

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УМАНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ПАВЛА ТИЧИНИ

Радзівіл Т. А.

**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ
ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ
В УМОВАХ МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ**

Навчально-методичний посібник

Умань
ФОП Жовтий О.О.
2014

УДК 786.8(075.8)
ББК 85.315.4я73
Р 15

Рецензенти:

О. А. Устименко – Косоріч – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини;

О. І. Самойленко – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської державної академії музики ім. А. В. Нежданової.

Р 15 Радзівіл Т. А. Теоретико-методичні основи формування виконавської майстерності баяністів-акордеоністів в умовах мистецько-педагогічної освіти : навч.-метод. посіб. / Радзівіл Т. А. – Умань : ФОП Жовтий О. О., 2014. – 129 с.

Навчально-методичний посібник присвячено аналізу теоретико-методичних основ формування виконавської майстерності баяністів-акордеоністів в умовах мистецько-педагогічної освіти. Визначено основні сегменти формування виконавської майстерності: прості та складні музичні форми, жанр, стиль тощо.

Посібник розрахований на студентів середніх та вищих навчальних закладів музично-педагогічного профілю підготовки, викладачів та вчителів спеціальних дисциплін.

УДК 786.8(075.8)
ББК 85.315.4я73
© Радзівіл Т. А., 2014

ЗМІСТ

| | |
|-----------------------|----------|
| ПЕРЕДМОВА..... | 4 |
|-----------------------|----------|

РОЗДІЛ I

ОЗНАЙОМЛЕННЯ БАЯНІСТА-АКОРДЕОНІСТА З МУЗИЧНИМ ТВОРОМ

| | |
|--|---|
| 1.1. Розтлумачення позначок, вказівок автора (видавця)..... | 7 |
| 1.2. Програвання тексту як принцип загального уявлення характеру музичного твору | 9 |

РОЗДІЛ II

ФОРМУВАННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО МИСЛЕННЯ В ПРОЦЕСІ РОБОТИ З МУЗИЧНИМ ТВОРОМ

| | |
|---|-----|
| 2.1. Загальні відомості про композитора, жанр твору, програму (назву) твору | 12 |
| 2.1.1. Загальні відомості про композитора. Музичний стиль..... | 12 |
| 2.1.2. Жанр твору. Танці та інші інструментальні твори, що виконуються на баяні. Програма (назва) твору | 14 |
| 2.2. Музична форма як невід’ємний складник формування художньо-образного мислення баяністів-акордеоністів | 56 |
| 2.2.1. Прості музичні форми | 62 |
| 2.2.2. Складні музичні форми | 84 |
| 2.2.3. Форма рондо | 94 |
| 2.2.4. Варіаційна форма | 98 |
| 2.2.5. Сонатна форма | 103 |
| 2.2.6. Циклічні музичні форми | 112 |

| | |
|-----------------------|------------|
| ПІСЛЯМОВА..... | 121 |
|-----------------------|------------|

| | |
|--|------------|
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 123 |
|--|------------|

ПЕРЕДМОВА

Швидкий розвиток науки, техніки і виробництва та зміни, що відбуваються у сфері культури та мистецтва, потребують високої компетенції фахівців. Зростання професійної майстерності вчителя музики тісно пов'язане із прагненням його до самовдосконалення. Навчальні заклади професійної освіти дають тільки основу освіти. Але вона має продовжуватися подальшими самостійними зусиллями і здійснюватися шляхом самонавчання та самовиховання. Цілком зрозуміло, що одного бажання, спрямованості та вияву активності зовсім недостатньо для самоосвіти. Потрібен досвід, який не здобувається автоматично у процесі загальної навчальної діяльності, – це передбачає спеціальну роботу. Підготовка до самонавчання та самовиховання повинна включати два головних завдання: навчання методам, формам, засобам здійснення самоосвітньої діяльності та виховання особистісної спрямованості на самоосвіту. Тобто, потрібно формувати традицію діяти за потрібними правилами, які допомагають відшліфувати навички та вміння виконувати певну роботу якісно, результативно, раціонально і творчо.

Посібник ставить за мету швидке і ґрунтовне формування самостійності жанрово-стильового мислення, методів роботи, вміння досягати цілі, самопізнання, вміння аналізувати музичні форми, будову в цілому і в деталях.

Процес роботи виконавця – поступове заглиблення в сутність художніх образів музичного твору. Всі музично-технічні задачі націлені на втілення саме художнього образу як кінцевого результату. Для досягнення успіхів у вказаній роботі, потрібно постійно розвиватися музично, інтелектуально, артистично. Тобто, розвивати слухові дані; широко знайомитися з музичною літературою; вивчати невеличкі твори напам'ять тільки з нот, не використовуючи баян (акордеон); вчитися розпізнавати музичні форми, тематичний матеріал, гармонічну і поліфонічну структуру твору, що вивчається; рівнятися на кращих виконавців; розвивати фантазію поетичними образами, аналогами з явищами природи і життя; доповнювати і тлумачити музичну мову твору; розвивати інтерес до інших мистецтв, особливо до поезії, живопису та

архітектури. А головне – виховувати в собі етичну гідність, обов'язки, відповідальність і права митця.

Одним із шаблів до самонавчання та самовиховання є вміння працювати над музичним твором. Вивчаючи музичні твори, потрібно завжди дотримуватися певного плану:

I. Ознайомлення баяніста-акордеоніста з музичним твором (I етап).

II. Формування жанрово-стильового мислення баяніста-акордеоніста у процесі роботи з музичним твором (II етап).

III. Формування виконавської майстерності баяніста-акордеоніста у процесі вивчення музичного твору (III етап).

IV. Підготовка музичного твору до естрадного виконання (IV етап).

Ці етапи мають багато складників, які допомагають сформувати вміння та навички роботи з музичним твором, усвідомити необхідність теоретико-методичної роботи в цьому напрямі, досягти професійного виконання музичних творів.

Однією з важливих вимог, що ставляться до вчителя музики, – це ґрунтовна музична грамотність у самому широкому сенсі цих слів – починаючи від запису нотного тексту і закінчуючи розкриттям змісту музичного твору у зв'язку з усією сукупністю його засобів виразності. Ця важлива вимога учительської професії полягає в оволодінні основами музичного аналізу, результати якого знаходять застосування в усіх аспектах діяльності вчителя музики, тому кінцевий результат його праці цілком залежить від того, наскільки добре він готовий до такого виду діяльності.

Цей посібник присвячено висвітленню перших двох етапів роботи над музичним репертуаром баяністів-акордеоністів на рівні спеціалізованої освіти.

У першому розділі розкрито основи ознайомлення баяніста-акордеоніста з музичним твором (I етап). Аргументується важливість розтлумачення позначок, вказівок автора чи видавця, розуміння музичної мови взагалі і музичної мови кожного окремого твору. Розглядаються об'єктивно-композиційна та суб'єктивно-інтерпретаційна частини авторського тексту. Схарактеризовано специфіку мистецтва, основним явищем і поняттям якої є художній образ.

У другому розділі визначено засади формування жанрово-стильового мислення баяніста-акордеоніста у процесі роботи з музичними творами (II етап). Розглядаються такі поняття як «музичний стиль» і «музичний жанр», характерні особливості різних танців та інших інструментальних творів, які виконуються на баяні (акордеоні). Схарактеризовано прості та складні музичні форми, а також форма рондо, варіаційна форма, сонатна форма та сюїта. До всіх зазначених форм підбрано нотні приклади для виконання на баяні (акордеоні) з детальним аналізом.

Посібник може використовуватися на заняттях з основного і додаткового музичних інструментів (баян, акордеон) та акомпанементу.

РОЗДІЛ І

ОЗНАЙОМЛЕННЯ БАЯНІСТА-АКОРДЕОНІСТА З МУЗИЧНИМ ТВОРОМ

1.1. Розтлумачення позначок, вказівок автора (видавця)

Попереднє ознайомлення з музичним твором розпочинають з розтлумачення позначок, вказівок автора чи видавця; програвання тексту з можливими тимчасовими спрощеннями; загального уявлення про характер твору.

Початковий етап роботи над музичним твором пов'язаний, перш за все, з визначенням художніх завдань і основних труднощів на шляху досягнення кінцевого художнього результату.

Як вважав один з найвидатніших піаністів не тільки свого часу (першої половини ХХ ст.), а й всієї історії фортепіанного виконавського мистецтва Й. Гофман, під «стильним» виконанням музичної п'єси розуміється таке виконання, при якому спосіб вираження абсолютно відповідає її змісту. «Правильний же спосіб вираження потрібно шукати і знаходити для кожної п'єси окремо, навіть якщо мова йшла б про ряд п'єс, написаних одним і тим же композитором. Найперше потрібно прагнути виявити швидше індивідуальні особливості даної п'єси, ніж композитора взагалі. Якщо вам поталанило стильно зіграти один твір Шопена, то із цього ніяким чином не випливає, що ви зумієте так само добре виконати будь-який інший твір, що належить його творчості. Хоча в загальних рисах манера його письма може бути однаковою в усіх його творах, тим не менше, різні його п'єси будуть значно відрізнятися одна від одної» [18, 63–64].

Тому на даному етапі вивчення музичного твору, потрібно розібратися в самій музичній тканині. Для виконавця не повинно бути жодного знака в нотному письмі, якого б він ніколи не бачив, не знав і не розумів. Жодна позначка або ремарка автора чи видавця не повинна «лякати» баяніста-акордеоніста. Адже ключ до правильного розуміння і виконання твору можна знайти лише шляхом ретельного вивчення кожного окремого твору.

Й. Гофман вважав, що специфічна музична мова дійсно існує. «Чисто матеріальними засобами – за допомогою нот, пауз, динамічних та інших знаків, через спеціальні вказівки тощо – композитор відображує в своєму творі цілий світ, створений його уявою. Обов'язок художника-виконавця полягає в тому, щоб добути з цих матеріальних позначок духовну сутність і передати її своїм слухачам. Для цього він повинен розуміти музичну мову взагалі і мову кожного окремого твору» [18, 65].

Чи можна цьому навчитися? Звичайно, можна. Але за умови, що чисто матеріальна сторона п'єси (ноти, паузи, метричні величини, штрихи, динамічні позначення тощо) буде ретельно і уважно вивчатися і обов'язково засвоюватися.

Потрібно цілком погодитися з думкою Й. Гофмана із приводу вивчення музичних творів. «Інколи говорять, що занадто об'єктивне вивчення п'єси може зашкодити «індивідуальності» її виконання. Не бійтеся цього! Якщо десять виконавців розпочнуть вчити один і той же твір з однаково високим ступенем точності та об'єктивності, будьте впевнені: кожен із них стане грати його зовсім інакше, ніж дев'ять інших, і, можливо, буде вважати своє виконання єдино правильним. Адже кожен із них прагне передати по-своєму те, що він засвоїв розумом і серцем. Особливість, яка визначає різницю між цими десяти тлумаченнями, залишається неусвідомленою виконавцем, доки вона формується, а можливо і потім. Але саме ця несвідомо сформована особливість і є те, в чому закономірно проявляється індивідуальність і в чому тільки й можливо углядіти справжнє злиття композиторської і виконавської думки» [18, 66–67].

На думку відомого піаніста-виконавця і піаніста-педагога Є. Лібермана, музикант, який розпочинає свою роботу зі знайомства з нотним текстом, повинен розуміти, що в ньому є дві групи координат – незмінних, тих, завдяки яким твір існує, упізнається, і змінних, завдяки яким він може набувати нового виду і значення.

«З цього виникає найважливіший висновок: виконавці повинні навчитися розрізняти в авторському тексті знаки, що несуть у собі об'єктивну інформацію про твір, його образну будову, красу та виразність, від знаків, в яких передана

інформація про суб'єктивне тлумачення твору його першим редактором і потенційним виконавцем – самим автором» [26, 38].

Є. Ліberman вказує, що кожен авторський текст складається із двох складових частин: об'єктивно-композиційної та суб'єктивно-інтерпретаційної. В об'єктивно-композиційній частині текстових знаків автор є творцем музичного твору. Зміна цієї частини тексту чи невиконання її неминуче призведе до спотворення та руйнування форми твору. У суб'єктивно-інтерпретаційній частині текстових знаків автор втілює виконавську інтерпретацію свого твору. При всій змістовності та важливості авторських інтерпретаційних знаків, вони все ж не належать власне твору, тому здатні до змін в авторському виконанні. У подальшому зміни цієї частини тексту за деяких умов призведуть до повноцінного інваріанту твору, нової сторінки його історичного життя.

1.2. Програвання тексту як принцип загального уявлення характеру музичного твору

Поставлене завдання зовсім непросте. Як відомо, музика – це один із багатьох видів мистецтва, що являє собою одну з форм суспільної свідомості. Специфіку мистецтва визначає таке основне явище і поняття, як художній образ, що відрізняє його від інших форм суспільної свідомості. Художній образ – це узагальнене відображення дійсності, що сприймається чуттєво (бачимо, чуємо, уявляємо). Так, наприклад, образи інструментальної музики, що можуть бути героїчними, ліричними, жартівливими, радісними, журливими, скорботними, – передають риси характеру, почуття, думки і мрії, які притаманні багатьом людям, але втілюються вони різними композиторами шляхом такого музично-тематичного матеріалу, що запам'ятовується як індивідуальні. На думку відомого радянського мистецтвознавця Л. Мазеля, узагальнення життєвих явищ у художньому образі пов'язане з особливою концентрацією, згущенням, загостренням їх типових рис, що призводить до яскравого вражаючого характеру образу. «Засобом цієї концентрації слугують інтелект, чуття і майстерність художника,

зокрема, його творча уява, фантазія, що дозволяє писати в точному і первісному значенні цього слова, тобто, відображаючи дійсність, творити, складати щось раніше не існуюче, нове» [28, 10].

Цілісний всебічний аналіз музичного твору являє собою дослідницьку роботу, що має на меті виконання певних завдань. Навчитися виконувати цю нелегку роботу неможливо лише за підручниками та методичними посібниками, як і неможливо завдяки лише підручникам навчитися писати твори мистецтва або художньо їх виконувати. Навіть курс аналізу музичних творів не здатен сам по собі забезпечити достатню підготовку для виконання такої наукової роботи, як цілісний всебічний аналіз музичного твору. Такий курс може лише посприяти здобути певні знання та навички, які допоможуть розібратися в будові музичних творів і зрозуміти, що пов'язує побудову та зміст музики.

Потрібно зауважити, що на рівні спеціалізованої освіти необхідно навчитися хоча би виявляти загальні (родові та видові) риси змісту і форми та своєрідне і неповторно-індивідуальне їх перетворення. Але для цього потрібні знання не лише із предмету «аналіз музичних форм», а й з інших музично-теоретичних та музично-виконавських дисциплін (музична література, елементарна теорія музики, сольфеджіо, гармонія, вокальний клас, диригування) в їх тісному взаємозв'язку. Цілісний аналіз художнього образу музичного твору повинен розкрити в ньому загальні й неповторно-індивідуальні риси в їх єдності.

Мистецтво, як одна з форм суспільної свідомості, перш за все, відображає суспільну дійсність, думки і почуття людини. Самі особисті і глибоко індивідуальні переживання людини слугують предметом мистецтва з тієї причини, що вони властиві багатьом людям і їх художнє втілення буде зрозуміле широкому колу слухачів. А от картини природи в мистецтві покликані виховувати любов до краси рідного краю. Мистецтво здатне відображати різні явища дійсності саме в тому ракурсі, в якому вони будуть цікаві для людини, як для члена суспільства. При цьому, мистецтво суттєво перепускає явища дійсності через внутрішній суб'єктивний світ художника, творця і спрямовує їх до внутрішнього світу і суб'єктивного досвіду глядача, слухача, а

в музичному мистецтві – до виконавця. Тому художній образ єднає загальне й індивідуальне, об'єктивне й суб'єктивне, логічне й емоційне.

