

ЗАТВЕРДЖЕНО

Директор
Державного науково-методичного центру
змісту культурно-мистецької освіти



М.М. Бриль

2019 р.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР
ЗМІСТУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Специфіка роботи над поліфонічними творами в класі бандури

Методичні рекомендації

галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

для фахової передвищої мистецької освіти

Київ – 2019

Укладачі – викладачки Харківського вищого коледжу мистецтв:

С.Л. Недомолкіна

спеціалістка вищої категорії,
викладачка-методистка

С.М. Ніколенко

спеціалістка вищої категорії,
викладачка-методистка

Рецензенти:

І.І. Дмитрук

кандидатка мистецтвознавства,
заслужена діячка мистецтв України,
викладачка-методистка предметно-
циклової комісії народних
інструментів Волинського коледжу
культури і мистецтв
імені І.Ф. Стравінського

Л.В. Амбросова

спеціалістка вищої категорії,
викладачка циклової комісії
народних інструментів Київської
муніципальної академії музики
ім. Р.М Глієра, солістка
Національної філармонії України

Відповідальна
за випуск:

В.М. Зінченко

Рекомендовано

на засіданні методичної ради
Харківського вищого коледжу мистецтв
(протокол № 03 від 27 лютого 2019 р.)

© Недомолкіна С.Л., 2019 р.

Ніколенко С.М., 2019 р.

© Державний науково-методичний центр
змісту культурно-мистецької освіти, 2019 р.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
I. ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД НАРОДНОПІСЕННОЮ ПОЛІФОНІЄЮ В ІНВЕНЦІЯХ ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК	6
1.1. Інвенція на тему пісні «Стоїть козак на чорній кручі».....	10
1.2. Інвенція на тему пісні «Пісня про Нечая».....	13
1.3. Інвенція на тему пісні «Ой, у полі верба».....	15
1.4. Інвенція на тему пісні-думи «Максим, козак Залізник».....	16
1.5. Інвенція на тему української народної пісні «Ой, у полі, полі світлиця стояла».....	18
II. СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ Й. С. БАХА НА БАНДУРІ	20
2.2. Й.С.Бах. Маленька органна прелюдія і фуга <i>C dur</i> (перекладення для бандури Л. Мандзюк).....	22
2.1. Й.С.Бах. Маленька органна прелюдія і фуга <i>d moll</i> (перекладення для бандури Л. Мандзюк).....	27
ВИСНОВКИ	29
РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА	31
ДОДАТОК	33

ВСТУП

Виховання сучасного компетентного спеціаліста є основною метою навчання у вищих навчальних закладах. Музична освіта передбачає не лише професійне оволодіння навичками гри на інструменті та вдосконалення виконавської майстерності, але й розвиток музичного мислення, естетичного смаку, активізацію інтелекту. Завдяки грі на інструменті студент залучається до кращих зразків народної та класичної музики, що є передумовою для формування його емоційних, морально-етичних та духовних якостей.

Одним із критеріїв рівня професійної підготовки музиканта з навчальної дисципліни «Спеціальний клас» є вправність та осмисленість у виконанні поліфонічної музики. З огляду на це, робота над розвитком поліфонічного мислення, поліфонічного слуху, навичок володіння фактурою та способами звуковидобування повинна проводитись системно і послідовно протягом всього періоду навчання.

Найважливіша ознака поліфонічного твору – наявність кількох мелодичних ліній, що звучать одночасно – обумовлює головне завдання виконавця, що стосується вміння чути і відтворювати логіку розвитку не лише кожного окремого голосу поліфонічної фактури, а й усіх голосів в їх гармонічному поєднанні. Тож надзвичайне значення у роботі над поліфонією має слухове виховання, основним завданням якого є досягнення тембрової різноманітності звучання та ведення мелодичної лінії.

Глибоке засвоєння поліфонічної музики – складний і довготривалий процес, котрий є неминучим для музиканта будь-якої спеціальності. Поліфонія виконується практично на всіх інструментах, проте комплекс завдань, що виникають при цьому, вирішуються виконавцем з урахуванням можливостей та специфіки кожного окремого інструменту. Розвиток бандурного мистецтва та значні досягнення у виконавській сфері зумовили необхідність наукової розробки методики роботи над поліфонічними творами для бандури.

Оскільки вивчення поліфонічних творів є одним із найважливіших розділів музичної педагогіки, **мета** обраної теми полягає в розкритті особливостей роботи

над поліфонією в класі бандури (на прикладі народнопісенних зразків інвенцій В. Мартинюк та маленьких органних прелюдій і фуг Й. С. Баха). Зазначена мета потребує виконання ряду завдань: 1) окреслити основні правила роботи над поліфонічним твором; 2) визначити та охарактеризувати найпоширеніші види поліфонії; 3) висловити рекомендації щодо виконання інвенцій на теми українських народних пісень В. Мартинюк; 4) вказати на найважливіші способи і прийоми роботи над поліфонічними циклами Й. С. Баха; 5) підсумувати рекомендації стосовно вивчення поліфонічних опусів у класі бандури.

Представлені методичні рекомендації мають практичне значення для формування у студентів базових навичок вивчення поліфонічних творів, а саме сприяють поглибленню теоретичних знань про поліфонічну музику, усвідомленню ролі музично-змістового аналізу в трактовці твору, розумінню особливостей поліфонічної мови, отриманню методичних рекомендацій щодо розбору та виконання поліфонічних п'єс. Крім того, пропонована розробка демонструє методику системного підходу до вивчення поліфонії у класі спеціального музичного інструменту – від найпростіших імітаційно-підголоскових п'єс до повноцінних поліфонічних циклів (прелюдія і fuga). Тож дана робота буде корисною й студентам-практикантам – майбутнім викладачам – у систематизації знань, отриманих на заняттях з методики викладання спеціального музичного інструменту.

Робота складається зі вступу, двох розділів та висновків. У першому розділі розглядаються особливості роботи над народнопісенною поліфонією в інвенціях на теми українських народних пісень Валентини Мартинюк. У другому розділі досліджується специфіка роботи над поліфонічними творами Й. С. Баха у перекладенні для бандури Л. Мандзюк. Наприкінці роботи подається список рекомендованої літератури та додаток із нотних прикладів.

I. ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД НАРОДНОПІСЕННОЮ ПОЛІФОНІЄЮ В ІНВЕНЦІЯХ ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК

Нині спостерігається підвищення інтересу до поліфонічної музики у педагогів-бандуристів та виконавців на бандурі. Це зумовлено, по-перше, вдосконаленням музичного інструменту та розширенням технічних можливостей виконання, по-друге – духовними та інтелектуальними потребами суспільства. Як наслідок, відбувається значне розширення поліфонічного репертуару новими оригінальними творами і перекладеннями кращих зразків класичної музики.

Оскільки бандура своїми витокami сягає народної музики, зокрема кобзарської, билинно-думної традиції, представлена методична розробка розпочинається з розгляду особливостей роботи над народнопісенною поліфонією. Крім того, цей вид багатоголосних творів є більш простим для першочергового засвоєння музикантом-початківцем. В якості прикладу обрано інвенції на теми українських народних пісень Валентини Мартинюк.

