т.т.). Між цими проведеннями розташовані інтермедії (10 – 13 т.т., 15 – 17 т.т.). Заклучна інтермедія (19 – 26 т.т.) за обсягом є найвагомішою. Вона являє собою секвенційний розвиток елементів теми й протискладення та виконує функцію предікту – динамічної та гармонічної підготовки до репризи.

## Приклад 6

Третя частина – **Реприза** (26 – 36 т.т.) – являє собою послідовне проведення теми в усіх голосах. Тема та відповідь експонуються у тональностях соль-мажор (26 – 28 т.т., 29 – 31 т.т.) та до-мажор (33 – 35 т.т.). Тема проводиться на тлі протискладень; між проведенням теми розташовані невеликі зв'язувальні інтермедії (28 – 29 т.т., 31 – 33 т.т.).

Фуга завершується лаконічною кодою (35 – 36 т.т.), що базується на початковому інтонаційному звороті теми й утверджує основну тональність.

## Робота над фугою

Темп фуги – швидкий (= 104).

Основні штрихи: *legato, non legato, staccato*.

Характер музики – рухливий, моторний, світлий.

Виконання фуги потребує чіткості штриха, рельєфності в проведенні теми, відчуття безперервного плину звучання. Усе це потребує досконалого знання нотного тексту, розвиненого внутрішнього слухового контролю та належної технічної підготовки.

Динамічний план фуги:

I частина – *mf* – *mf* – *f*. Кульмінація першої частини зосереджена в третьому проведенні теми.

II частина – *f* – *p* – *f*. Містить також триразове проведення теми й готує загальну кульмінацію, з якої починається реприза.

III частина – *f* – *mf* – *p*.. Третє проведення теми, розпочате на *piano*, шляхом поступового *crescendo* приводить до заключного *forte* у коді.

Варто окремо зупинитися на динамічній логіці самої теми. Попри те, що її інтонаційна основа базується на низхідному секундовому русі, характер теми вимагає не *diminuendo*, а навпаки – цілеспрямованого *crescendo*. Такий енергійний розвиток має забезпечити логічне тяжіння та привести тематичну думку до стійкої тонічної опори.

Виконання теми починається з неповної другої долі. Важливо, щоб перші три шістнадцяті ноти не акцентувалися, а спрямовувалися до першої ноти третьої долі такту. Далі, на загальному *crescendo*, продовжуючи виділяти більш активним пальцевим дотиком кожен першу ноту групи з чотирьох шістнадцятих, ніби на одному диханні, слід провести тему до кінця. Міх має бути весь час напруженим, не допускаючи ні на мить спаду динаміки, доки тема не досягне тоніки. Підкреслюючи мелодичні звуки, необхідно стежити, щоб тема не розчленувалася на окремі чверті. Виконувати тему слід добрим *legato*, ненапруженими пальцями. Важливо, щоб тема в усіх проведеннях виконувалася так само, як і в першому, виразно виділялася й була чітко чутою, водночас це не має порушувати рух інших

голосів. Тема безпосередньо переходить у протискладення, яке виконується восьмими нотами *non legato* та *legato*.

Наступне проведення теми у партії лівої руки потребує неухильного дотримання всіх штрихових, артикуляційних та динамічних вимог.

Третє проведення теми звучить у лівій руці на *forte*. Це кульмінація I частини, а обидва протискладення звучать у партії правої руки.

Перша інтермедія побудована на інтонаційних поспівках теми та протискладень. Технічну складність становить виконання в правій руці верхнього голосу *legato*, а нижнього – *non legato*.

У розробці музика, викладена шістнадцятими нотами, виконується *legato*. Восьмі ноти в окремих випадках інтерпретуються *non legato*, а також *legato*, що досягається дуже точним, стрімким переходом пальця з клавіші на клавішу з ледь відчутною цезурою. *Staccato* у цьому контексті має бути «вагомим», наближеним до *non legato*; при його виконанні неприпустиме різке відривання пальців від клавіатури, а тривалість цезури між звуками може дорівнювати одній шістнадцятій.

У розробці технічну складність становить фрагмент 14 – 17 т.т. Доцільно виконати другий і третій голос із третьої долі 14 -го такту до першої ноти другої долі 17 такту лівою рукою.

Реприза містить три проведення теми й завершується невеликою кодою (36 – 36 т.т.), яка звучить стверджувально на *forte* і передбачає незначне розширення наприкінці. Останній акорд на фермато має прозвучати на *forte* без згасання до кінця. Пальці слід зняти з клавіш лише після повної зупинки міха.

## В.А. Моцарт Легка соната C-Dur (частина 1)

Темп *allegro* (веселий, радісний, жвавий; весело, швидко).