Як підкреслював Л. Мазель, музика – мистецтво звукове і часове (музичний твір розгортається в часі). Музика не може настільки ж безпосередньо, як живопис та скульптура, зображувати конкретні предмети або описувати явища і предмети дійсності так, як це може робити література. Проте музика спроможна більш безпосередньо і різноманітно передавати переживання людини, рух її почуттів, емоційно-психологічні стани. Музика не відображує конкретну предметну сторону явищ, проте вона здатна розкривати загальний характер явищ дійсності (наприклад, грандіозність чи тендітність, величний спокій чи напружений динамізм), та загальний характер процесів розвитку явищ – поступовість чи несподіваність, боротьбу протилежних сил.

Під програванням тексту з можливістю тимчасових спрощень мається на увазі ознайомлення в загальному з музичним твором. На початкових етапах оволодіння грою на музичному інструменті це може бути лише програвання мелодії правою рукою та ознайомлення з характером акомпанементу лівою рукою. З набуттям навичок читання нот з аркуша, баяніст-акордеоніст поступово зможе ознайомитися з новим музичним твором, програвачи його двома руками, по можливості спрощуючи його (виконуючи, наприклад, партію правої руки не акордами, або інтервалами, як може бути у творі, а хоча би мелодію). Така робота, із часом, допоможе отримати певні навички ознайомлення з музичним твором та дозволить швидко визначатися з характером музичного твору, своїм відношенням до нього та певними завданнями щодо його виконання.

РОЗДІЛ II

ФОРМУВАННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО МИСЛЕННЯ В ПРОЦЕСІ РОБОТИ З МУЗИЧНИМ ТВОРОМ

2.1. Загальні відомості про композитора, жанр твору, програму (назву) твору

Аналіз та детальний розбір музичного твору – це найбільший і найскладніший етап роботи, але дуже необхідний і обов'язковий. Починають його із загальних відомостей про композитора (епохи, в якій він жив, його стилю), жанру твору, програми (назви) твору.

2.1.1. Загальні відомості про композитора. Музичний стиль

Для того, щоб зрозуміти музику будь-якого композитора, потрібно, насамперед, дізнатися, в яку епоху він жив, ознайомитися з його життєвим та творчим шляхом, прослухати аудіо записи його творів, якщо такі можна знайти, та визначити стиль його музики. Немає необхідності доводити, що усвідомлення баяністом-акордеоністом різниці, наприклад, між органною музикою Й. Баха і музикою сучасних композиторів В. Власова, Є. Дербенка, Л. Козельчука, В. Новікова, Б. Мирончука та ін. дає йому важливий ключ до розуміння твору, що вивчається.

Насамперед, ознайомлення з життєвим та творчим шляхом композиторів (твори яких вивчаються) розширює музичний кругозір, а з часом великий багаж знань буде показником рівня музичної культури.

Важливо ознайомитися з національною належністю автора, особливостями його творчого шляху, образами та засобами виразності, що притаманні саме його стилю, історією створення музичного твору.

В першу чергу, перед виконавцем постає проблема стилю.

Музичний стиль – це «сукупність засобів та прийомів художньої виразності, що історично склалась і відображає естетичні погляди різних суспільних груп певної епохи або

творчого напрямку. Поняття музичного стилю визначає значні етапи розвитку музичного мистецтва (наприклад, класицизм, романтизм, бароко, рококо, сентименталізм, веризм, імпресіонізм, експресіонізм та ін., а також східний, іспанський, слов'янський, африканський, негритянський, південноамериканський та ін.). Музичний стиль відображає характерні ознаки певного шару музичного мистецтва, його національної або етнічної своєрідності. Крім того, поняттям музичний стиль визначають індивідуальну творчу манеру композитора (В. Моцарта, Л. Бетховена, С. Прокоф'єва, Б. Лятошинського, М. Леонтовича, Д. Шостаковича та інших)» [63, 256].

«Своєрідність стилів виявляється у відмінних ознаках, вони зближують різні твори одного стилю, в той же час відмежовуючи їх від музики інших стилів. Прикмети стилю пронизують рішуче всі сторони музики – фактуру, ритм, мелодику, гармонію та ін.» [61, 299].

Проте стиль не зводиться лише до того, щоб підсумувати відмінні ознаки форми та змісту. Він являє собою живу єдність, а не механічний набір прикмет. Саме ця духовна глибина, неповторність світовідчуття композитора, що відображені в музичному творі, привертають нашу увагу.

«Щоб глибше зрозуміти своєрідність музичного стилю, потрібно прослухати декілька творів. Одиничний твір, особливо мініатюра, покаже нам героя в якійсь одній ситуації, наприклад, у момент насолоди красою природи. Але яким він буде в хвилину найглибшої скорботи, як проявить себе в життєвій боротьбі, що повна небезпеки? Стиль виражає відношення не до однієї ситуації, а до життя в цілому, до світу. Ця світоглядна глибина – духовна сутність стилю – відкриється лише під час знайомства з різними творами» [61, 299–300].

В історичному розвитку стилів можна побачити шлях духовних пошуків людства, більш глибокого усвідомлення дійсності, що весь час змінюється, та формування нових ідеалів людини.

Крім стилю, обов'язково визначається жанр твору, як у широкому аспекті, так і у вузькому, тому що від цього залежить підбір засобів виразності, які в різних жанрах абсолютно різні.

2.1.2. Жанр твору. Танці та інші інструментальні твори, що виконуються на баяні. Програма (назву) твору

Музичний жанр – це «багатозначне поняття, що характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами, з огляду на їх походження, умови виконання, сприймання та інші ознаки (зміст, структура, засоби виразності, склад виконавців тощо)... Склад виконавців і спосіб виконання визначають найпоширеніший поділ музичного жанру на *вокальний* та *інструментальний*, які в свою чергу, диференціюються за специфічнішими ознаками» [63, 87].

Марш, танець, пісня, романс, серенада, баркарола, хорал, ноктюрн, концерт, симфонія, соната – все це музичні жанри. Поняття жанру, як і поняття стилю, використовується в більш широких і більш вузьких значеннях: марш – жанр, але святковий марш, весільний марш, футбольний марш, військовий марш, запорізький марш, – теж жанри; танець – жанр, але мазурка, вальс, полька, краков'як, крижачок, гопак, аркан, козачок, кадрили, лезгинка, самба, танго, – теж жанри. Загальноприйнятої систематики жанрів ще не існує.

Дуже важливо, що складні жанри інструментальної музики тим чи іншим чином пов'язані з перетворенням властивостей простіших жанрів, які беруть свій початок у житті та побуті народу (танець, пісня тощо). Так героїчні, вольові теми музичних творів зазвичай мають зв'язок із жанром маршу, з музикою сигнально-привинного характеру, ліричні теми – з піснею, романсом та ін.

Як підкреслював Л. Мазель, у різних жанрах виробляються типові для цих жанрів засоби – ритмічні звороти, форми акомпанементу, мелодичні фігури, види фактури тощо. «Такі, наприклад, типові пунктировані маршові ритми, типова форма вальсового акомпанементу, під час якого бас береться на першій долі такту, а інші акомпануючі голоси на другій і третій долях; такі типові розгойдуючі мелодичні фігури колискової пісні, типова акордова фактура хорала. Жанри і жанрові засоби впливають один на одного, по-різному поєднуються у різних творах... Через жанри і жанрові засоби у музиці відображаються безліч явищ дійсності. Тому з'ясування жанрової природи того чи

іншого твору або фрагменту дуже суттєво (хоча, звичайно, недостатньо) для висвітлення змісту музики. Дуже часто визначення жанру вже дещо говорить про тип змісту музики, надає цьому змісту деяку загальну характеристику (наприклад, траурний марш, колискова пісня, серенада). Але, зрозуміло, різні твори одного і того ж жанру можуть бути по своєму ідейно-художньому змісту дуже різні. Надто завеликою буває ця відмінність між творами одного і того ж жанру в різних стилях, у музиці різних творчих напрямків, особливо під час з'єднання музики з несхожими текстами.» [28, 19].

Відмінні риси музичного жанру залежать від епохи та індивідуального стилю композитора. Складність класифікації жанрів пов'язана з їх еволюцією. Так, наприклад, жанр сонати викликає певні змістовні асоціації, але сонати віденських класиків відрізняються від сонат романтиків і за змістом, і за формою. Тому всі ці фактори потребують індивідуального підходу до визначення та характеристики жанру кожного конкретного твору.

Важливими є і знання характерних особливостей різних танців, що виконуються на баяні та акордеоні (алеманда, аркан, вальс, гавот, галоп, гопак, екосез, жига, кадриль, козачок, краков'як, крижачок, лезгинка, мазурка, менует, метелиця, пасакалья, полонез, полька, самба, сарабанда, танго, тарантела, чакона, чардаш тощо) та інших інструментальних творів (адажіо, алегро, арієта, арія, боса-нова, гумореска, експромт, елегія, етюд, інтермецо, марш, мініатюра, музичний момент, ноктюрн, п'єса, поема, романс, серенада, скерцино, скерцо та ін.). Розглянемо деякі з них.

Адажіо ((італ. *adagio* – тихо, повільно, спокійно) – невеликий музичний твір, або частина циклічної форми, що написані в повільному темпі та мають характер глибокого роздуму. Віденські класики та романтики використовували адажіо для вираження ліричних переживань, зосереджених станів, роздумів.

Потрібно зауважити, що термін *adagio* (згідно Й. Кванцу, 1752) із самого початку означав «із ніжністю» та «зображував» людське почуття, настрої, а в ХІХ ст. поступово втратив

попереднє значення та, в першу чергу, став позначенням повільного темпу.

Для виконання на баяні представлені: «Адажіо» А. Кореллі; «Адажіо» Й. Баха із клавірної сонати D dur у перекл. А. Семешка; «Адажіо та Рондо» В. Моцарта із Сонатини C dur, «Адажіо і Рондо» В. Моцарта із Сонатини D dur, «Адажіо та Алегро» Д. Платті в перекл. А. Семешка; «Адажіо» З. Фібіха із циклу «Настрої», «Адажіо» П. Чайковського з балету «Спляча красуня» в перекл. Л. Гаврилова, та ін.

Д. Платті. Адажіо. Перекл. А. Семешка (фрагм.) [10, 11]

Adagio

p *legato*

F.B.

Алегро (італ. *allegro* – веселий, жвавий) – умовна назва п'єси, що не має спеціальної назви, але написана в темпі алегро [63, 10]. Вона виконується швидко, жваво, весело. Також це може бути частина (зазвичай перша) сонатного циклу. Термін *allegro* (згідно Й. Кванцу, 1752) означав «бадьоро», «жваво», згодом ним стали позначати рівномірний активний рух та рухливий темп.

У нотній літературі для баяна представлені: «Алегро» В. Моцарта в перекл. І. Гладкова, «Алегро» Г. Телемана в перекл. М. Корецького, «Алегро» A dur та «Алегро» g moll В. Ф. Баха в перекл. М. Корецького та ін.

В. Моцарт. Алегро. Перекл. М. Корецького (фрагм.) [40, 28]

Швидко

Алеманда (франц. *allemande* – німецька) – старовинний танець, час виникнення якого достеменно не встановлений. У музичній енциклопедії зазначено, що алеманда, як побутовий та придворний танець, з'явилася в середині XVI ст. в Англії, Франції і Нідерландах, а з часом розповсюдилася в інших країнах Європи. Вона зазвичай мала дві (інколи 3-4) частини, парний розмір, помірний темп, плавну, закруглену мелодику та починалась без затакту. З часом алеманда втратила пісенно-танцювальні риси та стала урочистою вступною п'єсою в повільному темпі, часто із затактом. Характерні риси італійської алеманди – гомофонний склад та наспівність, французької алеманди – свобода мелодичного розгортання, а німецької алеманди – поліфонізований склад.

Для виконання на баяні представлені: «Алеманда» Г. Генделя в перекл. Б. Беньямінова, «Алеманда» Й. С. Баха із клавірної сонати а moll у перекл. А. Семешка, «Алеманда» Й. С. Баха із клавірної сонати C dur у перекл. А. Семешка та ін.

Г. Ф. Гендель. Алеманда. Перекл. Б. Беньямінова (фрагм.) [38, 24]

Allegro moderato

Арієта (італ. *arietta* – маленька арія) – невелика інструментальна п'єса наспівного характеру, що має пісенну

мелодику, характеризується простотою викладу та зазвичай має двочастинну форму.

У нотній літературі для баяна представлені: «Арієта» Ф. Бланджіні в перекл. М. Корецького, «Арієта» А. Скулте, «Арієта» Т. Шеліговського та ін.

Ф. Бланджіні. Арієта. Перекл. М. Корецького (фрагм.) [40, 22]

Спокійно



Арія (від. італ. aria – повітря) – наспівна інструментальна п'єса танцювального чи пісенного характеру. У середині XVII ст. французькі композитори вводили інструментальну арію в балети, балетні інтермедії, а німецькі композитори включали інструментальну арію як самостійну частину в оркестрові сюїти. Такі арії створювали Г. Гендель, Й. Бах та інші композитори.

Для виконання на баяні представлені: арії F dur, f moll та Es dur Й. Баха в перекл. Ю. Ліхачова; арії C dur та g moll Й. Баха; арії d moll Г. Перселла та Г. Генделя; «Арія» B dur Т. Арна в перекл. М. Корецького та ін.

Й. С. Бах. Арія. Перекл. Ю. Ліхачова (фрагм.) [39, 28]

Andante



Аркан – гуцульський народний чоловічий танець, за легендою – швидкий танець легінів, які зійшлися з гір. Музичний розмір $\frac{2}{4}$ [63, 15].

Як вказує Г. Лозко, особливе місце серед чоловічих танців належить ритуальному військовому танцю «Аркан», який

танцювали опришки перед військовими виступами. Танець мав на меті перевірити на міцність і витривалість чоловіка-воїна: хто не витримував і розривав руки, того не приймали і до танцю (це було своєрідною перевіркою на готовність до бою). Вірогідно, «Аркан» був своєрідною психологічною підготовкою до вирішальних дій, надихав, давав силу, енергію, піднімав бойовий дух.

У нотній літературі для баяна представлені: «Аркан» в обр. Г. Крейтнера, перекл. С. Павіна; гуцульський народний танець «Аркан» в обр. Ф. Бушуєва; «Аркан» в обр. М. Різоля та інші.

Укр. нар. танець «Аркан» в обр. М. Різоля [56, 20]

Andante e poco a poco accelerando

mf Dm Gm Dm G Dm Gm

Dm G Dm 1. 2. Dm

Боса-нова (португ. bossa nova – нове захоплення) – інструментальна джазова музична п'єса в ритмі самби. «Боса-нова – стильовий напрямок у джазі, що виник на початку 1960-х років під впливом кул-джазу на бразильську народну музику, зокрема самбу. Піонерами напрямку вважаються бразильські музиканти Антоніу Карлус Жобім та Жуан Жілберту. Із Жобіном, як «гуру», нова боса-нова швидко завоювала популярність серед молодих музикантів та отримала своїх фанатів, здебільшого молоді, а пізніше й людей різного віку й уподобань.

Боса-нова містить у своїй основі ритм, що спирається на самбу. Акцент самби на першу долю характерний і для боса-нови

(часто нотується в розмірі $2/4$). У гармонічному відношенні, босанова має багато спільного із джазом [12]. Сучасні композитори, що створюють музику для виконання на баяні не оминули і «босанову». Для баяна написані: «Босанова» В. Власова, «Босанова» (Ользі Кучер) Б. Мирончука та ін.