Валентина Миколаївна Мартинюк – композитор, член НСКУ, викладач-методист кафедри історії і теорії музики Дніпровської академії музики ім. М.Глінки. Для її композиторського стилю притаманне сполучення різноманітних музичних напрямків, трансформування фольклорних традицій з сучасним музичним мисленням. До доробку В. Мартинюк входить велика кількість вокальних, камерно-інструментальних опусів, а також творів для бандури соло.

Інтонаційною основою циклу **«Чотири інвенції на теми козацьких пісень Дніпропетровщини»** В. Мартинюк [10] є автентичні теми козацьких пісень Дніпропетровщини. Потрібно зауважити, що козацька пісня, котра виникла у XV–XVI столітті, займає провідне місце в українському фольклорі і виокремлюється в особливий самостійний жанр. Крім того, саме «Дніпропетровська область вважається колискою українського козацтва, адже на її території розташовувалися п'ять із восьми запорізьких січей» [10, с. 13]. Відомо, що в основі козацьких пісень завжди лежать реальні історичні події, але разом з тим, вони відображають внутрішній світ козака, його думки і почуття.

Ймовірно, що композиторка не випадково обрала для циклу провідним жанром інвенцію. За визначенням музичного словника-довідника, «інвенція (від лат. *invention* – вигадка, винахід) – невелика дво- або триголосна поліфонічна п'єса, що відзначається музичною винахідливістю як з погляду мелодики, так і з погляду розвитку теми та побудови форми» [15, с. 96]. Тобто, це п'єса поліфонічного складу, яка може бути написана в різних видах поліфонічної техніки. Й. С. Бах, з іменем якого пов'язаний розквіт західноєвропейської поліфонії вільного стилю, трактував інвенцію як підготовчу вправу перед виконанням фуґи. До речі, створив він свої інвенції для виховання у старшого дев'ятирічного сина Вільгельма Фрідемана співочої манери гри на інструменті. Зазначимо, що «на початку XVIII ст. термін “інвенція” вживався в мистецтві риторики як допоміжний прийом винаходу матеріалу мови» [13, с. 332]. До сих пір у риторичі слово «інвенція» означає пошук стратегії, задуму промови, підбір аргументів, котрі можуть бути застосовані для розвитку думки. Таким чином, інвенція – це пошук нових засобів для розкриття єдиної ідеї. Виходячи з назви, для інвенції притаманні мелодичні, гармонічні, фактурні «знахідки», незвичне сполучення та чергування голосів. Саме такі риси і прослідковуються в інвенціях на В. Мартинюк.

Оскільки найбільш характерною рисою поліфонічної музики є наявність у творі декількох одночасних мелодичних ліній, робота над поліфонією у класі бандури (як і будь-якого іншого музичного інструменту) повинна починатися із правильного сприйняття та вміння виконувати мелодію. Інтонаційна виразність і самостійність кожної мелодичної лінії та гармонічність звучання сукупності голосів у їх взаємозв'язку – обов'язкова вимога, яку ставить перед виконавцем будь-який поліфонічний твір. Тож студент при розучуванні поліфонічного твору повинен не лише зосереджено вслухатися в кожен елемент звучання, але й аналітично розчленовувати почуте на різні фактурні пласти, які рухаються і розвиваються. Іншими словами, студент має мислити поліфонічно. За визначенням В. Власова, «поліфонічне мислення – це здатність диференційовано й цілісно уявляти собі одночасний розвиток декількох мелодичних ліній,

музичних тем, а ширше – паралельний розвиток декількох фактурних пластів, що утворюють разом звукову єдність, у тому числі політональну, поліладову, полігармонічну, поліритмічну, політемброву» [8, с.17].

Починаючи роботу над будь-яким поліфонічним твором, навіть якщо це нескладні двоголосні імітаційно-поліфонічні п'єси (інвенції, фугети), варто детально ознайомитися з ним, тобто, перш за все, поговорити про зміст, характер, форму, засоби музичної виразності, потім – визначити, де проходить тема, як вона викладена в експозиційній, розвиваючій та репризній частинах. Варто встановити чи зазнає тема ритмічних або інтонаційних змін. Важливо також визначити, де проходить протискладення (воно утримане чи неутримане) і як змінюється основний тематичний матеріал в інтермедіях. Одночасно з теоретичним розбором твору слід виявити музично-сміслову функцію всіх структурних елементів, зокрема характер теми, протискладення, інтермедій. Вже при першому знайомстві з п'єсою важливо розібратися, які види поліфонії (один чи декілька) застосовує автор музики. Це важливо для розуміння виконавських завдань та шляхів подолання поліфонічних труднощів.

Влучним є спостереження Н. Супрун-Яремко про те, що види поліфонічного багатоголосся різноманітні і не мають єдиної класифікації» [13, с. 19]. Дослідниця зазначає, що навчальна практика поділяє поліфонію на підголоскову (гетерофонічну), різнотемну (контрастну) та імітаційну. Хоча така класифікація є умовною, її варто розглядати як одну із головних тенденцій у становленні поліфонічного мислення.

Контрастна (різнотемна) поліфонія базується на одночасному розвитку декількох самостійних рівноправних голосів. Цьому виду поліфонії притаманна змінна концентрація мелодичної лінії в різних голосах, в наслідок чого, то один, то інший виступає на перший план. Такий виклад характеризується звучанням мелодій з різними ритмічними малюнками, регістрами і тембрами, але їх об'єднує спільна тональність, розмір та темп.

Підголосковий вид поліфонії характерний для фольклорного багатоголосся різних музичних культур, в тому числі й української. Крім того, підголосковість

широко використовується і в професійній музиці. В її основі лежить варійований розвиток основного голосу – «заспіву». Варіанти-підголоски, що розгалужуються від головної мелодії, утворюють яскраве музичне неповторне мереживо. «Амплітуда поліфонічної розвиненості підголоску досить значна: від голосу, який відхиляється від основного і утворює нібито новий варіант, що звучить водночас з ним, до голосу, котрий за своєю мелодичною самостійністю відходить від основного, але за динамічним рівнем наближається до нього» [13, с. 21].

Імітаційна поліфонія (від лат. *imitatio* – наслідування) заснована на послідовному (точному або неточному) проведенні в різних голосах одного й того ж мотиву, або мелодичного фрагменту. Незважаючи на те, що в поліфонії імітаційного складу загалом всі голоси рівноправні, все ж в різних побудовах кожному голосу відведена своя роль. За словами Н. Супрун-Яремко, «в інструментальній музиці поліфонічного складу імітаційність, як і контрастність, часто пов'язана з дією голосів в умовах тембрової різноманітності» [13, с. 20]. Найвищий прояв техніки імітації спостерігається у формах канону та фуги.

1.1. Інвенція на тему пісні «Стоїть козак на чорній кручі»

Велика кількість педагогів-музикантів вважають, що вивчення потрібно починати з підголоскової поліфонії, потім переходити до творів контрастної поліфонії, і тільки після цього – оволодівати імітаційною поліфонією. Проте варто зауважити, що всі види поліфонії тісно пов'язані між собою, і дуже часто спостерігається їх співвідношення та синтез. Тому доцільним, на нашу думку, є першочергове загальне ознайомлення студента з різними видами поліфонії, з подальшим глибинним засвоєнням кожного окремого різновиду.