Основні штрихи: *legato, non legato, staccato*.

Музична форма: перша частина сонати написана формі сонатного алегро та містить класичну тричастинну структуру: експозицію, розробку та репризу.

Експозиція (1 – 28 т.т.)			Розробка (29 – 41 т.т.)			Реприза (42 – 73 т.т.)		
Головна партія 1 – 12 т.т. (4 т.+8 т.)	Зв'язка 13 т.	Побічна партія (14 – 28 т.т. (4 т. + 11 т.)		Головна партія (42 – 57 т.т. (4 т. + 12 т.)	Зв'язка 58т.	Побічна партія (59 – 73 т.т. (4 т. + 11 т.)		
До-мажор – соль-мажор	–	Соль- мажор – ре-мінор – ля- мінор – соль- мажор	Соль-мінор –ре-мінор	–Фа-мажор – соль-мажор	–	До-мажор – ре- мінор – до- мажор		

### Робота над сонатою

Варто окреслити пріоритетні завдання, що постають під час роботи над першою частиною сонати. Ключовим аспектом є органічне поєднання ліричної співучості з ритмічною активністю, досягнення гармонійної єдності кантилени та віртуозного начала. Часто виконавці схиляються до однієї з крайнощів: або грають співучо, проте статично й мляво, або технічно вправно, але сухо, позбавляючи музику художньої привабливості.

Особливу увагу слід приділити якості звуковидобування. Без ретельного відтворення штрихової палітри та авторських вказівок музичний образ тьмяніє. Важливо пам'ятати, що ліричні теми В. А. Моцарта потребують вишуканого *legato*, яке в жодному разі не має бути в'язким чи вагомим. Цей штрих повинен бути

легким, «повітряним» і польотним, максимально передаючи прозорість та граційність фактури.

Водночас, за всієї кристалічної ясності, звук ніколи не повинен втрачати вокальної природи. Співучість важливо зберігати навіть у найстрімкіших пасажах, виконуючи їх у характерній для епохи класицизму «перлинній» манері (*jeu perlé*), де кожен звук іскриться й має виразну атаку.

Штрих *legato* у В. А. Моцарта не є домінантним способом звуковидобування. Значно характернішими для його стилю є *non legato* та почасти *staccato*, особливо у віртуозних пасажах. Виконання таких фрагментів потребує особливої пальцевої чіткості та прозорості фактури

Особливу увагу слід приділити орнаментиці В. А. Моцарта, що вирізняється вишуканим смаком та благородством. Епоха композитора стала перехідним періодом у розвитку мелізматики, а протягом ХІХ століття чимало тогочасних виконавських прийомів було втрачено. З огляду на свободу, яку композитори надавали виконавцям у розшифруванні прикрас, нині важко встановити універсальні формули їх відтворення. Серед орнаментики Моцарта переважають форшлагги, арпеджіо, групето та трелі.

У першій частині аналізованої сонати представлені форшлагги та трелі. Форшлаг за походженням є різновидом затримання. Моцарт фіксував їх здебільшого відповідно до реальної тривалості, хоча існують і винятки. Слід розрізняти акцентовані (довгі) та неакцентовані (короткі) форшлагги. Залежно від ритмічного розміщення вони поділяються на субстраговані (виконуються за рахунок тривалості головного звука) та антициповані (за рахунок попереднього звука).

Акцентовані форшлагги зазвичай утворюються від сусіднього верхнього звука (іноді від ширшого інтервалу) і виконуються за рахунок головної ноти. Також акцентуються форшлагги, позначені восьмими або більшими тривалостями.

Неакцентовані форшлагги доцільно виконувати у випадках, коли головний звук сам є затриманням, позначений штрихом *staccato* або акцентом, а також коли на нього припадає ритмічний наголос; це стосується і майже всіх форшлаггів знизу.

Форшлаг на кілька нот, Моцарт називав їх «морденте», включно із групето над нотою, рекомендується виконувати без акцентів, коротко, на сильні долі такту.

У сонаті, що аналізується, форшлаг зустрічаються у 22 – 23 т.т. та 67 – 68 т.т.. Це неакцентовані, субстраговані форшлаг, які виконуються коротко за рахунок тривалості головної ноти.

### Приклад 7

Стосовно трелей, ключовим питанням є вибір початкового звука – основного чи допоміжного. Універсального розв'язання цієї проблеми не існує, проте виконання трелі з основного звука доцільне у випадках, коли їй передують сусідній вищий ступінь, три висхідні або низхідні звуки, а також коли трель виписана над дисонансом, у басовій партії, завершує висхідний пасаж або безпосередньо розпочинає музичну думку. Такий варіант прийнятний і тоді, коли трелі передують звук тієї ж висоти у функції затакту. У кадансах трель можна розпочинати як з основного, так і з допоміжного звука; можливе також виконання допоміжного звука як затактного неакцентованого форшлага. Розпочинати трель із допоміжного звука рекомендується, якщо їй передують звук тієї ж висоти або коли вона стоїть над затактною восьмою у швидкому темпі.