В. Власов. Босса-нова (фрагм.) [15, 18]

The image shows a musical score for a Bossa Nova piece. It consists of two systems of music, each with a piano (right) and bass (left) staff. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'mf'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system includes chords Dm, E7, and Am. The second system includes chords D7, G7, C, Gm, and A7. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass part provides a steady accompaniment with eighth notes.

Вальс (франц. valse, від нім. Walzer, від walzen — кружляти) – парний бальний танець, який виник на основі народних танців Австрії, Німеччини та Чехії. Одним із попередників вальсу був австрійський танець лендлер [63, 35]. Вальс – парний танець, який передбачає плавне кружляння в поєднанні з поступальним рухом. Це найбільш поширений побутовий музичний жанр, який міцно закріпився в професійній музиці країн Європи. Музичний розмір тридольний ($3/4$; $3/8$; $6/8$). Виконується в помірно-швидкому темпі. Для вальсу характерні: ліризм, пластичність, вишуканість, граційність.

У нотній літературі широко представлені вальси для виконання на баяні: «Вальс» М. Лисенка в перекл. М. Різоля, «Вальс» І. Левицького в перекл. М. Різоля, «Ліричний вальс» К. Мяскова, «Вальс» С. Майкапара в перекл. М. Корецького, «Вальс» Г. Шендерьова із сюїти «Узори лугові», «Вальс-скерцо» та «Студентський вальс» Р. Сальманова, «Прощальний вальс»

Л. Ріда, «Вальс» Ю. Пешкова, «Втікач» (вальс) М. Ферреро, «Ніжність» (вальс) А. Вершурена, «Вальс для мого акордеона» А. Вершурена – Р. Денонсена, «Експромт-вальс» О. На Юн Кіна, «Шокуючий вальс» К. Томейна, «Вальс Марго» Р. Гальяно, «Вальс» А. Петрова з кінофільму «Бережись автомобіля» в концертній обр. А. Тихончука, «Вальс» Є. Дербенка з «Ретро-сюїти», «Осінній мотив» (вальс) Є. Дербенка, «Одеський листопад» (етюд-вальс) Є. Дербенка, «Світло й тіні» (вальс-мюзет) П. Піццигоні, «Під небом Парижа» (вальс) З. Жиро, «Лорентіда-вальс» О. Пітерсона із сюїти «Канадіана» в перекл. А. Семешка та ін.

С. Майкапар. Вальс. Перекл. М. Корецького (фрагм.) [8, 45]

Allegro

The musical score is for a waltz in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The dynamics are 'p' (piano) and 'grazioso'. The score consists of two staves: a treble staff for the melody and a bass staff for the accompaniment. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note Bb4. The bass line starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note Bb2. The score includes several chords: C, G7, and D7. The piece ends with a final chord of G.

Гавот (франц. gavotte) – старовинний французький народний танець, відомий з XVI ст. Як зазначається в музичній енциклопедії, гавот спочатку був хороводним танцем. Для нього характерні: помірний темп руху, парний розмір ($\frac{4}{4}$ чи $\frac{2}{2}$), початок із затакту в дві чверті або половинну тривалість, розчленування за двотактами, що закінчуються на сильну долю та чітка ритмічна пульсація.

Гавот нерідко має тричастинну форму (АВА); друга частина має більш просту побудову, інколи – це мюзет пасторального характеру. Музика гавоту світла, вишукана, часом із наївно-пасторальним, інколи – з урочистим відтінком. З XVII ст. гавот став придворним танцем, набув граціозного і манірного характеру та розповсюдився в інші країни Європи, став частиною інструментальної сюїти.

Для виконання на баяні представлені: «Гавот» Д. Скарлатті в перекл. В. Угриновича, «Гавот» Ж. Люллі в перекл. О. Денисова, «Гавот» Д. Шостаковича із третьої балетної сюїти в перекл. Ф. Бушуєва, «Гавот» С. Прокоф'єва із Класичної

симфонії в перекл. О. Сударикова, «Гавот» Г. Телемана в перекл. А. Тарасова, «Гавот» Д. Кабалевського із сюїти «Комедіанти» в обр. Г. Тишкевича, «Гавот» В. Щербачова в обр. Аз. Іванова, «Гавот» Ф. Легара з оперети «Єва» в перекл. В. Машкова, «Гавоти» І. Пахельбеля, А. Рєпнікова, М. Магіденко, В. Подгорного та ін.

С. Прокоф'єв. Гавот із Класичної симфонії. Перекл. О. Сударикова (фрагм.) [58, 65]

Non troppo allegro

Галоп (франц. galop – біг навскоки) – швидкий, стрімкий, веселий бальний танець XIX ст. з підскоками; розмір $\frac{2}{4}$. До художніх зразків галопу належать твори Ф. Ліста, М. Глінки, Ф. Шуберта, Й. Штрауса, Ф. Обера, Ж. Оффенбаха, Е. Вальдтейфеля, П. Чайковського та ін. [63, 47–48].

Як зазначено в музичній енциклопедії, для галопу типова чітко окреслена мелодія, що супроводжується найпростішими акордами тоніки, домінанти, субдомінанти; в акомпанементі «відбиваються» четверті, часто і восьмі долі. Форма галопу зазвичай складна тричастинна з одним, інколи з двома тріо. Як правило, є вступ із декількох тактів одного акомпанементу.

У нотній літературі для баяна представлені: «Галоп» Д. Кабалевського із сюїти «Комедіанти» в обр. І. Ільїна, «Галоп» Б. Сметани з опери «Продана наречена» в обр. П. Гвоздева, «Галоп» Ф. Шуберта в перекл. А. Черних, «Галоп» О. Гурильова

в перекл. А. Черних, «Галоп» П. Лондонова із сюїти «Маскарад іграшок», «Галоп» В. Бухвостова, «Галоп» Ю. Забутова, «Галоп» Є. Дербенка з «Ретро-сюїти» та ін.

Є. Дербенко. Галоп з «Ретро-сюїти» (фрагм.) [20, 13]

*) – у верхній частині клавіатури

Гопак – (від гоп – вигук під час виконання танцю) – український народний танець. Музичний розмір $2/4$. На думку доктора мистецтвознавства А. Гуменюка, виник у побуті Війська Запорізького. Спочатку виконувався чоловіками; сучасний гопак виконують чоловіки та жінки, проте чоловіча партія залишається провідною.

У виконання гопака включаються елементи хореографічної імпровізації: стрибки, присядки, обертання та інші віртуозні танцювальні рухи. Існують різні варіанти гопака – сольний, парний, груповий. Він часто має величавий, героїчний характер. Пісенні та інструментальні гопаци виконуються в народі і як самостійні музичні п'єси. У західних областях України існує «Гопак-коло», який виконується замкненою у коло групою танцівників.

Для баяна побутують: укр. нар. танець «Гопак» в обр. А. Мірека, укр. нар. танець «Гопак» в обр. М. Різоля,

«Гопак» М. Мусоргського з опери «Сорочинський ярмарок» в обр. А. Голубєва, «Гопак» Р. Глієра з балету «Тарас Бульба» в перекл. М. Цибуліна, «Гопак» К. Мяскова та ін.

Укр. нар. танець «Гопак» в обр. М. Різоля (фрагм.) [56, 77]

Allegretto

The image shows a musical score for a Ukrainian folk dance 'Gopak' by M. Rizoia. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Allegretto' and features a piano accompaniment in the left hand and a violin part in the right hand. The piano part starts with a forte (*sf*) dynamic and includes chords for G and D. The violin part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second system is a continuation of the first, with similar piano accompaniment and violin part. The piano part includes chords for D and G. The violin part continues the melodic line.

Гумореска (від англ. *humour* – гумор) – невелика, жартівлива або гумористична за характером п'єса [63, 59].

Як зазначено в музичній енциклопедії, вперше назву «гумореска» до своєї фортепіанної п'єси ор.20 (1839) використав Р. Шуман, який мав на увазі вдале поєднання мрійливості і жарту. Його гумореска – це розгорнута п'єса, що складається з низки ліричних та жартівливих епізодів. Згодом, багато хто з композиторів ХІХ ст. використовував термін «гумореска» для назви як окремих п'єс, так і серії невеликих п'єс, головним чином, для фортепіано. При цьому їх трактування було різним: гуморески Е. Гріга відображали самобутні риси норвезької народної музики та являли собою жанрові замальовки, у гуморесках А. Дворжака переважав ліричний початок, у гуморесках П. Чайковського, С. Рахманінова помітно проявляються жартівливо-танцювальні риси. Цю традицію продовжували і радянські композитори Л. Ревуцький, Р. Щедрін та ін. Не обминуло «гумореску» і баянне виконавство. У нотній літературі для баяна представлені: гуморески В. Іванова,

М. Чайкіна, П. Лондонова, Г. Шендерьова, Л. Козельчука,
Є. Дербенка, «Гумореска» Е. Гріга в перекл. П. Смірнова, та ін.

В. Іванов. Гумореска (фрагм.) [8, 19]

Allegro
mp
Am E Am E
sempre staccato
Am Em B7 E7

Екосез (франц. *ecossaise* – дослівно: шотландський) – старовинний шотландський народний танець, який виконують у супроводі волинки. Його характерними рисами є швидкий темп, розмір $2/4$, зазвичай мажорний лад. У ХІХ ст. він був популярним бальним танцем. Музична форма екосезу – це дві 8- чи 16-тактові частини, що повторюються.

У нотній літературі для баяна представлені: «Екосез» Л. Бетховена в обр. Аз. Іванова, «Екосез» Л. Бетховена в перекл. М. Корецького, «Екосез» П. Чайковського в обр. Л. Гаврилова, «Екосез» І. Козловського в обр. А. Кирюхіна, «Екосез» К. Вебера в перекл. А. Черних, «Екосез» Й. Гесслера та ін.

Л. Бетховен. Екосез. Перекл. М. Корецького (фрагм.) [8, 40]

Allegretto
p
G D7 G
p
G D7 G



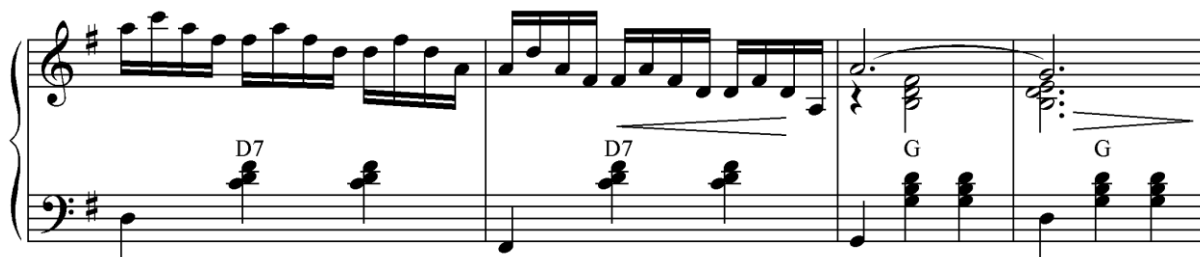
Експромт (від лат. *exromptus* – готовий) – назва імпровізаційного за характером музичного твору (напр., експромти у Ф. Ліста, О. Скребіна, Ф. Шопена, Ф. Шуберта) [63, 81]. Сама назва «експромт» не передбачає точного, конкретного визначення типу твору та його структури, припускає вільну трактовку жанру і форми. Жанрові зв'язки, проникнення в твір пісенності та танцювальності інколи фіксуються і в його назві (напр., Експромт «Тече вода каламутна» Л. Козельчука з Української сюїти № 2; «Експромт-вальс» О. На Юн Кіна; «Експромт. Етюд», «Ретро-експромт» та Експромт «П'яцолломанія» Є. Дербенка та ін.).

Для виконання на баяні у нотній літературі представлені: «Експромт» А. Скребіна в перекл. М. Цибуліна, «Експромт» М. Лисенка в перекл. М. Різоля, «Експромт» Н. Дмитрієва в перекл. В. Бухвостова, експромти В. Сомкіна, Ю. Щуровського, В. Савелова, В. Сидорова, М. Двилянського, З. Столте, Є. Дербенка, Л. Козельчука, В. Єфімова, В. Власова, К. Кириченка, В. Боркова, «Концертний експромт» Є. Кузнецова, Експромт «Тече вода каламутна» Л. Козельчука з Української сюїти № 2; «Експромт-вальс» О. На Юн Кіна; «Експромт. Етюд», «Ретро-експромт» та Експромт «П'яцолломанія» Є. Дербенка та ін.

Є. Дербенко. Експромт. Етюд (фрагм.) [51, 102]

Con moto [Рухливо]





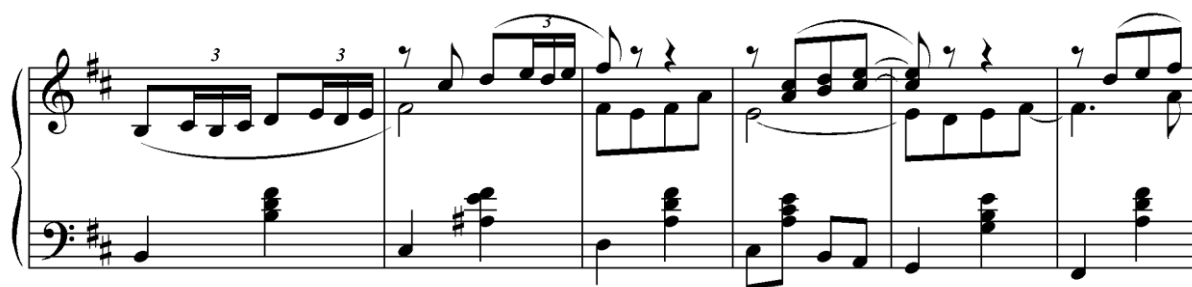
Елегія (від грец. *elegos* – жалоба, журба) – п'еса сумного, журливого характеру.

Поетико-музичний жанр елегії зародився в Стародавній Греції. У той час елегії за змістом були войовничі, любовні, філософські та моралістичні. У римській поезії головним чином існувала любовна тематика елегії, що згодом набула сумного, журливого характеру з мотивами самотності, страждань, нерозділеного кохання. У XVIII – XIX ст. елегія розповсюджується в поезії сентименталізму і романтизму, основними мотивами якої були розчарування та роздуми про тлінність життя. Ранні зразки елегії створив Г. Персел, на початку XIX ст. до жанру елегії звернувся Л. Бетховен, інструментальні елегії створювали Ф. Ліст, Е. Гріг, П. Чайковський, С. Рахманінов.

Наведемо приклад елегії, що виконується на баяні:

Р. Сальманов. Елегія (фрагм.) [25, 61]

Не поспішаючи, виразно



У нотній літературі для баяна представлені: «Елегії» Г. Мушеля, О. Агафонова, Я. Олексіва, Р. Сальманова, «Елегія» Ж. Массне в перекл. С. Павіна, «Елегія» П. Майбороди в перекл. Є. Кравченка та ін.

Етюд (франц. *etude* – вивчення) – інструментальний твір для розвитку виконавської техніки. Як самостійний жанр етюд почав розвиватися в ХІХ ст. у зв'язку з розквітом віртуозного виконавства та вдосконаленням музичних інструментів. Високохудожні концертні етюди для фортепіано створили Б. Барток, Й. Брамс, М. Лисенко, Ф. Ліст, Н. Паганіні, О. Скрябін, Ф. Шопен та ін. Інструктивні етюди схожі на вправи, але відрізняються від них закінченістю форми та мелодико-гармонічним розвитком. Зазвичай, кожен етюд розрахований на розвиток якогось одного виду техніки, рідше – на 2-3 родинно-близьких види техніки.