Так, прикладом сполучення декількох видів поліфонії є триголосна Інвенція на тему української народної пісні «Стоїть козак на чорній кручі», де імітаційне проведення теми поєднується із варіантно-підголосковим розвитком.

Маршовий характер твору, за авторською ремаркою *Tempo di Marcia*, закладений вже в початковій темі. Чотиридольний метр, чіткий ритмічний малюнок, інтонаційні стрибки на сексту надають мелодії рішучого маршового характеру. Підголосок-протискладення (див. додаток, нотний приклад 1, т.14) до третього проведення теми має більш наспівну та плавну мелодичну лінію, що свідчить про наявність ознак ліричної козацької пісні. Таким чином, при обговоренні характеру твору важливо налаштувати студента на вирішення достатньо складного виконавського завдання, що стосується передачі маршового характеру твору в поєднанні з ліричною пісенністю, котра бере витoki зі змісту пісні:

Стоїть козак на чорній кручі,
В задумі буйна голова.
Рядом дівчина чорноброва,
В неї розплетена коса.
Повій вітер, вітер буйний
Зайнялось серце від жалю,
Бо козак їде на чужину,
Лишає дівчину одну.

Після визначення образно-емоційного змісту п'єси можна переходити до детальної виконавської роботи над твором. На наш погляд, починати її варто з ретельного та вдумливого розучування кожного голосу окремо. Гра кожної мелодичної лінії дає можливість зрозуміти її функцію в загальній структурі твору (підголосок це чи тема), що допоможе правильно побудувати фразу, визначити її початок, закінчення, кульмінаційні зони. Особливу увагу потрібно приділяти саме темі, оскільки вона концентрує емоційне забарвлення твору в цілому.

При виконанні теми необхідно прагнути до чіткої артикуляції та активного звуковидобування, уважно слідкуючи за цілісністю та зв'язністю гри. Після цього потрібно переходити до відпрацювання з'єднання паралельних голосів, зосереджуючи увагу студента на утворенні необхідного динамічного співвідношення та різного тембрового забарвлення між ними. Це стосується, наприклад, 5 та 6 тактів, де верхній голос звучить більш яскраво, а середній – тихіше, викликаючи асоціації з мовною інтонацією «питання-відповідь» (*див. додаток, нотний приклад 1, тт.5-6*). «Варіант» протискладення у верхньому голосі 14 такту потрібно зіграти максимально наспівно та виразно, бо саме ця мелодична лінія обумовлює ліричну складову п'єси. Контрастувати їй буде вольове та насичене звучання теми в басу (*див. додаток, нотний приклад 1, т.14*). Не завадить ще раз акцентувати увагу студента на незалежності та самостійності голосів, які в своєму поєднанні складають основу поліфонічної тканини.

Для того, щоб студент більш чітко уявляв логіку розвитку кожної мелодичної лінії, дуже корисною стане така форма роботи, коли верхній голос грають, а середній співають, та навпаки – нижній голос грають, а співають верхній, або середній грають, а співають нижній. При цьому, виокремлені із загальної фактури голоси, виконуються тією аплікатурою, яка буде використана при виконанні п'єси в цілому. За словами В. Власова, «значному просуванню вперед при роботі над поліфонією сприяють прийоми перебільшення, які можуть стосуватися динаміки, артикуляції, ритміки, цезури, агогіки» [8, с. 108]. Ці прийоми на початковому етапі роботи розвивають здатність студента

диференційовано чути різнохарактерне звучання голосів, а також дозволяють відчувати самостійність і незалежність рук та пальців.

В процесі роботи над твором важливо звернути увагу студента на гармонічні особливості інвенції, які виявляються у використанні композиторкою переважно натуральних ладів. Автор зберігає діатонічність теми, яка звучить у фригійському ладу «e», друге проведення «варіанту» теми у верхньому голосі дається у плагальному співвідношенні – у натуральному *a moll*, і, нарешті, останнє проведення теми в кінці твору знову повертає нас до фригійського ладу. Таке осмислення ладо-тональних побудов дає можливість студенту глибше усвідомити фольклорно-пісенну основу твору у відповідності до авторського задуму.

1.2. Інвенція на тему пісні «Пісня про Нечая»

Друга інвенція циклу В. Мартинюк, на тему української народної пісні «Пісня про Нечая», побудована на інтонаціях лірико-епічного національного фольклору, а саме народної думи. Оповідальність поєднується тут із чіткою ритмікою та маршовістю, про що свідчить рух в мелодиці першого та третього такту по звуках тонічного тризвуку (*h moll*) з яскравими стрибками від I до V ступеня ладу. Чотиритактова тема інвенції звучить почергово у верхньому, середньому та нижньому голосі з поступовим підсиленням звучності; зберігається й t-s співвідношення її імітаційних проведень (h–e–h), що нагадує будову експозиційного розділу фуги.

Досить часто на практиці ми спостерігаємо формальний підхід до вивчення поліфонічних творів (інвенцій, фуг тощо) з відсутністю рельєфного звучання окремих елементів музичної тканини. Виконання зводиться до більш або менш сумлінного програвання головної теми з невиразним та неповним звучанням середніх голосів. В результаті – «настирливе підкреслення теми, – як зазначає В. Власов, – зазвичай супроводжується перебільшенням динаміки і форсуванням звучання» [8, с. 18]. Потрібно пам'ятати, що в кожен окремий момент виконання поліфонічного твору голоси поліфонічної фактури зовсім нерівнозначні, як часто помилково вважається. Завдання студента полягає в концентруванні уваги на проведенні теми, не випускаючи з поля зору решти мелодичних ліній. Іншими словами, на різних ділянках музичного розвитку форми необхідно виявити ритмічно й мелодично найважливіші моменти інтонаційно основного голосу. Тільки, дотримуючись даного підходу, можна вести мову про повноцінний розвиток поліфонічного слуху на заняттях зі спеціального музичного інструменту.

Окремим етапом роботи при розборі інвенції на тему української народної пісні «Пісня про Нечая» є місця з елементами підголоскової поліфонії (*див. додаток, нотний приклад 2, тт.17-18*). На відміну від піаністів чи баяністів, для бандуриста доволі складним завданням є виконання довгих нот, на тлі яких розвивається другий голос репрезентований більш короткими тривалостями. У бандури немає демпферного пристрою, тому звук у такому разі стає нетривалим і

швидко згасає. Таким чином, нота більшої довжини може існувати тільки в уяві музиканта. При цьому дуже важливо не тільки не «загубити» основну лінію голосоведення, але відчутти довгий звук як складовий елемент мелодичного руху, а не як його зупинку. Тому увагу виконавця потрібно зосередити на активній роботі внутрішнього слуху та уяви, яка доповнює голос, що реально не звучить. Це допоможе логічно продовжити музичну думку після довгої ноти і зіграти підголосок таким чином, щоб у слухача теж виникло відчуття двоголосся. Крім гри окремих голосів зі співом (про що йшлося вище), корисно повчити окремі двоголосні місця з концертмейстером. Наприклад, один голос грає концертмейстер, інший – студент. Така форма роботи дає можливість «наочно» відчутти динамічну і темброву різницю між мелодичними лініями.