В аналізованій сонаті трелі трапляються у 4, 15, 17, 25, 45, 60, 62 та 70 тактах.

### Приклад 8

Трелі необхідно виконувати якомога швидше й технічніше. Лише довгі трелі в *tempi Andante* для підкреслення експресивності припускають дещо спокійніший початок із подальшим прискоренням або незначне сповільнення перед розв'язкою. Загалом виконання трелі має бути артикуляційно виразним та ритмічно рівномірним.

Відповідно до характеру окремих епізодів часто необхідне динамічне посилення або послаблення звучання. нотних текстах В. А. Моцарта трелі зазвичай завершуються нахшлагами. Нахшлаг – додавання в кінці трелі двох нот - нижньої допоміжної і головної. Навіть за відсутності авторської вказівки рекомендується вводити ці заключні звуки для завершення мелізму.

Перша частина сонати поєднує ліричність із напористою енергією та характером *scherzoso*. Така емоційна контрастність властива творчості Моцарта.

У зв'язку з цим головна виконавська складність полягає в інтерпретації контрастних образів при одночасному збереженні цілісності архітекtonіки сонатної форми.

Дві основні теми експозиції – головна та побічна партії – не є контрастними; навпаки, їхній мелодичний малюнок має спільні риси. Головна партія базується на висхідному русі по звуках тонічного тризвуку, тоді як побічна – на низхідному, що створює ефект дзеркального обернення тематичного зерна.

Друге речення обох партій побудоване на віртуозних пасажах. Проте внутрішній контраст закладений у самій структурі цих тем: перші та другі речення як головної, так і побічної партій суттєво різняться за характером та фактурним викладом.

Перше речення головної партії має ніжний, ліричний характер і виконується на *piano*. Кожна фраза спрямовується до останньої ноти двотакту й виконується *legato*. Прозорість мелодії потребує особливої відточеності лінії супроводу, чіткого виявлення його рисунка. Супровід у цих чотирьох тактах поданий у вигляді альбертієвих басів, які слід виконувати прозорим *legato* з ледь помітною опорою на бас. Нижні звуки в жодному разі не слід затримувати пальцями.

Друге речення починається на *forte* з жартівливою напористістю; воно викладене у вигляді блискучих пасажів, що утворюють секвенцію. Як уже зазначалося, пасажі мають бути виконані блискуче, але *legato*, чітким пальцевим штрихом. Більшій активності виконання сприятимуть спрямування до верхніх звуків і яскраве, але не різке, без акцентів, виділення цих звуків. Четвртні ноти супроводу виконуються *non legato* і витримуються повністю. Головна партія завершується на *forte* – стверджувально, енергійно, життєрадісно.

#### Приклад 9

Модуюча зв'язка (13 т.) охоплює лише один такт. Вона ніби готує сферу побічної партії, її коливний акомпанемент. Вкрай важливо виконати ці шістнадцяті в єдиному темпі з головною партією, уникаючи поширеної помилки – необгрунтованого прискорення. Водночас досягнення темпової єдності окремих побудов і тем є одним із найважливіших завдань під час розучування сонати. Зв'язку, як і наступні такти супроводу побічної партії, слід виконувати легким,

прозорим звуком на *legato*, не дотискаючи клавіші на повну глибину активними пальцями.

Перше речення побічної партії має ліричний, проте більш рухливий характер із відтінком *scherzoso*, що зумовлено дрібнішою ритмічною пульсацією у темі та супроводі. Друге речення побудоване на розгорнутих пасажах по звуках модулюючих акордів.

### Приклад 10

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment in 4/4 time. The first system, labeled "1-ше речення", consists of a right-hand staff with a melodic line and a left-hand staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system, labeled "2-ге речення", also consists of two staves, with the right-hand staff showing a more active melodic line with slurs and the left-hand staff continuing the accompaniment.

Обидві фрази речення виконуються нерозривним *legato*. Автор виділяє мотиви лігами, проте між першим і другим мотивами слід робити ледь помітну пальцеву цезуру у манері *non legato*. Дві останні ноти другого мотиву поєднуються між собою *non legato*, причому перша нота витримується повністю, а друга – на половину тривалості, оскільки виконується *staccato*. Під час виконання штрихів *non legato* та *staccato* необхідно стежити, щоб пальці не відскакували від клавіші при знятті звука. Звук слід знімати зупинкою міха.