У перекладі для баяна виконують етюди К. Черні, Г. Беренса, Л. Шитте, Г. Вольфарта, А. Лешгорна та ін. Етюди для баяна на різні види техніки створили: І. Яшкевич (поліритмічні етюди), К. Мясков, О. Холмінов, А. Попов, О. Денисов, О. Доренський (ступені майстерності), Є. Дербенко, Л. Козельчук, В. Терещенко, О. Корчовий та ін.

О. Доренський. Етюд (фрагм.) [22, 18]

Moderato [Норовливо / Willfully]

F.B.

Жига – старовинний народний танець кельтського походження, який і досі побутує в Ірландії. Спочатку жига була парним танцем. Серед моряків розповсюдилась в якості сольного, дуже швидкого жартівливого танцю. У ХVІІ ст. жига увійшла в танцювальний побут багатьох країн Західної Європи. У французькій лютневій музиці ХVІІ ст. жига розповсюдилась в чотирьохдольному розмірі з одноголосним початком і

гомофонним або імітаційним продовженням. У французькій клавірній сюїті представлений в основному інший тип жиги в розмірах $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$. Домінуючий гомофонний склад, більш згладжений тріольний ритм і широке використання фігурації характеризували жигу в італійській скрипичній музиці середини XVII ст. Переважали розміри $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, в окремих випадках – $\frac{4}{4}$ із тріолями. Темп ще більш прискорився (*vivace*, *presto*). Характерна різновидність німецької жиги – так звана фугована жига. Її відрізняють фугована розробка теми і введення другої частини, побудованої на оберненні основної теми. Вона зустрічається як фінальна частина клавірної сюїти [23]. На межі XVII – XVIII ст. загальноєвропейське значення набуває італійська жига. Саме вона використовувалася в якості заключної частини сонат і сюїт А. Кореллі, А. Вівальді, Ж. Рамо.

Для виконання на баяні побутують: «Жига» Й. Баха в перекл. О. Денисова, «Жига» Й. Баха із клавірної сонати а moll в перекл. А. Семешка, «Жига» Д. Циполі в перекл. О. Чинякова, «Жига» Д. Скарлатті в перекл. П. Шашкіна, «Жига» І. Кларка та ін.

Д. Циполі. Жига. Перекл. А. Чинякова (фрагм.) [36, 16]

Allegro [Скоро]

Інтермецо (італ. *intermezzo* – перерва) – 1. Музична п'єса, що розташована між двома іншими номерами сюїти, відрізняючись від них за характером і настроєм [7, 98].

Наприклад, сюїта для баяна «Чотири п'єси» Є. Дербенка: Маленький романс, Старовинна гравюра, Інтермецо, По першому снігу; «Українська сюїта № 1» Л. Козельчука: Прелюдія («Стоїть гора високая»), Інтермецо («Ой, я маю чорні брови»), Гумореска («Ой, Марічко, чичері»). 2. Невелика самостійна інструментальна п'єса вільної форми. Інколи так називається невеликий самостійний епізод в опері [63, 98].

У нотній літературі для баяна представлені: «Російське інтермецо» В. Кузнєцова, «Інтермецо в російському стилі» Є. Дербенка, «Інтермецо» М. Римського-Корсакова з опери «Царська наречена» в обр. П. Гвоздева, «Інтермецо» О. Бородіна в перекл. А. Рослова, «Інтермецо» А. Новікова, А. Полонського, М. Двилянського, В. Мотова, Б. Тихонова, Г. Шендерьова, В. Бухвостова, Є. Дербенка, Л. Козельчука та ін.

Є. Дербенко. Інтермецо (фрагм.) [8, 45]

Allegro moderato

Кадриль (від ісп. cuadrilla – група з чотирьох осіб) – «парний танець, поширений в Білорусі, Росії, Україні. Музичний розмір – $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$. Кадриль складається з 5-6-ти фігур, кожна з яких має окрему назву [63, 103].

Історичні джерела впевнено стверджують, що кадриль виникла у Франції як бальний танець і сформувалась від англійського контрдансу. У XVIII – XIX ст. кадриль

розповсюдилася в салонах Франції та інших європейських країн, особливо це було характерним для Росії – кадрили танцювали навіть на асамблеях Петра I на початку XVIII ст. Поступово вона поринула в народне середовище, де дуже видозмінилась, набула національного характеру і стала однією з улюблених народних танців. Перероблялися колишні фігури, створювалися нові, які враховували особливості і танцювальну манеру в кожній окремій місцевості. Ці зміни, внесені до народного танцю, забезпечили кадрили довге життя [62].

У нотній літературі для баяна представлені: «Кадрилі» А. Жиліна, А. Шалаєва, В. Дикусарова, В. Куликова, М. Двилянського, «Волзька кадрили» В. Корнева, «Білоруська кадрили» в обр. П. Шашкіна, «Кадрили» А. Холмінова з кінофільму «У степовій тиші» в перекл. П. Шашкіна, «Карельська кадрили» М. Чайкіна, «Підмосковна кадрили» В. Мотова, «Кадрили» Г. Шендерьова із сюїти «Узори лугові», «Весела кадрили» В. Темнова, «Кадрили. Етюд» Є. Дербенка та ін.

Є. Дербенко. Кадрили. Етюд (фрагм.) [51, 101]

Allegro non troppo

stacc.

Козачок – український народний танець, жвавий і веселий за характером, який виконують у швидкому темпі. Музичний розмір $\frac{2}{4}$ [63, 119]. Він виконується парами, рядами, солістами. Його мелодії, мотиви та танцювальні фігури мають багато

спільного з гопаком, але характер танцю «козачок» більш легкий. Танець козачок можна сміливо назвати інтернаціональним. Існує велика кількість його різновидів: український козачок, російський козачок, терський козачок, кубанський козачок. Найбільшого поширення і популярності отримали російська і українська версії танцю.

Для виконання на баяні побутують: «Козачок» К. Мяскова; «Козачок» в обр. М. Різоля; «Козачок» в обр. Ф. Бушуєва; «Козачок» в обр. П. Лондонова; естонський народний танець «Козачок» в обр. Е. Арро, перекл. Ю. Наймушина; кубанський народний танець «Козачок» в обр. А. Дудника та ін.

Укр. нар. танець «Козачок» (фрагм.) [8, 59]

Con moto

The musical score is for a piano accompaniment of the Ukrainian folk dance 'Kozachok'. It is written in 2/4 time and G major. The first system begins with a forte (f) dynamic and a G chord. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The second system includes D7 and G chords. The score is presented in two systems, each with a treble and bass clef staff.

Краков'як (польське *krakowiak* – від назви міста Кракова) – веселий і швидкий польський народний танець, відомий з XIV ст. Ритм гострий, чіткий, синкопований, музичний розмір – 2/4. Був поширений у XIX – на початку XX ст. [63, 129].

Як зазначено в музичній енциклопедії, краков'як виник у Краківському воєводстві та розповсюдився по всій Польщі, переважно у шляхетському середовищі, а потім і в селянському побуті. Його (як і полонез) називали «великим танцем». Краков'як мав урочистий характер військової ходи, а з плином часу став більш різноманітним. На рубежі XVIII–XIX ст. він мав велике значення у процесі ствердження самобутності польської

музичної культури. У професійну музичну культуру краков'як увійшов завдяки художній обробці. Він використовувався в балетній та оперній музиці, у творчості Ф. Шопена, С. Монюшка, М. Глінки та інших композиторів і музикантів.

У нотній літературі для баяна представлені: польський народний танець «Краков'як» в обр. Т. Попатенко, перекл. В. Машкова; польський народний танець «Краков'як» у вільній обр. Г. Навтикова; «Краков'як» М. Глінки з опери «Іван Сусанін» в обр. Г. Тишкевича; «Краков'як» в обр. П. Лондонова; «Краков'як» Т. Ходоровського в обр. В. Мотова; «Концертний краков'як» В. Мотова та ін.

П. Гросс. Краков'як (фрагм.) [16, 86]

Пожвавлено

Крижачок – білоруський народний танець-пісня, що виконується у помірному темпі з поступовим прискоренням. Музичний розмір – 2/4 або 4/4. Пари розташовуються хрестоподібно [63, 129].

Крижачок як танець і пісня розповсюджені у Білорусі та Польщі.

Для виконання на баяні представлені: «Крижачок» в обр. А. Мірека, «Крижачок» в обр. Н. Горлова та інші.

Білоруський нар. танець «Крижачок» (фрагм.) [59, 15]

Весело

mf G C G *p* C G

D G D G D G

Лезгинка – народний танець, поширений серед народів Кавказу – кабардинців, осетинів, чеченців, інгушів та інших. Музичний розмір – 6/8, інколи 2/4, темп швидкий. Танцюристи, наче змагаючись, демонструють віртуозність, вправність, спритність, невтомність. Виконують як сольний чоловічий танець, а також у парі з жінкою [63, 129].

Для характеристики східних образів цей жанр використовували у своїй творчості різні композитори: М. Глінка (опера «Руслан і Людмила»), О. Бородин (опера «Князь Ігор» – танець хлопчиків і дикий чоловічий танець), А. Рубінштейн (опера «Демон»), М. Балакірєв (фантазія «Ісламей», симфонічна поема «Тамара»), М. Римський-Корсаков (фінал сюїти «Шехеразада»), М. Іполітов-Іванов (сюїта «Кавказькі ескізи») [4]. Наведемо приклад «Лезгинки», що виконується на баяні:

Х. Плієв. Лезгинка (фрагм.) [41, 5]

Allegro vivo [Дуже швидко]

f G D G

У нотній літературі для баяна представлені: «Лезгинка» Є. Дербенка в обр. В. Олейнікова, «Лезгинка» в обр. А. Мірека, «Лезгинка» в обр. В. Накапкіна, «Лезгинка» Х. Плієва, «Лезгинка» Т. Шаверзашвілі, та ін.

Мазурка (польск. mazurek – мазовецький танець) – польський народний танець із чітко визначеним ритмічним малюнком, різкими акцентами на будь-яких долях такту. Розмір – 3/4 [63, 146]. Як зазначається в музичній енциклопедії, мазурка має своєрідну ритміку, акценти, інколи доволі різкі, часто зміщуються на другу, а інколи й на третю долю такту, зустрічаються навіть на двох чи всіх трьох долях. Емоційна розкіш мазурки, поєднання в ній задушевності, стрімкості та завзятості завжди приваблювали польських та зарубіжних композиторів. Мазурка, як народний танець, відіграла важливу роль у процесі ствердження самобутності польської музичної культури. Концертні мазурки створювали М. Огінський, К. Шимановський, М. Глінка, О. Скрябін, П. Чайковський та ін.

Широко представлені мазурки для виконання на баяні: «Мазурка» З. Бінкіна в обр. Л. Бірнова, «Мазурка» Г. Венявського в обр. А. Басурманова, «Мазурка» А. Верстовського в обр. Л. Гаврилова, «Мазурка» М. Глінки в обр. С. Павіна, «Мазурка» В. Соловійова-Седого з балету «Тарас Бульба» в обр. І. Ільїна, «Мазурка» П. Чайковського в обр. Аз. Іванова, мазурки Ф. Шопена в обр. А. Суркова і Г. Тишкевича, Мазурка Г. Беляєва та ін.

Г. Венявський. Мазурка (фрагм.) [34, 128]

Tempo di Mazurka

Марш (франц. *marche*, дослівно – ходіння, рух) – музичний жанр, призначений для супроводу пересування людей у чіткому синхронному темпі (військ, демонстрацій, парадів, тощо). Музичні розміри – 2/4, 4/4, рідше – 6/8, форма, як правило, тричастинна, з бадьорою, мужньою, активною музикою першої та третьої частин і наспівною – другою. Марш – один із провідних жанрів військової музики і за характером поділяється на похідний, зустрічний, церемоніальний, фанфарний, а також траурний. Як жанр, марш поширився на інші сфери музичного життя – концертну, сценічну, оперну, балетну та інші, що збагатило його зміст, форми і виражальні засоби. До найкращих зразків належать марші Г. Генделя, Л. Бетховена, В. Моцарта, Дж. Верді, Р. Вагнера, Ш. Гуно, Д. Пуччіні, М. Глінки, М. Лисенка, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, О. Глазунова, Р. Штрауса, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Г. Малера, А. Хачатуряна, Д. Шостаковича, Р. Глієра, Б. Лятошинського, К. Данькевича, С. Василенка, А. Штогаренка та ін. [63, 146].

Дж. Верді. Марш з опери «Аїда». Перекл. М. Корецького (фрагм.) [8, 76]

Moderato

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system contains three measures, and the second system contains five measures. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Chords are indicated below the bass line: G, D7, G, D7, G. There are triplets in the first and third measures of the first system and in the fifth measure of the second system. The dynamics are marked with 'f' (forte).

Баянне виконавство теж не пройшло повз жанр маршу. Для виконання на баяні побутують: «Марш» А. Тимошенка із сюїти «Російські картинки», «Марш» Є. Дербенка з «Ретро-сюїти»,

«Марш» Дж. Верді з опери «Аїда» в обр. А. Мар'їна, «Марш» М. Глінки з музики до трагедії «Князь Холмський» в обр. Г. Тишкевича, «Вихідний марш» І. Дунаєвського з кінофільму «Цирк» у перекл. І. Гладкова, «Концертний марш» І. Дунаєвського в обр. В. Кузнєцова, «Турецький марш» В. Моцарта в обр. В. Тюрікова, «Персидський марш» Й. Штрауса в обр. П. Говорушка, «Військовий марш» Ф. Шуберта в обр. Г. Тишкевича, «Марш» С. Прокоф'єва з опери «Любов до трьох апельсинів» в обр. Г. Тишкевича, «Марш» В. Дикусарова з «Дитячого альбому», «Марш солдатиків» В. Семьонова із сюїти №2 та ін.

Менуєт (франц. menuet, лат. minutus — малий, дрібний) – 1. Старовинний французький танець, який виконували плавно і граціозно. Розмір – 3/4. Був поширений у XVII – XVIII ст. як придворний танець. 2. До XIX ст. – третя частина творів сонатного циклу, згодом замість менуєту композитори почали використовувати форму скерцо [63, 153].

Як зазначається в музичній енциклопедії, менуєт, як самостійна інструментальна форма, спочатку мав дві частини по вісім тактів, що повторювалися (Ж. Б. Люллі, Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперен, Г. Гендель). З часом форма ускладнювалась, з'являлися тричастинні менуєти (у сюїтах Й. Баха, Г. Генделя). У Й. Гайдна менуєт отримав гумористичне забарвлення, чим зблизився за характером із народним танцем. Композитори-класики включали менуєт у сонати, тріо, квартети. При цьому він набував більш ліричного характеру, інколи замінюючи повільну частину.

Наведемо нотний приклад «Менуєту», що виконується на баяні:

Й. С. Бах. Менуєт (фрагм.) [34, 92]

The image shows a musical score for a Minuet by J.S. Bach. It is in 3/4 time, marked 'Moderato' and 'p' (piano). The score is written for a single melodic line, likely for a bayan. The key signature has one flat (B-flat). The first measure starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The third measure begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The fourth measure contains a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The score includes a treble clef and a bass clef, with a grand brace on the left side.

У нотній літературі для баяна жанр менуету широко представлений: «Менует» Й. Баха в обр. А. Кирюхіна, «Менует» Г. Генделя в обр. В. Горохова, «Менует бабусі» Е. Гріга в обр. П. Смірнова, «Менует» Ж. Люллі з комедії-балету «Міщанин в дворянстві» в перекл. В. Машкова, «Менует» В. Моцарта в обр. А. Мірека, менуети Д. Циполі, Д. Скарлатті, Г. Перселла та ін.

Метелиця – українська народна пісня-танець зі зміною фігур і різноманітними обертаннями. Музичний розмір – 2/4, темп швидкий [63, 154].