Цікавою є гармонічна мова розглядуваної інвенції. В п'єсі використовуються всі види *h moll* (натуральний, гармонічний – 3т., мелодичний – 20 т.). Своєрідний «естрадний» колорит звучання зумовлений використанням септакордів (III, IV, VI ступенів) та незвичним переходом домінантового співзвуччя в субдомінантовий септакорд (див. додаток, нотний приклад 2, тт. 20-21). В процесі роботи викладач повинен обов'язково пояснити студенту особливості ладо-гармонічного розвитку даного твору, оскільки розвиток поліфонічного слуху потребує не лише навичок слухати самостійні горизонтальні лінії, але й здатності усвідомлювати гармонічну вертикаль.

1.3. Інвенція на тему пісні «Ой, у полі верба»

Третя інвенція на тему української народної пісні «Ой у полі верба» із циклу В. Мартинюк – яскравий зразок кантиленного типу мелодики, характерної для ліричних козацьких пісень. Вона контрастує з попередніми частинами циклу за змістом та меншим проявом ознак форми фуґи. Натуральний *g moll*, перемінний розмір (3/4, 4/4), мелодія широкого дихання з елементами імпровізаційності (див. додаток, нотний приклад 3, т. 24) споріднюють п'єсу з народнопісенною манерою виконання.

Твір має поліфонічний виклад з ознаками імітаційної підголосковості. Інтонаційним ядром інвенції є поспівка першого такту, котра почергово звучить в кожному з трьох голосів. Безперервний, немов «обвиваючий» довгі звуки, рух восьмими тривалостями, що переходить з голосу в голос, зумовлює м'якість й плинність фразування ліричної за характером п'єси (див. додаток, нотний приклад 3, тт. 1-6).

Виконання кантиленного типу мелодики на бандурі, зокрема в поліфонічному творі, вимагає від студента володіння прийомом гри *legato*, що вже само собою утворює значні труднощі. Оскільки бандура – щипковий інструмент, між зняттям одного звуку і видобуванням наступного утворюється мікропауза, яка не дає можливості відтворити повноцінне зв'язне *legato*, подібне до того, що утворюють фортепіано чи баян. Прийом *legato* бандурист чує внутрішнім слухом, а при виконанні це виявляється гнучкістю, усвідомленням фразування та музичною виразністю. Для активації внутрішніх уявлень ми рекомендуємо студентам спочатку співати мелодії голосів без гри на інструменті, допомагаючи собі диригентським жестом, потім – проспівувати їх голосом, одночасно граючи на бандурі. При цьому не можна допускати формальності виконання: виразність співу повинна відповідати виразності гри. Це той випадок, коли уміння, отримані на заняттях з вокалу, студент може використати для роботи над інструментальною п'єсою в класі зі спеціального інструменту.

1.4. Інвенція на тему пісні-думи «Максим, козак Залізник»

Це заключна частина циклу В. Мартинюк. Характер твору – бадьорий, енергійний, танцювальний. Тонально-гармонічний план є типовим для українського фольклору з характерним чергуванням паралельних тональностей – *G dur – e moll*. Хоча в цілому п'єса має гомофонно-гармонічний склад, в ній зустрічаються й елементи підголоскової та імітаційної поліфонії.

Яскрава початкова чотиритактова тема проводиться послідовно у верхньому, середньому і дещо фрагментарно (у ритмічному збільшенні) – в нижньому голосі. Відштовхуючись від значення слова «інвенція» (вигадка), автор п'єси кожного разу знаходить нові способи гармонізації основної теми. Зіставлення паралельного мажоро-мінору, використання септакордів різних ступенів ладу – все це надає п'єсі яскравого, сучасного звучання, що є типовим для композиторського стилю В. Мартинюк.

В роботі над останньою інвенцією циклу найбільшою технічною складністю є виконання дрібних тривалостей, що звучать на тлі четвертних нот (*див. додаток, нотний приклад 4, тт. 13-16*). Кожна група шістнадцятих повинна бути зіграна чітко і рівно, як у звуковому, так і в метроритмічному відношенні. Невитриманість тривалостей та слабка артикуляція шістнадцятих неминуче спричинять зміну темпу, а звідси – спотворення танцювального характеру в метушливий. На початковому етапі роботи ми радимо вчити п'єсу в повільному темпі до тих пір, поки на слух не буде зафіксованою однакова тривалість кожної шістнадцятої ноти у вибраному темпі. При переході до виконання в темпі, зазначеному автором, може допомогти така форма роботи, коли бандуристу пропонується грати шістнадцяті тривалості одночасно промовляючи їх на будь-який зручний склад. Головне при цьому – уважно контролювати слухом синхронізованість гри та голосової артикуляції.

Окремо хотілося б сказати, що рівномірне виконання послідовностей дрібних тривалостей – це не виключно технічна або ритмічна проблема. На практиці ми часто помічаємо, що нерівність гри і, як наслідок, невміння зберегти цілісність темпу – результат безконтрольного виконання через пасивність слуху.

Цю проблему можна і потрібно вирішувати. Для цього слід систематично, на кожному занятті, вимагати від студента повноцінного дослухування музичної фактури і уважного відпрацювання будь-якої найдрібнішої тривалості. Саме тому в цій роботі ми й порушуємо тему ритмічної рівності виконання, адже вона стосується розвитку слухових уявлень і стимулювання слухової активності всіма можливими способами, без чого неможливе професійне засвоєння поліфонії.

Таким чином, «Чотири інвенції на теми козацьких пісень Дніпропетровщини» В. Мартинюк об'єднуються в цикл не лише фольклорною складовою. Очевидною є цілісність та чіткість драматургії усіх п'єс в цілому. Так, за словами С. Щітової, «можна визначити риси дійсного циклу: всі п'єси невеликі, приблизно однакові за розміром, засновані на підголосковій поліфонії» [10, с.14]. Поза тим, беззаперечною є тональна та жанрова драматургія, що підсилює довершеність циклу: від маршу (*e, h*) через пісню (*g*) до танцю (*G-e-E*).

1.5. Інвенція на тему української народної пісні «Ой, у полі, полі світлиця стояла»

Цей твір В. Мартинюк є наступним етапом становлення «поліфонічного розвитку» студента, що готує його до засвоєння найскладнішої форми імітаційно-поліфонічної композиції – фуґи.

В основу тематизму розглядуваної інвенції покладено однойменну українську народну пісню-баладу. Подібно до фуґи, у будові твору чітко виділяються три розділи: експозиційний, розвиваючий (*див. додаток, нотний приклад 5, тт. 20-23*) та репризний (*див. додаток, нотний приклад 5, тт. 24-27*). Головна тема має спокійний, оповідальний характер. Пластичний розмір (5/4) п'єси дозволяє передати виразні «мовленнєві» інтонації народної пісні. Мелодія теми має невеликий діапазон і народнопісенний ладовий колорит. Зупинка на звуках субдомінанти наприкінці двох перших мотивів та фриґійське забарвлення (*e moll* з II низьким ступенем) четвертого такту додають темі м'якості та глибини звучання.