У другому реченні варто звернути увагу на м'який, непомітний перехід шістнадцятих нот із партії правої руки в ліву й навпаки. Вони мають створювати цілісне звукове мереживо. Водночас необхідно повноцінно витримувати чверті в обох руках, що виконують функцію гармонічної педалі. Заключні три такти побічної партії ніби вводять у сферу завершення. Окремої заключної партії в

експозиції першої частини не передбачено – вона завершується розширеною каденцією побічної партії у домінантовій тональності (соль-мажор).

*Розробка* (29–41 т.т.) модулююча. У ній астосовуються прийоми ритмічної імітації та секвенції. Побудована вона на матеріалі заключних тактів побічної партії та тематичних елементах головної партії (зокрема гамоподібних пасажах). Розділ починається в тональності соль-мінор і модулює в ре-мінор (33 т.), а в 41 т. готується тональність фа-мажор, у якій розпочнеться реприза.

Музика розробки звучить упевнено й енергійно. Пасажі виконуються чітко, непомітно переходячи з партії правої руки в партію лівої. Четверті виконують роль своєрідної педалі й потребують повного витримування тривалості. Контрастна зміна динаміки в цьому розділі не є обов'язковою, проте важливо акцентувати зміну гармоній більш насиченим звуком. Рекомендується також застосовувати ледь помітне *crescendo* у висхідних лініях та відповідне *diminuendo* у низхідних

*Реприза* (42–73 т.т.) починається головною партією в субдомінантовій тональності (фа-мажор). Тематичний матеріал тут зазнає певних тональних та фактурних трансформацій. Друге речення розширене й базується на модулювальних секвенціях, що забезпечують повернення в основну тональність. На відміну від експозиції, віртуозні пасажі тут розосереджені між обома руками.

Побічна партія також дещо видозмінена через розширення другого речення; вона цілісно експонується в основній тональності (до-мажор).

За характером та способами звуковидобування реприза відповідає експозиції, проте її звучанню варто надати ще більшої світлості, польотності та піднесеності. Заключні три такти сонати мають прозвучати максимально життєствердно й енергійно, підбиваючи підсумок всієї частини.

## Література

1. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). К. : Музична Україна, 2004. 290 с.
2. Давидов М. Проблеми збереження і розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України К., 2008. 404 с.
3. Кужелев Д. О. Баянна творчість українських композиторів : навч. посіб. Л. : СПОЛОМ, 2011. 206 с.
4. Олексюк О.М. Методика викладання гри на народних інструментах. Навчальний посібник. К.: ДАККіМ, 2004. 135 с.
5. Сташевський А. Музично-інструментальні виражальні засоби в баянному мистецтві. Старобільськ, 2015. 121 с.
6. Князєв В. Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста. Івано-Франківськ, 2011. 216 с.
7. Паньков О. Питання формування виконавської майстерності в процесі навчання гри на баяні. Кривий Ріг, 1995. 376 с.
8. Дорохін В. Художня організація музичного твору на баяні: артикуляційний аспект. Ніжин, 2013. 83 с.
9. Салій В. Методика роботи над музичним твором у процесі навчання гри на баяні (акордеоні). Дрогобич, 2013. 135 с.

## Інформаційні ресурси

1. Бібліотека ХДАК <http://lib-hdak.in.ua/>
2. Харківська міська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К.С. Станіславського <http://biblioteka-stanislavskogo.edu.kh.ua/uk/>
3. Харківська державна наукова бібліотека ім. В.Г. Короленка <http://korolenko.kharkov.com/>
4. Вікіпедія : вільна енциклопедія. URL: <https://uk.m.wikipedia.org>

## Інтернет-ресурси:

- <http://www.nbu.gov.ua/portal/>
- <http://www.musicfancy.net/uk>
- <https://archive.org/details/muzychna01>
- <https://goldaccordion.com/feeds>

**МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО ВИКОНАННЯ ПРИМІРНОГО РЕПЕРТУАРУ  
ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ ПЕРШОГО (БАКАЛАВРСЬКОГО) РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ  
З ДИСЦИПЛІНИ:**

I курс – Фах

II курс – Спеціальний інструмент

III курс – Спеціінструмент

IV курс – Спеціінструмент

**Укладачі:**

**Большакова Т.В.,**

заслужений діяч мистецтв України, професор, професор кафедри народних інструментів;

**Пасічинська Т.В.,**

старший викладач кафедри народних інструментів

***Видається в авторській редакції***

Адреса видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4  
тел. (057)731-13-85. e-mail: [nmr-academy@xdak.ukr.education](mailto:nmr-academy@xdak.ukr.education)