Як вказується у Вікіпедії, метелиця – це масовий танець жвавого характеру і темпу. Виконується в парі з переплетінням рук і швидким кружлянням, що ним нагадує снігову заметіль (метелицю). Танець супроводжується співом із текстами жартівливого характеру.

Для виконання на баяні створені: «Метелиця» в обробках В. Бухвостова, А. Шалаєва, А. Талакіна, «Метелиця» П. Глушкова в перекл. В. Платонова та ін.

Укр. нар. танець «Метелиця» (фрагм.) [5, 98]

Allegretto

Мініатюра (італ. miniature) – невелика, досконала за формою музична п'єса, яка за змістом може бути ліричною, пейзажною, жанровою тощо. Розквіт мініатюри пов'язаний із творчістю Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена,

М. Лисенка, О. Скрябіна, С. Прокоф'єва, П. Чайковського та ін. У сучасній музиці форма мініатюри набула нової ваги (А. Веберн, Б. Барток, П. Хіндеміт, А. Шенберг, Д. Шостакович, М. Скорик, В. Клин, Р. Щедрін, А. Шнітке та ін.) [63, 158].

Форма мініатюри може бути різною: простою двочастинною або тричастинною, а також формою рондо. Часто мініатюри мають назви, які визначають характер їх музики та вказують на їх жанрову приналежність. Не дивлячись на те, що мініатюри – це самостійні п'єси, вони все ж тяжіють до об'єднання в цикли. Мініатюри мають місце і в баянній музиці: «Музична мініатюра» В. Дмитрієва, «Сім мініатюр» Л. Козельчука, «Вісім мініатюр» К. Савцова та ін.

К. Савцов. Матр'юшки танцюють під гармошку (фрагм.) [46, 6]

Allegro giocoso

mf marcato

F.B.

Музичний момент (лат. momentum – мить) – невелика інструментальна п'єса, за характером подібна до експромту. Зразки музичного моменту створили С. Рахманінов, Ф. Шуберт [63, 167].

Музичний момент характеризується безпосередністю, майже імпровізаційністю ліричного висловлювання. Він актуальний і для баянного виконавства. Так, в нотній літературі для баяна представлені: «Музичний момент» І. Дунаєвського в обр. П. Гвоздева, «Музичний момент» С. Рахманінова в

обр. Г. Тишкевича, «Музичний момент» Ф. Шуберта в
обр. Г. Тишкевича, «Музичний момент» А. Рибалкіна та інші.

Ф. Шуберт. Музичний момент. Перекл. П. Говорушка (фрагм.)
[25, 46]

Помірно швидко

p

mp *p* *p*

Ноктюрн (франц. *nocturne* – нічний) – мрійлива лірична наспівна інструментальна п'еса, зміст якої пов'язаний з художніми образами ночі. Назва «ноктюрн» була відома ще з епохи Відродження. У XVIII ст. нічна музика отримує широке поширення. Особливого розквіту цей жанр набув у Відні, де в той час музика становила важливу сторону різних розваг віденців. Вона звучала усюди – вдома, на вулиці, на міських гуляннях, а також у нічній тиші міста. Музиканти-любители виконували серенади під вікнами своїх обраниць. Різновидами жанру нічної музики були серенади, касадії, дивертисменти та ноктюрни. Відмінність між ними була досить незначна. Ноктюрни XVIII ст. відрізняються бадьорим характером.

Жанр ноктюрну переосмислюється в XIX ст. у творчості композиторів-романтиків, які створюють невеликі інструментальні п'еси мрійливого, замисленого, спокійного характеру, щоб передати різні відтінки настроїв, почуттів, поетичні образи нічної природи.

Мелодії ноктюрнів у своїй більшості відрізняються співучістю, широким диханням. Фактура супроводу являє собою погойдування – фон, що асоціюється з пейзажними образами. Композиційна будова ноктюрнів – це тричастинна форма (АВА), в якій третя частина повторює першу. Перша і третя частини мають більш спокійний і світлий характер, яким протиставляється динамічна і схвильована середня частина. Відповідно темп ноктюрнів буває помірний або повільний, а середина зазвичай виконується в більш рухливому темпі.

Найвищої художньої досконалості ноктюрн досяг у творчості Ф. Шопена. Ним створено 20 ноктюрнів різноманітних за характером: від світлих і мрійливих до героїко-патетичних.

Ноктюрни мають місце і в нотній літературі для баяна: «Ноктюрн» Е. Гріга в обр. В. Іванова, «Ноктюрн» із сюїти А. Холмінова, «Ноктюрн» П. Чайковського в обр. Г. Тишкевича, «Ноктюрн Гарлему» Е. Хагена в аранж. Ф. Марокко, «Осінній ноктюрн» Г. Беляєва, ноктюрни А. Бизова, А. Кублинського, В. Чернікова та ін.

В. Іванов. Ноктюрн із сюїти (фрагм.) [25, 35]

Медленно, певуче

p *cresc.*

Ab *Abm* *Fm* *G*

Пасакалья (від ісп. pasar – проходити і calle – вулиця) – поліфонічна форма у вигляді варіацій із басо остинато (Ф. Куперен, Й. Бах, А. Вівальді, Г. Гендель, Д. Букстехуде, І. Стравінський, С. Танєєв та ін.) [63, 192].

Як зазначається в музичній енциклопедії, спочатку пасакалья – іспанська пісня із супроводом гітари, пізніше – танець, що виник у зв'язку зі звичаєм виконувати на вулиці музику урочистого або маршового характеру під час роз'їзду гостей по закінченні святкування. Основою таких пасакалій була басова партія танців, під час повторення якої варіювалися верхні голоси. На початку XVII ст. пасакалья розповсюджується у Франції та Італії. В Італії окреслилися основні риси пасакальї – зосереджений, урочистий, величний характер музики, повільний темп, тридольний розмір. В італійській сценічній музиці XVII ст. вона застосовувалась для супроводу виходів, як вступ або закінчення, а також на початку, в кінці танцю і між ними. У Франції при дворі Людовіка XIV пасакалья була відома як урочистий сольний танець. Поряд із цим вона існує і як самостійна інструментальна п'єса. У французьких клавесиністів пасакалья часто є частиною сюїти. У другій половині XVII – на початку XVIII ст. вона отримує значення великої розвиненої форми головним чином у творчості німецьких майстрів органної музики: Й. Пахельбеля, Д. Букстехуде, Й. Баха, Г. Генделя. З закінченням епохи генерал-баса пасакалья більш ніж на століття зникає з композиторської практики і відроджується в музичному мистецтві XX ст. у зв'язку із зацікавленістю формами XVII – XVIII ст., поліфонією і остинатністю взагалі.

Пасакалья може виконуватися і на баяні, наприклад, пасакалья Г. Генделя.

Г. Гендель. Пасакалья. Перекл. М. Корецького (фрагм.) [40, 46]

Помірно

П'єса (франц. ріесе – шматок, частина) – невеликий за обсягом сольний чи ансамблевий ліричний або віртуозний завершений музичний твір.

У нотній літературі для баяна маємо: «Маленьку п'єсу» А. Гедіке, «Поліфонічну п'єсу» М. Чайкіна, «Концертну п'єсу» для баяна С. Коняєва, п'єси Е. Гріга, П. Чайковського, Є. Дербенка, Г. Свиридова, Вл. Золотарьова та ін.

Д. Тюрк. П'єса. Перекл. В. Грачова (фрагм.) [59, 28]

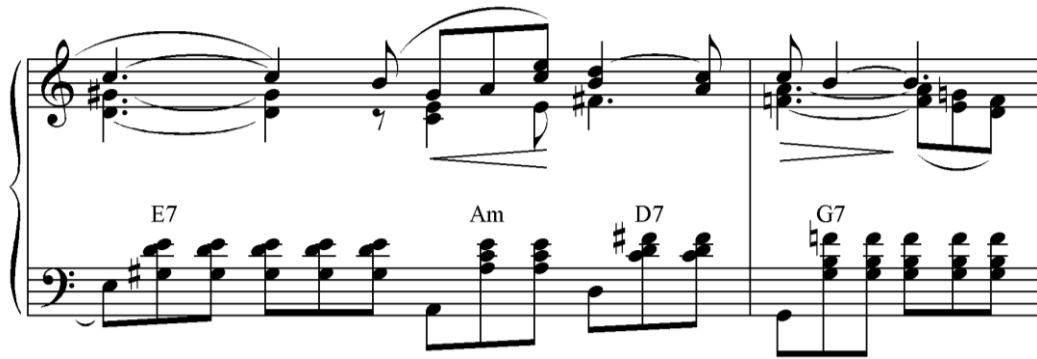


Поєма (грец. роїєта – твір) – невелика інструментальна п'єса лірико-драматичного або лірико-розповідного характеру, що відрізняється вільною побудовою і емоційною насиченістю. Як відомо з музичної енциклопедії, прообразом для поеми слугує створений Ф. Лістом жанр симфонічної поеми – великого одночастинного програмного оркестрового твору. П'єси цього жанру поряд із позначенням «поєма» часто мають програмні заголовки чи визначення. Наприклад, «Сатаническая поєма» А. Скрябіна. У ХХ ст. поємою почали називати деякі вокальні та вокально-інструментальні твори. Так Д. Шостакович створив Десять поєм на слова революційних поетів для хору без супроводу (1951), а Г. Свиридов написав вокально-симфонічну поєму «Пам'яті Сергія Єсеніна» (1956).

У перекладенні для баяна виконується «Поєма» З. Фібіха.

З. Фібіх. Поєма. Перекл. В. Бухвостова (фрагм.) [11, 22]

Повільно



Полонез (від франц. polonaise [danse] – «польський» [танець]) – старовинний польський тридольний бальний танець урочистого характеру, яким відкривались танцювальні вечори та бали. До кращих зразків належать полонези К. Вебера, М. Глінки, С. Монюшка, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, О. Скрябіна, Ф. Шопена та ін. [63, 206].

Як зазначено в музичній енциклопедії, полонез розвивався на основі народного танцю-ходи статечного, урочистого характеру. У народному побуті він був чотиридольним та виконувався на сільських святах в якості вступного повільного «пішого» танцю, а також під час повернення селян із польових робіт. Полонез супроводжувався невеликим інструментальним ансамблем, інколи з одних скрипалів. У шляхетському середовищі його танцювали чоловіки, завдяки чому полонез набував войовничого характеру. У процесі еволюції він став тридольним, а в танці почали приймати участь і жінки.

Полонез відіграв величезну роль у формуванні національних рис польської професійної музики. У період романтизму він насичується рисами поемності, що значно розширило його емоційний діапазон. Згодом полонез вийшов за рамки урочистої ходи та поступово набував елегантних рис, насичувався ліризмом, драматизмом, навіть трагізмом, що було зумовлено важкою долею польського народу в період розподілу країни.

Полонези виконуються і на баяні. У нотній літературі для баяна побутують: «Полонез» М. Огінського в обр. І. Паніцького, «Полонез» Ф. Шопена в обр. П. Шашкіна та ін.

М. Огінський. Полонез (фрагм.) [34, 130]

Tempo di Polacca

p Am A7 Dm E7

Am Dm E7 Am Dm E7 *p* Am

Полька (від чеськ. *půlka* – половина) – чеський народний танець, який виконують у швидкому русі. Музичний розмір – 2/4 [63, 207].

Як вказується в музичній енциклопедії, полька – один із найбільш популярних національних чеських танців. Полька узагальнила типові риси танцювальної культури Чехії. Її танцювальні рухи сформувалися під впливом екосезу, контрдансу і кадрилі. Під час розквіту польки образний зміст її музики був різним – від жанрових і ліричних образів до героїчних. У другій половині XIX ст. полька, як бальний танець, набула популярності у всій Європі, при цьому втративши у значній мірі національні риси. У професійній музиці зразки польки зустрічаються у творчості Б. Сметани, А. Дворжака, А. Рубінштейна, П. Чайковського, С. Рахманінова та ін.

Надзвичайно широко польки представлені в нотній літературі для виконання на баяні: «Полька» М. Балакирева в обр. Ю. Вострелова, «Полька» М. Глінки в обр. Г. Тишкевича, «Полька» Д. Шостаковича в обр. П. Смірнова, польки П. Гвоздева, І. Ільїна, А. Кирюхіна, «Полька» Й. Штрауса з оперети «Весела війна» в обр. П. Говорушка, «Карело-фінська полька» в обр. Б. Тихонова, «Білоруська полька» А. Кузнєцова в

перекл. Б. Тихонова, «Італійська полька» С. Рахманінова в
 обр. Г. Тишкевича, «Піцикато-полька» Й. Штрауса в
 обр. П. Говорушка, «Полька-Анна» Й. Штрауса в
 обр. П. Говорушка, «Селянська полька» в обр. І. Паніцького,
 «Молдавська полька» С. Коняєва, «Полька» Л. Гаврилова та ін.

А. Тихончук. Полька (фрагм.) [5, 100]

Sostenuto

mf C F G7 C F G7 C

Романс (ісп. romance – романський) – назва інструментальної п'єси наспівного, мелодійного характеру. Приклади інструментального романсу спостерігаються у творчості Л. Бетховена, Ф. Ліста, Г. Свиридова, Ф. Шопена та інших [63, 229].

Зміст романсу не виходить за межі лірики. Він сповнений переживань і характеризується ліричним настроєм. Однак спектр емоційних станів у романсі настільки великий, що кожен виконавець і слухач має можливість вибрати найбільш близький йому.

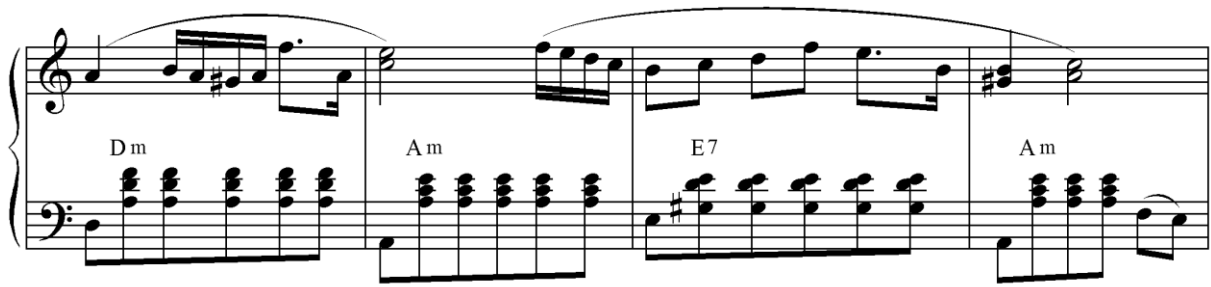
Наведемо приклад романсу, що виконується на баяні:

Є. Дербенко. Маленький романс (фрагм.) [51, 62]

Moderato

p Am G F C

S.B.



У нотній літературі для баяна широко представлений жанр інструментального романсу: «Романс» Л. Бетховена в обр. І. Гладкова, «Романс» Р. Глієра в обр. Аз. Іванова, «Маленький романс» Р. Шумана в обр. І. Гладкова, «Східний романс» М. Римського-Корсакова в перекл. Ю. Наймушина, «Романс» П. Чайковського в обр. П. Гвоздєва, «Романс» Д. Бортнянського в перекл. І. Іваннікова, «Романс» В. Дікусарова з «Дитячого альбому», «Маленький романс» Є. Дербенка та ін.

Самба (ісп. Samba) – сучасний бальний танець бразильського походження. Музичний розмір – 2/4. Виконується в швидкому темпі [63, 233].

Як зазначається у Вікіпедії, самба — бразильський музичний жанр, що утворився на основі африканських та європейських стилів. Самба зазвичай визнається як символ Бразилії та Карнавалу. Практично всі бразильські виконавці виконували твори цього стилю в деякий момент своєї кар'єри, а більшість інших бразильських стилів музики виникли під впливом самби. Самба – це колоритна суміш із негритянських і європейських ритмів, запальний, темпераментний і одночасно чуттєвий танець, гімн любові, молодості й краси.