В експозиційному розділі тема проходить послідовно в середньому, верхньому і нижньому голосі. В п'ятому такті з'являється *неутримане протискладення*, яке звучить лише один раз (під час інших проведень теми виникають нові контрапунктуючі голоси). Воно бере витоки з інтонацій теми та сприймається як підголосок, що є характерним для народних пісень.

Кульмінація твору настає в 16-19 тактах (*див. додаток, нотний приклад 5, тт. 16-19*). Тема, що проводиться в басу у ритмічному збільшенні, постає в новому образному забарвленні – звучить дещо суворо та рішуче. Таке враження підсилюється й посиленням динаміки (*f, ff*), ущільненням фактури у верхньому голосі (рух секстакордами). Головна виконавська складність цього розділу полягає в умінні сконцентрувати увагу на звучанні басу, разом з тим не «загубивши» мелодичну лінію теми. В процесі роботи над кульмінацією корисно повчити акорди і бас з різною динамікою. Наприклад, бас – на «*forte*», акорди – на «*piano*». Крім того, можна грати дві партії одночасно й співати басовий голос. Над

акордовою фактурою у верхньому голосі потрібно працювати окремо, добиватися чіткості артикуляції і збалансованості звучання всіх звуків акорду одночасно.

Наступний розвиваючий розділ (тт. 20-23) тонально нестійкий (*A dur, fis moll, h moll, E dur, f moll*), будується на елементах теми і підводить загальний тематичний розвиток до заключної частини твору.

Закінчується інвенція плагальним проведенням теми в нижньому-верхньому-середньому голосі із фригійським закінченням.

Цікавою є драматургія п'єси. Різке зіставлення динаміки визначає зміну образних настроїв: від емоційного напруження до спокійної ліричності. Завмирання на *pp* в кінці інвенції утворює ефект перспективи – «згасання» пісні вдалині.

Для того, щоб виконавський план розглядуваної інвенції був добре продуманим, радимо декілька разів виконати п'єсу з диригуванням по нотах без гри на інструменті. Це допоможе почути внутрішнім слухом проведення теми в різних голосах, осмислити динамічний план усього твору, не відволікаючись на вирішення технічних проблем, і зробити наочними внутрішні уявлення.

Підводячи підсумки розділу про роботу над народнопісенною поліфонією в класі бандури на прикладі творів В. Мартинюк, хотілося б відмітити, що створені композитором інвенції на теми українських народних пісень, окрім їх безсумнівної художньої цінності, є незамінним навчальним матеріалом для засвоєння студентами поліфонічної музики на початковому рівні професійної освіти, а також важливим етапом в підготовці молодих музикантів до вивчення більш складних поліфонічних форм.

II. СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ Й. С. БАХА НА БАНДУРІ

Творчість Й. С. Баха припадає на період зрілого і пізнього бароко (кінець XVII – 1 половина XVIII століття). Й. С. Бах узагальнив досягнення музичного мистецтва перехідного періоду від бароко до класицизму, а в майстерності поліфонії і контрапункту не мав собі рівних серед сучасників. В перекладі з італійської мови слово «*barocco*» означає «дивний», «нісенітний», «хімерний». Разом з тим, саме ця доба змусила людину замислитися про життя й смерть, про духовне піднесення та обмежену нікчемність, про божественне та світське. Відчуття безмежності й трагічної незахищеності світу, незрівнянно малої, тлінної, самотньої у Всесвіті людини і вічно холодної, безмежної безодні космосу – це протиріччя стало духовним відкриттям епохи бароко.

Мистецтво бароко вельми багатогранне. Йому притаманне прагнення до величі, пишноті, поєднання реальності та ілюзії. Одним із найважливіших принципів його естетики є гострота контрастів, подекуди – химерність їх співвідношень. «Співзвучність неспівзвучного», – так теоретики характеризують добу бароко. Але в той же час – це епоха великих філософських систем, тріумф раціоналізму та апофеоз порядку. Математично точний розрахунок та ясний розум – ось інший бік емоційності бароко, його несамовитості та хаотичності. Підтвердженням цього протиставлення хаосу і порядку є музичний жанр прелюдії та фуґи – циклу з двох п'єс, контрастних та нероздільно поєднаних одне з одним. Це візитна картка того часу, де прелюдія є втіленням імпровізаційності, мінливості, непостійності, а фуґа – розміреності та впорядкованості. Зазначимо, що фуґа вважається провідним жанром творчості Й. С. Баха, а також методом його поліфонічного мислення та засобом тематичного розвитку. центральною імітаційною формою у творчості Й. С. Баха. За словами Н. Супрун-Яремко, «Високий рівень поліфонічного і зрілого ладотонального мислення Баха в межах інструментального “малого циклу” засвідчують 48 прелюдій і фуґ двотомного “Добре темперованого клавіру”, низка окремих клавірних та органних прелюдій-фуґ, фантазій-фуґ, токат-фуґ...» [13, с. 108].

Загальновідомо, що популярними музичними інструментами епохи бароко були клавикорд та клавесин. Тому природно, що Й. С. Бах усе своє життя писав музику для цих інструментів. Клавесин, за своєю природою, – щипковий інструмент, який має гострий, блискучий, сильний, непротяжний та не кантилений звук. За принципом звуковидобування та тембровим забарвленням клавесин і бандура мають багато спільного. Це дає можливість зберегти стильові особливості музики бароко у бандурній інтерпретації.

Для того, щоб донести до слухача глибокий, емоційно насичений, інтелектуальний зміст музики Й.С.Баха бандурист повинен володіти навичками виразного фразування, чіткої артикуляції та самостійності голосоведення.

Крім того, запорукою успішного виконання поліфонічних творів на бандурі є їх якісне та професійне перекладення, що відповідає духу й атмосфері бароко, зроблене з високим художнім смаком і глибоким розумінням стилістичних особливостей музичного мистецтва тієї епохи. У зв'язку з цим, відмітимо постійну творчу роботу Л. С. Мандзюк – кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри «Народні інструменти України» Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, – чиї збірки перекладень творів Й. С. Баха неабияк збагатили навчальний та концертний репертуар бандуристів [2].

2.1. Й.С.Бах. Маленька органна прелюдія і фуга C-dur

(перекладення для бандури Л. Мандзюк)

Прелюдія написана у двочастинній репризній формі. Характер її змінюється від просвітлено-споглядального на початку твору до радісно-тріумфального – наприкінці. Основою тематичного розвитку є імітаційність типу «запитання-відповідь» закладена в межах першого такту. Початковий мотив секвентно повторюється від різних ступенів, що нагадує імпровізаційну манеру викладу.

Працюючи над виразністю артикуляції, викладач повинен звернути увагу студента на одну із характерних рис бахівського поліфонічного стилю – відмінність тембрового забарвлення голосів. У процесі гри потрібно знайти такий спосіб звуковидобування, при якому «запитання» верхнього голосу звучатиме світло й прозоро, а «відповідь» середнього голосу – насичено та м'яко. Це стосується не лише першого такту, але й наступних трьох тактів, де мотиви виписані у верхньому голосі й відокремлені фразовими лігами.

Головними виконавськими труднощами розглядуваної прелюдії, на наш погляд, є фрагменти з «прихованим» двоголоссям. Вміння розпізнавати їх є надзвичайно цінним. «Приховане» двоголосся утворюється при русі голосу на інтервали більші, ніж цілий тон, та його поверненні на початкову ноту. Звук, що покидає стрибок, продовжує звучати у нашій свідомості, поки не з'явиться сусідній з ним тон, в який він «розв'язується» (див. додаток, нотний приклад 6, *тт.* 5-8). Цей спосіб – проведення секвенції на основі двозвучного мотиву – часто зустрічається у творах Й. Баха. Вчити подібні фрагменти ми рекомендуємо наступним чином: 1) скласти гармонічну схему секвенції, виписавши акордами основу фігурації правої руки (в даному випадку це модулюючий ряд D – T: «*ре*» – «*соль*», «*до*» – «*фа*», «*сі*» – «*мі*», «*ля*» – «*ре*»); 2) грати акорди разом з басом, більше підкреслюючи перший акорд і менше – другий, який є розв'язанням. Це допоможе виявити приховані голоси, почути виразний зміст гармонії та знайти зручну аплікатуру.

Наступний етап роботи над прелюдією – динаміка. В цьому творі переважає нюанс *piano*, і виконувати його потрібно у відповідності до особливостей композиторського стилю. Музиці Й. Баха не притаманна в'ялість, пом'якшеність, ліричність чи сентиментальність. Тому звуковидобування повинне завжди бути достатньо активним, щоб нюансування *p* не вийшло розпливчатим, або «беззвучним». Дуже корисно спочатку повчити прелюдію на *mf*, «міцними» пальцями, поступово зменшуючи звучність, але зберігаючи пальцеву активність. Важливо при цьому не втратити співучість звуковидобування, щоб гра не перетворилась у формальне програвання окремих нот.

Ще один аспект, на який хотілося б звернути увагу – це метрична рівність виконання. Ритмічні фігурації «шістнадцятих», що постійно повторюються, надають прелюдії поступовості та плинності звучання. В цьому випадку, важливим є вміння студента дослуховувати кожну дрібну тривалість, про що вже йшлося у попередньому розділі. Недостатня увага хоча б до однієї тривалості з групи шістнадцятих, особливо до останньої, обов'язково спричинить втрату темпової єдності.

Закінчується прелюдія життєстверджуючим досконалим кадансом на *ff*, підводячи виконавця до наступної частини циклу – фуґи.

За визначенням Н. Супрун-Яремко, «**фуґа** (від лат., італ. *fuga* – біг, утеча, швидка течія) – найбільш розвинена імітаційно-поліфонічна композиція, що базується на імітаційному викладі й багаторазовому послідовному проведенні в усіх голосах однієї (рідше – двох, трьох) мелодичної теми як початкового тезису, безперервне оновлення котрого в умовах контрапунктичного й тонально-гармонічного розвитку не веде до суттєвої зміни художнього образу» [13, с. 303]. Тож для фуґи притаманний розвиток одного музичного образу, квінтесенцією, якого є тема.

Фуґа *C dur* має скерцозно-танцювальний характер, що контрастує з розміреністю та плавністю прелюдії. Разом з тим, розглядуваному циклу в цілому притаманний не виключно жанровий контраст. Так, якщо в прелюдії ми говоримо

про імпровізаційність, то у фузі на перший план виступає виразність, чіткість і математична логіка музичної думки.

Фуга має чотириголосний склад. Її тема, викладена першочергово одноголосно, проводиться послідовно усіма голосами в тоніко-домінантових співвідношеннях: сопрано (*C dur*), альт (*G dur*), тенор (*C dur*), бас (*G dur*). Особливістю будови розглядуваної фузи є відсутність в ній інтермедій («проміжний епізод між проведеннями теми, де відбувається відмінний від поліфонічного варіювання тематичний розвиток» [13, с.315]). Тож у фузі *C dur* здійснюється безперервне проведення теми внаслідок вправної контрапунктичної розробки засобами поліфонічного варіювання.

Починати вивчення твору потрібно із вдумливої гри кожної мелодичної лінії, виділяючи проведення теми, моменти секвентного повторення, каданси. Особливо прискіпливої праці потребує вивчення теми. Тут необхідно зосередити увагу на точності виконання штрихів і ритмічного малюнку, оскільки в старовинній музиці артикуляція і ритм є найважливішими засобами виразності. Це стосується, насамперед, рівності й чіткості гри шістнадцятих тривалостей у тактах 31, 32 (див. додаток нотний приклад 6, *тт.31-32*) і подібних до них, де остання нота часто скорочується і «недоозвучується» студентом, що призводить до порушення ритмічної чіткості мотиву й стилістично неправильного виконання поліфонії Й. С. Баха.

Зазначимо декілька слів про гру *staccato*. А. Швейцер стверджував, що бахівське *staccato* дорівнює ударам смичка *detache*, тому воно більш важке і повинне позначатися не крапками, а дефісами [14]. Тому більш доцільною вважається гра *staccato* способом звуковидобування наближеним до *non legato*.

При поєднанні голосів окремими парами важливо звернути увагу студента на співвідношення теми (пропости) та відповіді (риспости). Нагадаємо, що відповідь – це імітація теми в тональності домінанти або субдомінанти. Мелодична і ритмічна аналогічність теми і відповіді є очевидною, менш помітною, особливо для музиканта-початківця, є їх «запитально – відповідальна» взаємодія. І якщо проведення теми у першому та другому голосах буде

сприйматися як просте повторення одного й того ж мотиву, то в результаті вся fuga перетвориться на ряд повторень однієї й тієї ж мелодії. Щоб цього уникнути, потрібно знайти відповідне темброво-динамічне, емоційне забарвлення кожного нового проведення, яке допоможе розкрити закладені в темі виразні можливості.

Окрему увагу варто приділити артикуляції. Характерною рисою бахівського стилю є контраст в артикуляції сусідніх тривалостей. Приміром, дрібні тривалості граються *legato*, а більш довгі – *non legato* або *staccato*. Цю особливість помітив І. Браудо та назвав її «правилом вісімки» [5]. При поєднанні голосів студент повинен уважно слідкувати за тим, щоб їхня артикуляційна самостійність була збережена, розуміючи, що *staccato* в теноровому голосі виразно звучатиме тільки на тлі *legato* у верхніх голосах (див. додаток, нотний приклад 6, т. 36).

Самостійність мелодичних ліній у поліфонії Й. Баха виявляється не лише на ритмічному, динамічному та артикуляційному рівнях. Вона проявляється і в розбіжностях фразового членування. У розглядуваній фузі, наприклад, у такті 38 (див додаток, нотний приклад 6, т. 38) проведення теми в басу починається на тлі її тривалого звучання в тенорі, а також стретне проведення теми наприкінці (див додаток, нотний приклад 6, тт. 50-53), де початки і закінчення мелодичних ліній не співпадають. Для виконавця це становить деяку складність. У таких випадках потрібно спочатку визначити функцію кожного голосу, пам'ятаючи про те, що рівноправність голосів не є їхньою рівнозначністю. Одні голоси мають підвищене змістовне навантаження, залишаючи решті фонову роль, інші виходитимуть на перший план за значенням в наступних побудовах. Ми ні в якому разі не закликаємо концентрувати всю увагу на темі, граючи все інше безконтрольно та механічно, однак, враховуючи особливість людської уваги концентруватися на чомусь одному, відносячи все інше на периферію, викладач не повинен ставити перед студентом невиконуваних завдань – чути всі голоси однаково. Потрібно виокремити ті голоси, які за значенням повинні бути головними, а всі інші лише потраплятимуть в поле зору. Наприклад, при стретному проведенні теми увагу повинні привертати моменти її вступу, а решта голосів – знаходитись у полі зору, продовжуючи тематичний розвиток. Студент

знає їх, бо багаторазово прослуховував окремо, а зараз, граючи одночасно декілька мелодій, повинен чути їх на другому або третьому плані. Таке розширення обсягу уваги дозволяє охопити «єдиним поглядом» відразу декілька звукових планів і є результатом довготривалої цілеспрямованої праці.