Наведемо приклад самби, створеної для виконання на баяні:

В. Новіков. Самба «Карнавал» (фрагм.) [9, 49]





Баяністи із задоволенням виконують самбу на баяні, тому вона має місце у нотній літературі для баяна: Самба «Тіко-тіко» Е. Абреу в обр. К. Кароцца, Самба «Карнавал» В. Новікова, «Райська самба» Дж. Мореллі в аранж. Ф. Марокко, «Акордеон – самба» Ж. Пейронніна, Самби Ю. Пешкова, У. Ютіли, Г. Беляєва, «Концертна самба» та «Самба безумства» Б. Мирончука та інші.

Сарабанда (ісп. *sarabanda*) – старовинний іспанський народний танець, який виконують у супроводі співу та барабана. Виконується плавно й велично, хоча М. Сервантес визначав сарабанду, як грайливий темпераментний танець під звуки барабанів і кастаньєт. У середині XVII ст. в Іспанії сарабанда стала придворним танцем і набула урочистого, величного характеру. Зміна її характеру особливо помітна на прикладі французької сарабанди, яка спочатку була рухливим танцем, а в подальшому танцювалась подібно придворному менуету. Поступове розповсюдження сарабанди як інструментальної п'єси, а також як номеру в опері та балеті сприяло формуванню її жанрових ознак, однак швидкий та повільний види танців співіснували довгий час. З середини XVII ст. сарабанда стає постійною частиною інструментальної танцювальної сюїти, в якій вона виконується перед заключною жигою. Найважливіші ознаки жанру – повільний темп, характер ходи, тридольний метр (3/4 чи 3/2) і акцент на другій долі такту. Найвищі досягнення в цьому жанрі належать творчості Г. Генделя та Й. Баха, які досить вдало можна виконувати на готово-виборному баяні.

У нотній літературі для баяна представлені: «Сарабанда» О. Гедике в перекл. В. Бухвостова, «Сарабанда» А. Кореллі в перекл. В. Бухвостова, «Сарабанда» Г. Перселла в перекл. В. Єфімова, «Сарабанда» Л. Моцарта в перекл. О. Талакіна.

Сучасні композитори теж створюють сарабанди для баяна. Наведемо приклад:

Є. Дербенко. Сарабанда (фрагм.) [52, 33]



Серенада (від італ. sera – вечір). 1. Пісня, що представляє собою звернення до коханої. Витоком такої серенади є вечірня пісня трубадурів. Вокальна серенада була широко розповсюджена в побуті південних романських народів. Вона призначалася для виконання у вечірній та нічний час під вікном коханої; співак зазвичай сам акомпанував собі на лютні, мандоліні або гітарі. З часом подібного роду вокальна серенада увійшла до опери (серенада Дон Жуана з однойменної опери В. Моцарта, серенада графа із опери «Севільський цирульник» Д. Россіні), разом зі своїм різновидом – піснею на честь коханої, що прославляє її гідність, – стала жанром камерної вокальної музики. Такі серенади створювали Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс, Е. Гріг, М. Глінка, О. Даргомижський, П. Чайковський та інші. 2. Сольна інструментальна п'єса, що відтворює характерні риси вокальної серенади. Зразками серенади можуть слугувати №36 з «Пісень без слів» для фортепіано Я. Мендельсона-Бартольдї, серенади з «Думок» для фортепіанного тріо А. Дворжака, серенади для скрипки і фортепіано А. Аренського. Зрідка особливості вокальної серенади імітуються і в ансамблевій музиці. Яскравий приклад – серенада *Andante cantabile* із струнного квартету Й. Гайдна, в якій виділяються соло і акомпанемент, що відтворює звучання типових для супроводу старовинної серенади інструментів – мандоліни, лютні, гітари [31, 939].

Інструментальні серенади – це п'єси ліричного характеру з яскравою, пісенною мелодією. Нотна література для баяна теж має приклади серенад: «Серенада» С. Рахманінова в

обр. А. Суркова, «Серенада» С. Скотта з Індійської сюїти, «Серенада» В. Семьонова із сюїти №2, «Неаполітанська серенада» Т. Денона та ін.

С. Рахманінов. Серенада. Перекл. П. Гвоздєва (фрагм.) [44, 11]

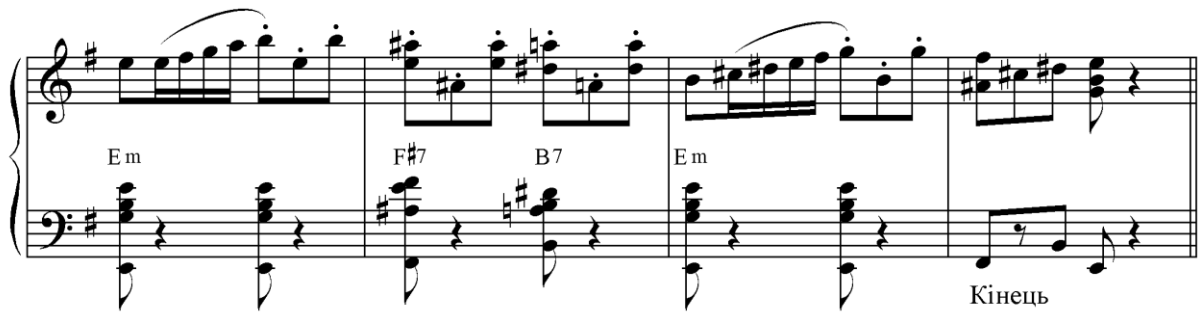
Sostenuto [Стримано]

Скерцино (італ. scherzino – маленький жарт) – невелике скерцо, яке зазвичай створюють для фортепіано або іншого інструмента [63, 244]. Зазвичай, скерцино являє собою самостійну п'єсу. Часто воно може бути у серії різних п'єс. У сонатинах скерцино використовується в якості частини циклу.

У нотній літературі для баяна скерцино теж має місце. Так, на баяні виконуються: скерцино Є. Кузнєцова, В. Косенка, В. Купревича, Д. Самойлова, Ю. Ганцера та ін.

Є. Кузнєцов. Скерцино (фрагм.) [43, 13]

Allegro (Швидко)



Скерцо (італ. scherzo – жарт). 1. У XVI – XVII ст. поширене позначення триголосних канцонет, а також одноголосних вокальних п'єс на тексти грайливого, жартівливого характеру. З початку XVII ст. скерцо стає позначенням інструментальної п'єси, близької до каприччо, а також увійшло і до інструментальної сюїти. 2. З кінця XVIII ст. одна з частин (зазвичай третя) сонатно-симфонічного циклу – симфонії, сонати, рідше концерту. Для скерцо типові розмір 3/4 чи 3/8, швидкий темп, вільна зміна музичних думок, яка вносить елемент несподіваності, раптовості і зближує жанр скерцо з каприччо. Подібно до бурлески, скерцо часто представляє вираження в музиці гумору – від веселої гри, жарту до гротеску і навіть до втілення диких, зловісних, демонічних образів. Скерцино зазвичай має тричастинну форму, в якій власне скерцино і його повторення перемежуються тріо більш спокійного і ліричного характеру, інколи – у формі рондо з двома різними тріо. У ранньому сонатно-симфонічному циклі третьою частиною був менует, у творах композиторів віденської класичної школи місце менуету поступово зайняло скерцо. Воно безпосередньо виросло з менуету, в якому з'явилися і почали все більше виступати риси скерцозності. 3. В епоху романтизму скерцо стало і самостійною музичною п'єсою, головним чином для фортепіано [31, 49–50].

Жанр скерцо не оминув і баянне виконавство. У нотній літературі для баяна представлені: «Скерцо» К. Мяскова в обр. Г. Тишкевича, «Скерцо» із сюїти А. Холмінова, «Скерцо» П. Чайковського в обр. П. Гвоздєва, «Скерцо» Д. Кабалевського із сюїти «Комедіанти» в перекл. А. Кондратьєва, «Скерцо» М. Мусоргського в перекл. Г. Тишкевича, «Скерцо» М. Боссі, «Класичне скерцо» О. На Юн Кіна та ін.

О. Холмінов. Скерцо із сюїти для баяна (фрагм.) [57, 6]

Швидко, з блиском

p
Am
Dm

cresc.
E
Am
B7
E7

Танго (ісп. tango) – бальний танець 2-4-дольного розміру, помірного темпу, з характерною пунктирною чи синкопованою ритмоформулою. В Європу прийшов з Аргентини («аргентинське танго») у 1910-х роках, залишається одним із самих популярних танців. У Латинській Америці танго – це не тільки танець, а й розвинута вокально-інструментальна форма. Протягом першого десятиліття ХХ ст. були створені сотні аргентинських танго. Популярними авторами були А. Віллолдо, Р. Мендисабаль, Х. Мальо, Д. Санта-Крус Вілсон, Е. Дельфіно, пізніше – Х. Сандерс, Е. Донато, М. Родрігес (автор відомого танго «Кумпарсіта»). Родоначальником стилю, що отримав назву «Танго Нуево», став аргентинський музикант і композитор другої половини ХХ ст. Астор П'яццолла. Його твори докорінно змінили традиційне танго, репрезентувавши його у сучасному ключі. Танго А. П'яццолли (понад 300) увібрали елементи джазу і класичної музики. Танго прекрасно звучить у виконанні на баяні, крім того сучасні композитори не пройшли повз жанр танго.

У нотній літературі для баяна представлені: танго «Кумпарсіта» М. Родрігеса – Ч. Маньянте, «Аргентинське танго» А. Віллолдо в перекл. М. Двилянського, «Останнє танго» В. Дорохіна, «Танго» В. Колло в перекл. В. Машкова, танго «Мить екстазу» П. Норбакка, концертне танго «Любовні

успішки» П. Фросіні, «Аргентинське танго на тему А. П'яццоллі» О. На Юн Кіна, «Танго» Ю. Пешкова та ін.

***А. Вілльодо. Аргентинське танго. Перекл. Р. Бажиліна
(фрагм.) [51, 62]***

Moderato ♩

mp Am E7

S.B.

Тарантела (італ. tarantella) – італійський народний танець, який виконують у швидкому, стрімкому темпі. Музичний розмір – 6/8 або 3/8 з характерним безперервним рухом тріолями. Особливості емоційного характеру тарантели використали композитори Д. Россіні, Ж. Бізе, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон, М. Глінка, П. Чайковський та ін., створивши віртуозні концертні п'єси [63, 266].

Наведемо приклад тарантели для виконання на баяні:

***Є. Дербенко. Тарантела із сюїти «Спогад про Швейцарію»
(фрагм.) [21, 16]***

Prestissimo ($\text{♩} = 280$)

mf (p) F.B.

Для виконання на баяні побутують: «Гарантела» А. Джуліані в обр. Аз. Іванова, тарантели Й. Мерца, Є. Дербенка, В. Купревича, В. Фоменка та ін.

Чакона (ісп. *chacóna*) – інструментальна п'єса, яка походить від старовинного іспанського танцю, що супроводжується співом. Музичний розмір – 3/4, темп жвавий. З XVII ст. – п'єса у формі поліфонічних варіацій на незмінну коротку тему. До жанру чакони зверталися Д. Букстехуде, Дж. Фрескобальді, Й. Бах, М. Регер, Ф. Бузоні, Р. Щедрін та ін. [63, 311].

Теми в чаконі невеликі (4- або 8-тактові), з ясною танцювальною метричною організацією. На відміну від пасакальї чакона представляє собою варіації швидше на гармонічну послідовність із чітким басом, ніж на остинатний бас. У цілому чакона простіша пасакальї, менше застосування в ній знаходить поліфонія, варіювання носить орнаментальний характер, причому часто орнаментується бас. Оскільки теми зазвичай гармонічно розімкнуті, проведення легко зливаються, і варіації гуртуються або за способом обробки матеріалу, або за фактурними і тональними ознаками. Порівняно з пасакальєю чакона – жанр більш камерний, але має велику потенцію для розвитку [31, 189–191]. У нотній літературі для баяна представлені: «Чакона» Г. Генделя, «Чакона» С. Вайса під ред. П. Іваннікова, «Етюд-чакона» d moll О. На Юн Кіна, «Чакона» Г. Перселла у транскрип. А. Нижника та ін.

Г. Перселл. Транскрипція А. Нижника. Чакона (фрагм.) [33, 27]

Andante

pp

B.B. S.B.

Чардаш (угор. *czardas*) – угорський народний танець. Складається із двох контрастних частин: меланхолійного чи патетичного повільного вступу, що супроводжує круговий

чоловічий танець – лассу, і швидко фрішку, що супроводжує запальний парний танець. Фрішка найчастіше розпочинається повільно, але, поступово прискорюючись, досягає стрімкого темпу. Чардаш сходить, з одного боку, до угорських танців із типовою для них гострою ритмікою, з іншого – до віртуозної інструментальної імпровізації циган з її багатоманітною, виразною і пристрасною мелодикою. Перша публікація чардашу відноситься до 1834 року, тоді ж він став бальним танцем. Найбільшої популярності чардаш досяг у 1845–1880 роках. Як народний танець існує в Угорщині і дотепер [31, 195].

Чардаш широко застосовували у своїх творах Ф. Ліст, Й. Брамс, Л. Деліб, І. Кальман та ін. Прекрасні зразки чардашу виконують на баяні: «Чардаш» Л. Деліба з балету «Коппелія» в обр. Г. Тишкевича, «Чардаш» П. Чайковського в обр. П. Гвоздєва, «Чардаш» В. Монті в перекл. П. Гвоздєва, «Чардаш» М. Різоля та ін.

Угор. нар. танець «Чардаш». Перекл. М.Корецького (фрагм.) [8, 50]

The image shows a musical score for a fragment of the Hungarian folk dance 'Chardas'. The score is written for piano and is in 2/4 time, marked 'Vivo' and 'mf'. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The score includes several chords: D7, Gm, F7, and Bb. The melody consists of eighth and quarter notes, while the bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Баяністу (акордеоністу), який отримав теоретичні знання і ґрунтовно осмислив їх, набагато легше виконати практичне завдання, тому що він тоді починає розуміти, що зробити і як зробити для отримання якісного результату.

Визначивши стилістичні особливості та жанр музичного твору, потрібно визначитися з художнім образом. Найважливішу роль в усвідомленні художнього образу відіграє програмовість. Інколи програма розкривається в назві п'єси, наприклад, «Кавалерійська», «Клоуни» Д. Кабалевського; «Хвороба ляльки», «Нова лялька» П. Чайковського; «Сміливий вершник», «Веселий селянин» Р. Шумана; «Пташка» В. Сокальського; «Весела гра», «Гра в коника» К. Мяскова; «Горобчики», «Годинник стукає»

Є. Дербенка; «Ведмідь», «Зайчик», «Чорні лебеді», «Чижик», «Слон» із сюїти «В зоопарку» Г. Галиніна; «Таємничий замок», «Паровоз» В. Маркевичуни, «Безтурботний водій», «Гра в ковбоїв» Ю. Шинкаренка, «Гра в м'яч» Ед. Джона, «Веселий цуцик» Б. Берліна та ін. Якщо ж програма має загальну назву, наприклад, соната, рондо чи фуга, то потрібно знати загальні властивості даної музичної форми для того, щоб зрозуміти задум композитора. Знаючи загальні властивості, набагато легше розібратися в художньому образі, зрозуміти і втілити його.

2.2. Музична форма як невід'ємний складник формування художньо-образного мислення баяністів-акордеоністів

Якщо з програмою (назвою) твору все з'ясовано і зрозуміло, потрібно перейти до аналізу структури музичного твору, тобто аналізу музичної форми твору.