Для того, щоб студент якнайкраще усвідомив для себе все вищезазначене, вважаємо необхідним не пошкодувати часу на роботу в повільному темпі, бо саме вона дає можливість увімкнути активний слуховий контроль, без якого студент не зможе чути себе і критично ставитися до свого виконання.

2.2. Й.С. Бах Маленька органна прелюдія і фуга d-moll (перекладення для бандури Л. Мандзюк)

Прелюдія цього циклу – велична, урочиста, різноманітна за тематикою. Розпочинається твір об'ємним розгорнутим п'ятизвучним тонічним тризвуком *d moll*, що викликає асоціації зі звучанням органу. Фактура п'єси акордова. Мелодична лінія проходить у верхньому голосі, який природно висувається на перший план. Поступово відбувається посилення динаміки. t – D співвідношення першого і другого речень теми (*d moll – A dur*) утворюють емоційну напруженість і підкреслюють її урочистий характер. Головна складність виконання теми полягає у вмінні дослуховувати тривалу музичну думку, довести її до кінця, не розчленовуючи на окремі мотиви. В цьому може допомогти логічно вибудована динаміка висхідних та низхідних пасажів, котрі утворюють ефект триваючого на *crescendo* або *diminuendo* витриманого голосу.

Друга тема експозиції (див. додаток, нотний приклад 7, тт. 7-12) контрастує з першою за характером і типом викладу музичної тканини. Якщо на початку прелюдії слух знаходить опору на гармонічній вертикалі, то друга тема – зразок контрастної поліфонії, де лінії голосів відрізняються у мелодичному, ритмічному і артикуляційному плані. Спокійна, світла мелодія верхнього голосу звучить на фоні *staccato* шістнадцятих тривалостей в нижньому голосі. Поступово відбувається відхилення в тональність *F dur*. Важливо звернути увагу студента на динамічний контраст між першою і другою темами Прелюдії (*ff* і *pp*). Буде доречно акцентувати увагу й на особливостях динаміки бахівського стилю. В його творах немає місця для дрібної, «хвилеподібної» динаміки. Динамічні відрізки мають бути довгими, і сила звуку повинна звичайно змінюватися після кадансів, фермат, пауз, тобто там, де існує відповідна межа у розвитку п'єси. Тому А. Швейцер і говорить про «динаміку великих ліній» або «терасоподібну» динаміку, що обумовлена специфікою музичних інструментів того часу – клавесину та органу [14]. Разом з тим, бахівська мелодика має мотивну будову, яка вносить у довгі мелодичні лінії однієї сили звучання динамічну рухливість,

обумовлену логікою внутрішнього мотивного розвитку, і поживає однорідність так званих «терас».

Наступний розділ прелюдії тонально нестійкий, музичний тематизм розвивається секвентно. Доцільно запропонувати студенту самому знайти межі тематичних мотивів секвенції (на початку ланка секвенції охоплює півтора такту, з 19 т. – півтакту), знайти тональні співвідношення ланок секвенції, позначити приховане двоголосся, продумати динаміку секвентного розвитку. Такий підхід до розбору твору стимулюватиме ініціативність, самостійність мислення студента, надасть можливість застосувати на практиці знання з музично-теоретичних дисциплін.

Реприза прелюдії повертає звучання до початкового характеру. Органна тема звучить ще більш велично за рахунок посилення динаміки і ущільнення фактури. Надважливо прослідкувати за збалансованим звучанням усіх акордових звуків, тому що саме динамічна, темброва насиченість надає темі ще більшої життєстверджуючої сили та величності.

Наступна після прелюдії чотириголосна **фуга** своїм спокійно-витриманим характером вносить образний контраст. Традиційно вона складається із трьох розділів: експозиція, розробка та реприза. В експозиції тема проводиться послідовно у Т-D співвідношенні (сопрано – альт – тенор – бас).

Розробка будується на інтонаціях теми. Спостерігається тональна нестабільність, секвентний розвиток, який приводить до затвердження головної тональності (*d moll*) в заключній частині.

В репризі тема проводиться двічі: в альтовому та басовому голосах. Фінал фуги відрізняється цікавим драматургічним рішенням. Тема звучить на *ff*, з підкреслено акцентованою артикуляцією на тлі ущільнення фактури у верхніх голосах. За характером вона наближається до першої теми прелюдії, що сприяє логічній завершеності та цільності циклу.

Підводячи підсумки, зазначимо, що вивчення творів Й. С. Баха у класі бандури є важливою складовою загальномузичного і духовного розвитку студента.

ВИСНОВКИ

Робота над поліфонічними творами у класі спеціального інструменту сприяє розширенню всього арсеналу виконавських засобів бандуриста. Вивчення поліфонічної музики удосконалює різні види музичного слуху (мелодичний, гармонічний і ладовий). Крім того, гра поліфонії розвиває музичну пам'ять, адже виконавцю доводиться утримувати в пам'яті декілька мелодичних ліній, котрі живуть в горизонтальному розвитку своїм незалежним інтонаційним, ритмічним і артикуляційним життям. Для розуміння і грамотного виконання поліфонічних творів необхідні спеціальні музично-теоретичні знання, відповідні виконавські вміння і навички.

Роботу над поліфонічним твором можна поділити на декілька етапів.

Перший етап – музично-змістовий аналіз, в процесі якого студент повинен: з'ясувати характер п'єси, визначити музичну форму, тональний план, види поліфонії.

Другий етап – робота над кожною мелодичною лінією, окремими елементами музичної тканини. Головне завдання цього етапу полягає в досягненні інтонаційної виразності, динамічної та штрихової точності, виразності фразування.

Третій етап – поєднання голосів в єдиному звучанні, зберігаючи самостійність окремих мелодичних ліній. На цьому етапі важливо навчити студента чути і відтворювати різноманітне темброве забарвлення голосів, співвідношення «запитання-відповідь» у пропості та респості, різноманітність фразування, динаміки та артикуляції. Мета третього етапу – пошук необхідного співвідношення голосів при їхньому одночасному звучанні, розподіл обсягу уваги, оволодіння раціональними способами і прийомами самостійної роботи з поліфонічними творами.