Поняття «аналіз» використовується лише частково в сенсі поділу, розчленування, розкладання на складові елементи. Це поняття, головним чином, застосовується для поглибленого вивчення, ретельного логічного розгляду, дослідження музичної тканини твору. Пізнання музичного твору повинно йти від його цілісного сприйняття до вивчення його складових елементів, а потім знову до цілісного охоплення музичного твору на більш високому рівні. Цілком зрозуміло, що теоретичне вивчення музичного твору не повинно бути процедурою, відокремленою від закономірностей безпосереднього сприйняття музики, умов її створення та виконання, завдань музичної практики. Такий цілісний аналіз музичного твору дозволяє на об'єктивній науковій основі розкрити зміст твору в єдності з формою не тільки в тісному сенсі слова – як композиційний план твору, – а й широкому – як сукупність всіх музичних засобів, що застосовані для втілення змісту твору.

Музична форма твору – це побудова й структура музичного твору, співвідношення його частин. Форма кожного музичного твору завжди індивідуальна, неповторна і властива тільки саме йому. І для того, щоб визначити її в кожному творі, який вивчається, потрібно знати загальні типи форм, що історично склалися. Якщо баяніст (акордеоніст) протягом

чотирьох років навчання буде усвідомлено працювати над визначенням форми кожного твору, що вивчається, він здобуде неоціненний, дуже потрібний досвід, який допоможе йому протягом життя займатися самоосвітою, здобуваючи все нові й нові теоретичні знання і використовуючи їх на практиці.

Починати аналіз будови музичного твору потрібно із загального аналізу: насамперед неодмінно визначити будову в цілому, знайти межі частин, визначити їх тональне співвідношення, риси характеру музики. Потім здійснюється розгорнутий аналіз: визначаються речення, фрази, структура розчленування на окремі мотиви й інтонації чи об'єднання кількох фраз в одну, визначаються місцеві та головна кульмінації, особливості авторського задуму та засоби виразності. Все це полегшує вивчення музичного твору напам'ять, а виконання буде більш зрозумілим.

Дуже дохідлива думка з приводу функцій частин музичної форми Г. Заднепровської. Вона вважає, що логіка музичної форми тісно пов'язана із природою загальної логіки мислення, яка має такі етапи: виклад думки, розвиток думки – її «обговорення» і висновок. Відповідно до логіки частини музичної форми можуть виконувати три основні функції: експозиційну (виклад думки = тема), розвиваючу (розвиток думки), завершальну (затвердження думки) і три допоміжні: вступ (передують викладу думки), перехід (сполучає етапи становлення думки) і закінчення (завершує думку після її ствердження) [24, 28–29].

Основні та допоміжні логічні функції частин музичної форми показано на рис. 1.

Таким чином, частини музичної форми можуть виконувати шість загальних логічних функцій:

- 1) **вступ**;
- 2) **головна тема** – виклад думки;
- 3) **перехід** або **сполучна частина**;
- 4) **контртема** або **розробка** (також **середина**) – розвиток думки;
- 5) **реприза** – утвердження думки;
- 6) **кода** (також доповнення) – завершення думки [24, 28–29].

Логічні функції музичної форми показано на рис. 2.

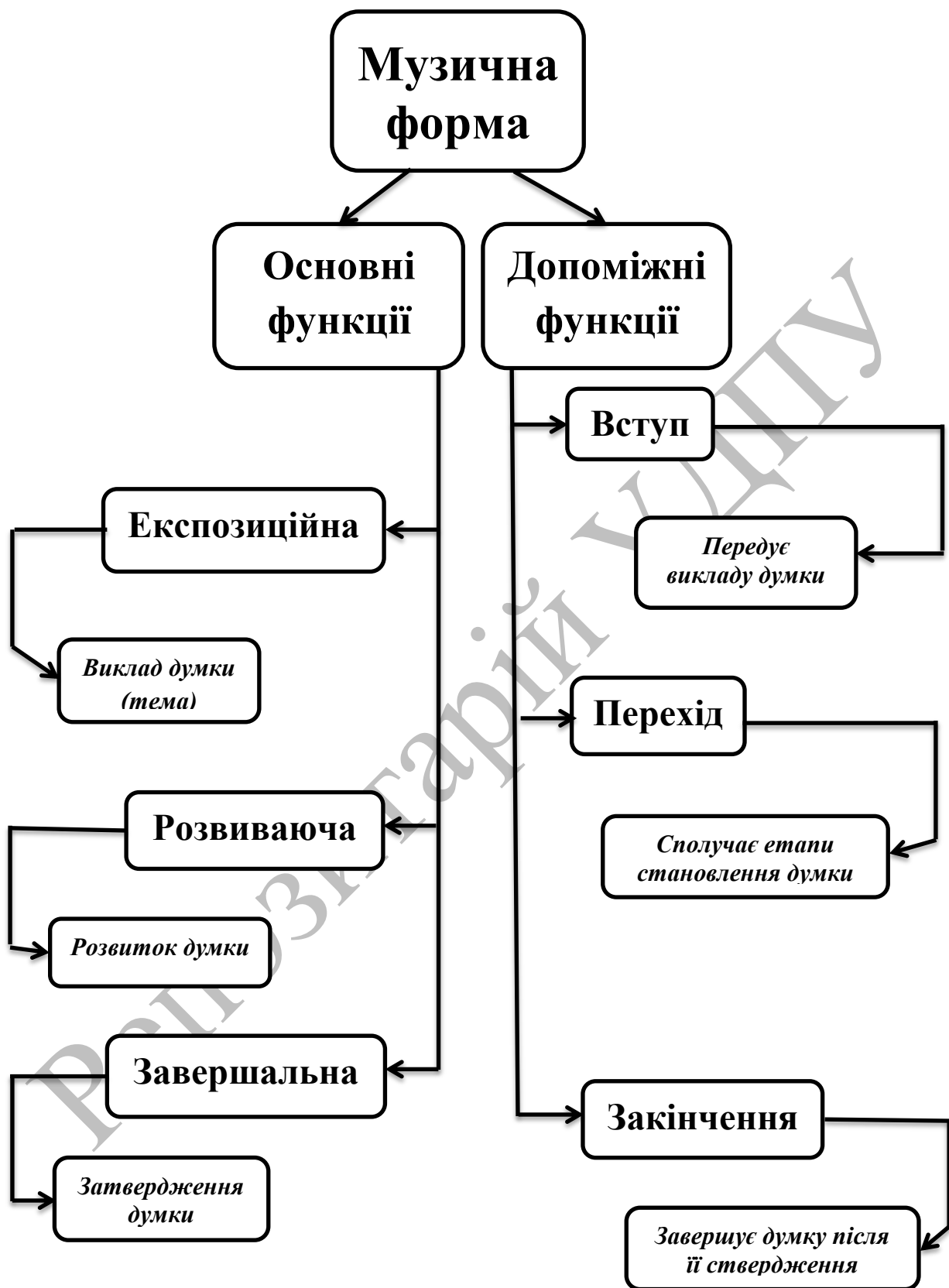


Рис. 1. Функції частин музичної форми.

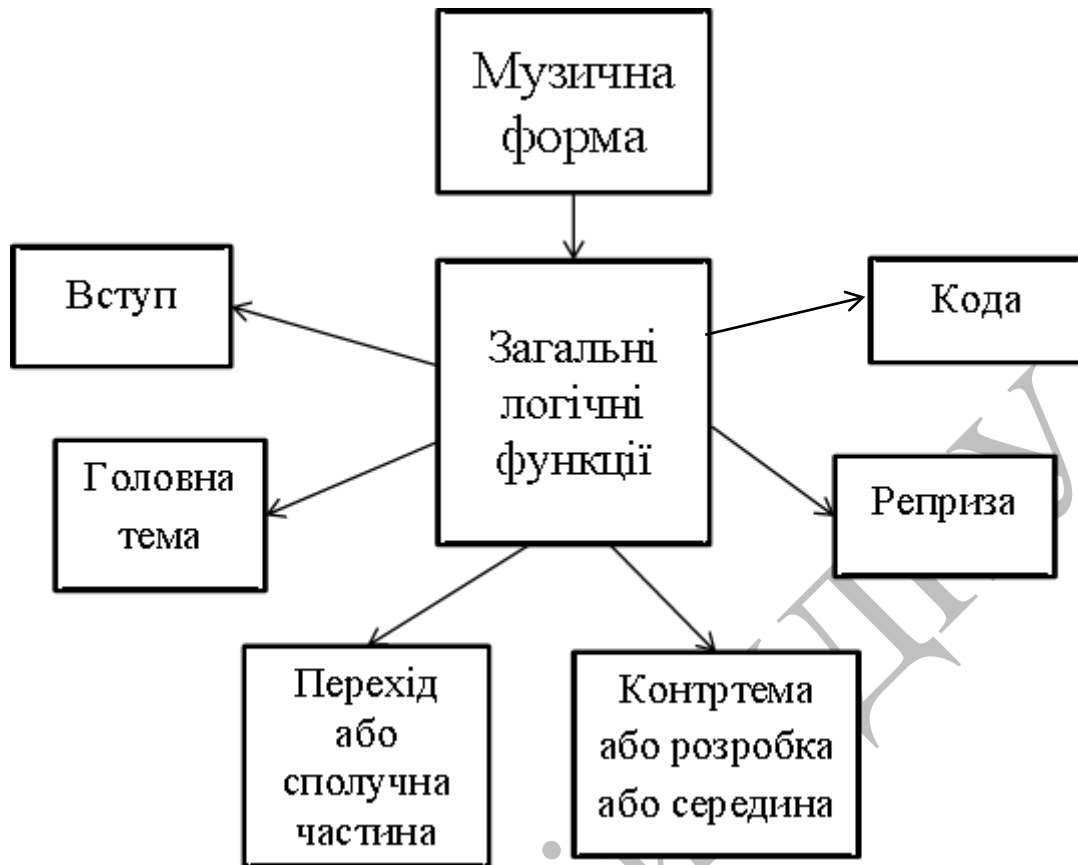


Рис. 2. Загальні логічні функції музичної форми.

У музичному творі не завжди представлені всі вищевказані функції. Так, в ньому можуть бути відсутні вступ, контр тема, кода та ін. Наприклад, у п'єсі «Полька-інтермецо» із сюїти «Дивертисмент» Є. Дербенка представлені:

➤ **ГОЛОВНА ТЕМА:**

*Є. Дербенко. Полька-інтермецо із сюїти «Дивертисмент»
(фрагм.) [19, 4]*

Не дуже скоро

p Em *leggiero* F#7 B7 Em

A musical score for a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The first measure has a chord of A minor (Am) and the second measure has a chord of B7. The melody consists of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

➤ **середина**, тема якої має два елементи, кожен з яких має затакт:

Є. Дербенко. Полька-інтермецо із сюїти «Дивертисмент» (фрагм.) [19, 4]

A musical score for a piano accompaniment, divided into two elements. The first element is marked *piu f marcato* and the second is marked *fp*. The key signature has one sharp (F#). Brackets above the staff indicate the two elements.

A musical score for a piano accompaniment, divided into two elements. The first element is marked *p*. The key signature has one sharp (F#). Brackets above the staff indicate the two elements.

➤ **реприза:**

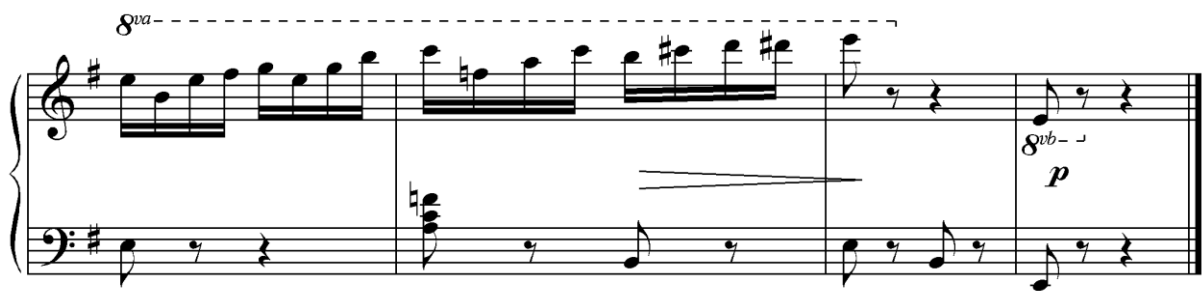
Є. Дербенко. Полька-інтермецо із сюїти «Дивертисмент» (фрагм.) [19, 4]

A musical score for a piano accompaniment, starting with the tempo marking "Не дуже скоро". The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first measure is marked *p* and *Em leggiero*. Subsequent measures have chords F#7, B7, and Em. The melody is in the right hand and the bass line is in the left hand.



➤ **кода:**

*Є. Дербенко. Полька-інтермецо із сюїти «Дивертисмент»
(фрагм.) [19, 5]*



Загальним логічним функціям частин відповідає певний тип викладення. Існує три основних типи викладення: експозиційний, серединний і заключний. Г. Заднепровська вкрай доступно їх пояснює:

- експозиційний тип відповідає викладенню теми. Експонування чи виклад теми, – це первинне її проведення, що характеризується стійкістю. Структура і гармонія в експозиційному типі викладення відрізняються стійкістю. У структурі переважають замкнені кадансами квадратні (чотирьох- чи восьмитактові) побудови. Для гармонії характерні домінуючі положення основної тональності і тоніки, гармонічна стійкість, активні зміни гармонії;

- *серединний* тип відповідає розвиваючим чи сполучним частинам форми – середині простої форми, розробці, переходу. Він характеризується нестійкістю структури і гармонії. У структурі переважають дрібні різномасштабні побудови, не завершені стійкими каденціями. Для гармонії характерно уникання тоніки, введення нестійких гармонічних функцій, відхилень, нових тональностей;
- *заклучний* тип відповідає кодї, доповненню. Він характеризується підкресленою стійкістю і припиненням розвитку. У структурі переважають повторення мотивів, серія доповнень після ясно закінченої основної частини. Для гармонії характерне припинення руху, яке виражається нечастою зміною гармонії, введенням органного пункту на тоніці, плагальних відхилень, повторення стійких гармонічних зворотів [24, 30].

Музична форма кожного твору індивідуальна. Але історично склалися деякі загальні типи форм. Вони дозволяють втілити як прості, так і складні за образним змістом музичні ідеї [53, 343].

Музичні форми бувають *прості* (одночастинна, двочастинна, тричастинна), *складні* (двочастинна, тричастинна), *багаточастинні* (рондо, варіації, вільні варіації), *циклічні* (прелюдія і fuga, сюїта, соната, симфонія). Зупинимося на деяких з них.

2.2.1. Прості музичні форми

До простих форм належать такі музичні композиції, розділи яких не поділяються на самостійні частини. Для них характерна смислова єдність музичного розвитку, яка не порушується навіть цезурами [53, 343].

Проста одночастинна форма

До простої одночастинної форми відносять період.

Період – це найменша музична побудова, у якій викладено закінчену музичну думку. Період зазвичай складається із двох подібних за структурою речень, що закінчуються різними каденціями. У формі періоду інколи створюють окремі музичні

твори (романси, прелюдії, п'єси). Наведемо приклад п'єси, написаної у формі періоду – це «Гра» А. Онуфрієнка.

А. Онуфрієнко. Гра з «Маленької сюїти» (фрагм.) [35, 7]



Структурними елементами періоду є речення, фрази і мотиви. Період складається з речень, речення – з фраз, фрази – з мотивів.

Мотив – це найменша музична побудова, що включає частину музичної теми і зазвичай містить одну сильну метричну долю [63, 162]. Наприклад, у п'єсі «Міні-вальс» із сюїти «Дивертисмент» Є. Дербенка фраза складається з чотирьох мотивів.