Заключний етап – виконання твору цілком. Головне завдання – передати характер твору та розкрити його зміст. Досягнення відповідного рівня поліфонічної зрілості можливе лише за умови поступового накопичення знань, розвитку музичного мислення, виконавських навичок, поліфонічного слуху,

ініціативності та самостійності в роботі. Невід'ємною основою для цього є вивчення достатньої кількості різнопланових поліфонічних п'єс та свідомо систематична робота за інструментом. Для того, щоб поліфонічна музика була цікавою студенту і сприймалась емоційно, вона повинна бути йому зрозумілою, бо ця музика звернена безпосередньо до інтелектуальної сфери виконавця.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. — М. : Музыка, 1978. — 288 с.
2. Бах И. С. Вісім маленьких органних прелюдій та фуг. Навчальний посібник / І.С.Бах.; перекладення для бандури Л. Мандзюк. — Х. : СПДФО Бровін О. В., 2011. — 56с.
3. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. — Київ, 1989. — 112 с.
4. Бражников М. Фортепиано: научно-популярный очерк – 2-е изд. — М. : Музыка, 1982. — 63 с.
5. Браудо И. А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. — СПб. : Северный олень, 1994. — 76с.
6. Браудо И. А. Артикуляция. — Л.: Музгиз, 1961. — 198 с.
7. Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». — К., 1997. — 19 с.
8. Власов В. П. Методика роботи баяніста над поліфонічним твором: Навчальний посібник. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2010. — 116 с.
9. Копчевский Н. А. Клавирная музыка: вопросы исполнения. — М. : Музыка, 2011. — 96 с.
10. Мартинюк В. М., Овчарова С. В., Щітова С. А. Українська пісня у поліфонічних творах для бандури: навчальний посібник. — Дніпро: Ліра, 2017. — 68 с.
11. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. — 5-е изд. — М. : Музыка, 1988. — 240 с.
12. Пухальский Я. Г. Методика обучения игры на бандуре : Учеб. пособие. — К. : Консерватория имени Чайковского, 1978. — 98 с.
13. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія: посібник для студ. вищих навч. муз. закладів. — Вінниця: Нова Книга, 2014. — 512 с.
14. Швейцер А. И. С. Бах. — М. : Музыка, 1965. — 726 с.

15.Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник [вид. 2-ге, переробл. і доп.]. —
Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. — 352 с.

Інвенція

на тему української народної пісні
"Стоїть козак на чорній кручі"

В. Мартинюк
Муз. редакція С. Овчарової

Tempo di marcia

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The first staff (treble clef) begins with a *mf* dynamic. The second staff (bass clef) is mostly silent.

Musical notation for measures 5-8. The first staff (treble clef) features a *p* dynamic. The second staff (bass clef) remains silent.

Musical notation for measures 9-13. The first staff (treble clef) features a *f* dynamic. The second staff (bass clef) is active with a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 14-17. The first staff (treble clef) features a *mp* dynamic. The second staff (bass clef) continues with the accompaniment.

Musical notation for measures 18-21. The first staff (treble clef) features a *p* dynamic. The second staff (bass clef) continues with the accompaniment.

Musical notation for measures 22-25. The first staff (treble clef) features dynamics of *f*, *mf*, *rit.*, and *p*. The second staff (bass clef) continues with the accompaniment.

Інвенція

на тему української народної пісні
"Пісня про Нечая"

В. Мартинюк
Муз. редакція С. Овчарової

Moderato

Measures 1-5 of the piece. The music is in G major and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The dynamic marking is *mf*.

Measures 6-10. The melody continues with more rhythmic complexity, including triplets. The dynamic marking changes to *f* at measure 8.

Measures 11-15. The right hand has a more active, rhythmic pattern with sixteenth notes, while the left hand remains steady. The dynamic marking is *mp*.

Measures 16-19. The piece continues with a similar melodic and harmonic structure. The dynamic marking is *mp*.

Measures 20-24. The final section of the piece, ending with a double bar line. Dynamics include *cresc.*, *ff*, *dim.*, *rit.*, and *p*.

Інвенція

на тему української народної теми
"Ой у полі верба"

В. Мартинюк
Муз. редакція С. Овчарової

Moderato

p

mp
X.сп.

mf

dim.

mp

cresc.

f

pp

rit.

poco accel.

rubato p

f rit.

Meno mosso

mp

p rit.

Інвенція

на тему української народної пісні-думи
"Максим козак Залізняк"

В. Мартишок
Муз. редакція С. Овчарової

Moderato

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of music, each with a measure number at the beginning of the first staff. The dynamics and articulations are as follows:

- System 1 (measures 1-8): *f* (forte)
- System 2 (measures 9-15): *mp* (mezzo-piano)
- System 3 (measures 16-21): *cresc.* (crescendo)
- System 4 (measures 22-29): *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), *p* (piano)
- System 5 (measures 30-36): *cresc.* (crescendo), *f* (forte)
- System 6 (measures 37-42): *rit.* (ritardando)

Інвенція

на тему української народної пісні
"Ой у полі, полі світлиця стояла"

В. Мартинюк
Муз. редакція С. Овчарової

Moderato

p

mp

mf

p

16

f

19

ff marcato *pp* *p*

22

mp *mf*

24

pp X. сп. *p*

27

ff *mp*

30

rit. *pp*

Прелюдія та fuga

PRELUDIUM

Й.С.Бах

Andante $\text{♩} = 90$

Бандура

3

6

8

p

pp

f

Л.С.Мандзюк

2
11

piu f

rit.

p

14

B.p.

16

subito p

18

mf

21

24 3

27 allarg. 1. 2. FUGA
ff ff mf

31 Allegro marcato

35

38

4
41

sost. *a tempo*

f *mp*

45

f

48

mf

51

marcato

54

allarg.

ff

Прелюдія та fuga

PRELUDIUM

Й.С. Бах
перекладення Л.Мандзюк

Бандура

f *Andante maestoso* $\text{♩} = 90$ *p*

f *X dolce* *ff* *pp* *una corda*

1 2 3 4 1 2 3

8

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

12

pp

©Мандзюк Л.С.

2

Прелюдія та fuga d-moll

15 *p*

17 *mp*

19 *mf* *f* *p*

22 *allarg.*

25 *a tempo* *ff*

Прелюдія та фуга d-молл

FUGA 3
Poco piu mosso

28

allarg.
pesante
ff

32

p

36

X

39

poco piu f
в.р.
X
p

42

X

X

X

1 2 3 2 2 1 2

4

Прелюдія та фуга d-молл

46

poco più f

This system contains measures 46, 47, and 48. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A handwritten 'X' is present under the bass line in measure 47. The dynamic marking *poco più f* is placed above the right hand in measure 48.

49

mp

This system contains measures 49, 50, and 51. The right hand continues with a melodic line of beamed notes. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment. The dynamic marking *mp* is placed above the right hand in measure 51.

52

mf *f*

ritard.

This system contains measures 52, 53, 54, and 55. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings *mf* and *f* are placed above the right hand in measures 53 and 54 respectively. A handwritten *ritard.* is written above the right hand in measure 55.

56

Poco meno mosso
ff

This system contains measures 56, 57, and 58. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking *ff* is placed above the right hand in measure 57. The tempo marking *Poco meno mosso* is placed above the right hand in measure 56.

59

rallentando

This system contains measures 59, 60, and 61. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment. The tempo marking *rallentando* is placed above the right hand in measure 59.