Є. Дербенко. Міні-вальс із сюїти «Дивертисмент» (фрагм.) [19, 2]
перша фраза (чотири мотиви):



Фраза – це елемент музичної форми, що має закінчену інтонацію. Вона є відносно завершеною частиною мелодії, теми. Фраза може складатися із двох чи чотирьох мотивів (якщо є поділ на мотиви) і становить половину речення. Але вона може мати і цілісну структуру та не розподілятися на мотиви. Наприклад, у п'єсі «Міні-вальс» із сюїти «Дивертисмент» Є. Дербенка кожна фраза (з перших трьох) першої частини твору складається з чотирьох мотивів, а четверта – має цілісну побудову та не ділиться на мотиви.

Є. Дербенко. Міні-вальс із сюїти «Дивертисмент» (фрагм.) [19, 2]
 третя фраза (чотири мотиви):



Є. Дербенко. Міні-вальс із сюїти «Дивертисмент» (фрагм.) [19, 2]
 четверта фраза (цілісна побудова):



Речення – це найпростіша музична побудова, яка становить відносно закінчену думку. У періоді речення – це найбільш велика побудова, яка закінчується каденцією. Наведемо приклад:

Є. Дербенко. Полька-інтермецо із сюїти «Дивертисмент» (фрагм.) [19, 4]

перше речення:

Не дуже скоро

The image shows two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo marking is 'Не дуже скоро' and the dynamic is 'p'. The first staff includes the instruction 'Em leggiero'. Chord markings are placed below the bass staff: Em, F#7, B7, and Em. The second staff includes chord markings: Am and B7.

Період з його структурними елементами показано на рис. 3.

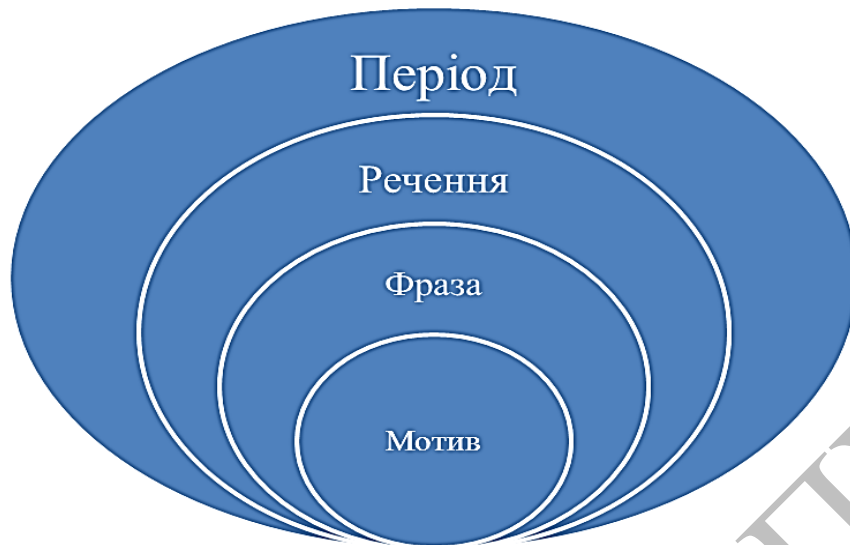


Рис. 3. Структурні елементи періоду.

Нормативний період має два речення, з яких перше закінчується половинною каденцією, а друге – повною каденцією. Речення із 4-х тактів називається малим, з 8-ми тактів – великим, із 16-ти тактів – збільшеним, із 2-х тактів – зменшеним. Різновиди речень з огляду на кількість тактів показано за допомогою рис. 4.



Рис. 4. Різновиди речень за кількістю тактів.

Оскільки, з огляду на кількість тактів, речення може бути зменшеним, малим, великим, збільшеним, то і період може бути:

➤ зменшеним (2 речення по 2 такти):

В. Вітлін. Кішечка [5, 32]



➤ малим (2 речення по 4 такти):

О. Доренський. Етюд [49, 79]



➤ великим (2 речення по 8 тактів):

Ж. Колодуб. Вальс [5, 38]



➤ збільшеним (2 речення по 16 тактів):

В. Бухвостов. Ліричний вальс (фрагм.) [60, 54]





Різновиди періоду показано на рис. 5.



Рис. 5. Різновиди періоду за кількістю тактів.

Основний тип класичного періоду представляє собою квадратний період із двох речень. Г. Заднепровська дуже дохідливо описує його *тематичну побудову*. Період – це елементарна, але одна із самих довершених форм викладу музичної думки. Для того, щоб думка запам’яталась, у періоді часто використовується мелодико-тематична єдність речень. Для класичного періоду характерне точне або видозмінене повторення тематичного матеріалу першого речення в другому. Подібні зазвичай початки речень, каденції ж – різні. Період, в якому початки речень подібні, називається періодом повторної побудови [24, 41]. Так, у п’єсі «Полька-інтермеццо» із сюїти «Дивертисмент» Є. Дербенка, перша частина – це період повторної побудови.

**Є. Дербенко. Полька-інтермецо із сюїти «Дивертисмент»
(фрагм.) [19, 4]**

I речення

Не дуже скоро [Allegro ma non troppo]

p *leggiero*

II речення

Прикладом періоду неповторної побудови може слугувати п'єса «Шарманка» для виборного баяна з «Дитячого альбому» сучасного композитора В. Власова.

В. Власов. Шарманка з «Дитячого альбому» (фрагм.) [14, 5]

I речення

Moderato

II речення

Тонально-гармонічна побудова періоду теж має певні закономірності. Кожне речення закінчується каденцією.

Каденція (іт. *cadenza* – закінчення) – це гармонічний зворот (послідовність акордів), який закінчує музичний твір, його частину або окрему побудову (речення, період), встановлюючи

певну тональність твору або його частини [63, 102]. За місцем розташування в музичній формі каденції розподіляються на:

- *серединну*, що знаходиться в середині побудови, а саме в кінці першого речення:

В. Фоменко. Тарантела (фрагм.) [13]

Живо. Ритмічно.

t s s⁶₄ t₆ t DD₇ DD⁶₅ D₇

- *заключну*, що знаходиться в кінці побудови:

В. Фоменко. Тарантела (фрагм.) [13]

Живо. Ритмічно.

t s s⁶₄ t₆ t DD₇ D₇ t

- *додаткову*, що іде слідом за заключною каденцією і повторює заключний каданс:

Ф. Бланджіні. «Аріста» (фрагм.) [40, 22]

t₆ s D₇ t t₆ s D₇ t

Різновиди каденцій за місцем розташування у музичній формі показано на рис. 6.



Рис. 6. Різновиди каденцій за місцем розташування у музичній формі.

За гармонічною побудовою каденції розподіляються на:

➤ повну, що закінчується тонікою:

Д. Тюрк. П'еса (фрагм.) [59, 28]

Т Т₆ II D Т

➤ половинну, що закінчується на домінантовій гармонії:

О. Доренський. Етюд (фрагм.) [59, 28]

Т Т DD₇ D₇

рідше – на субдомінантовій гармонії:

В. Салій. На відпочинку (фрагм.) [47, 24]

T_6 T D_7 —→ II II_6

➤ *перервану*, коли відбувається відхилення від тоніки. Повна каденція, що порушується підміною заключної тоніки на яку-небудь іншу функцію, часто цією функцією є VI ступінь.

Наведемо приклад:

Є. Дербенко. Сентиментальний крокодил із сюїти «Про птахів та звірів» [55, 16]

Помірно [Moderato]
loco

t t s s D_7

VII VI t

Розподіл каденцій за гармонічною побудовою показано на рис. 7.



Рис. 7. Розподіл каденцій за гармонічною побудовою.

За метричною побудовою період може бути *квадратним* і *неквадратним*. У квадратному періоді кількість тактів у реченні дорівнює 4, 8, 16. Наведемо приклад:

О. Доренський. Етюд [49, 79]

Неквадратний період складається з іншої кількості тактів, наприклад, 3+3, 5+5, 6+6 та ін.

Наведемо приклад:

Українська народна пісня «А ми просо сіяли» [48, 4]

Метричну побудову періоду показано на рис. 8.

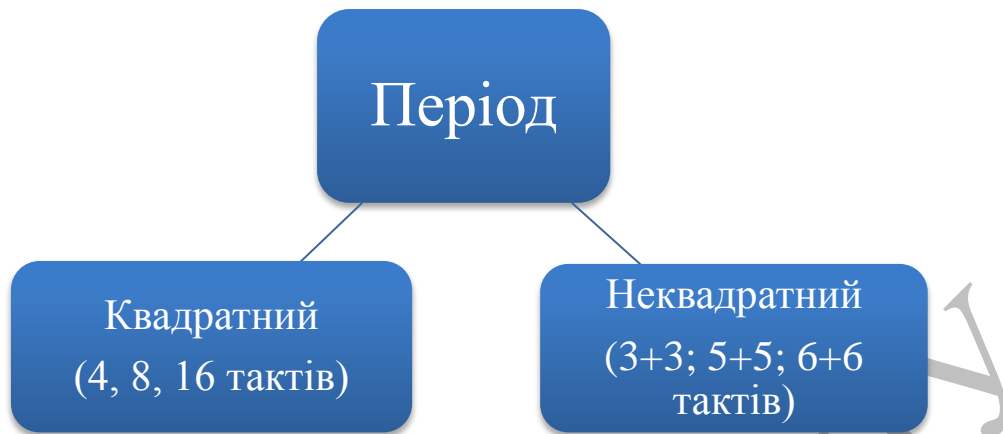


Рис. 8. Метрична побудова періоду.

До особливих різновидів періоду відносяться:

- *період з трьох речень*, що може утворюватися шляхом повторення другого речення, але з новою каденцією. Прикладом періоду з трьох речень може слугувати українська народна пісня «Лисичка».

Українська народна пісня «Лисичка» [6, 5]

Allegro

I речення II речення III речення

- *складний (подвійний) період*, що утворюється в результаті повторення простого періоду зі зміненим кадансом. Складний період налічує чотири речення (зазвичай малих – по 4 такти, інколи великих – по 8 тактів). Він часто має квадратну структуру. Початки чотирьох його речень зазвичай схожі.

Наведемо приклад:

О. Корчовий. Етюд в стилі рок-н-ролл (фрагм.) [50, 98]

Allegro

- *тричастинний період* – «це форма, що складається із трьох побудов зі схожими початками. Перше речення виконує функцію експонування теми, друге – з розвиваючими властивостями середини, третє – з функцією репризи. Приналежність цієї форми до періоду визначають схожі початки речень» [24, 53]. Прикладом тричастинного періоду може слугувати п'єса Є. Дербенка «Ранок» із сюїти для виборного баяна «Зимові акварелі».

Є. Дербенко. Ранок із сюїти «Зимові акварелі» (фрагм.) [21, 3]

I частина

Con moto

II частина

III частина

Особливі різновиди періоду показано на рис. 9.

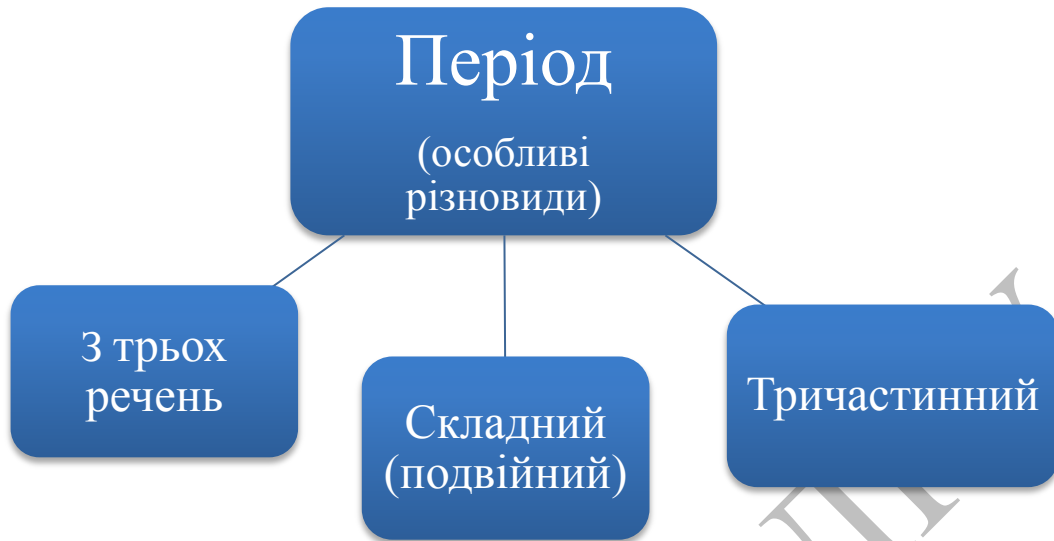


Рис. 9. Особливі різновиди періоду.

Проста двочастинна форма

Простою двочастинною формою, на думку Г. Смаглій та Л. Маловик, називається музична структура, що складається із двох самостійних одночастинних форм. Перша частина форми здебільшого період. Друга також може бути періодом або побудовою, близькою до нього [53, 346].

Радянський музикознавець, педагог і композитор Ю. Тюлін вказував, що походження і розвиток простої двочастинної форми пов'язані, в першу чергу, з історією побутових танців і значною мірою з історією різних пісенних жанрів. Він підкреслював, що більшість танців XVII ст. (алеманда, куранта, менует, гавот) створені в так званій старовинній двочастинній формі, що є простою двочастинною формою типу $A+A_1$, в якій друга частина вдвічі чи втричі довша першої (наприклад, низка танців в сюїтах Й. С. Баха). Також проста двочастинна форма як складова більш складних музичних форм зустрічається переважно в середніх частинах сонат В. Моцарта і Л. Бетховена, в інструментальних п'єсах і романсах Ф. Шуберта, Р. Шумана, М. Глінки, П. Чайковського.

Як зазначав Ю. Тюлін, проста двочастинна форма буває як зливої так і розчленованої будови. Ступінь розчленованості і

злитості форми залежить від чіткості метричної межі між першою і другою частинами, від визначеності цезури між ними, від характеру кадансу, який завершує перший період. Розчленованість особливо підкреслюється повторенням кожної частини і зустрічається переважно в музиці танцювального характеру. Для ліричних п'єс в повільному русі більш типова злитість побудови. Вона зазвичай досягається мелодичним чи фактурним переходом між частинами.

На думку Г. Заднепровської, «простою двочастинною називається форма, що складається з двох частин, перша з яких експонує тему (частіше всього в формі періоду), а друга розвиває її і потім завершує в основній тональності. Класифікація видів простої двочастинної форми пов'язана з особливостями тематизму другої частини. Визначальним тут стає фактор репризного повторення матеріалу першої частини в другій. З цієї точки зору проста двочастинна форма ділиться на два основні види: безрепризна та репризна [24, 54].

Безрепризна проста двочастинна форма складається з двох різних частин і не має репризного замикання, тобто повторення тематичного матеріалу першої частини в кінці другої. Кожна із частин зазвичай не складніша періоду. Така форма часто зустрічається в танцях – вальсі, мазурці та ін., в п'єсах-мініатюрах, рефрені рондо, рідше в темі варіацій [24, 55].

Наведемо приклад: в безрепризній простій двочастинній формі написана «Полька» В. Власова з «Дитячого альбому» (цикл п'єс для виборного баяна).

В. Власов. Полька з «Дитячого альбому» [14, 10]

I частина



II частина





Репризна проста двочастинна форма також складається із двох різних частин, але в заключній побудові форми повертається одне з речень першої частини, частіше перше – виникає реприза. Ця форма відрізняється більшою симетричністю і завершеністю, ніж безрепризна. Вона зустрічається в піснях (часто маршового характеру), п'єсах-мініатюрах, в темах варіацій, рефрені рондо [24, 56]. Так, наприклад, «Маленький вальс» В. Єлецького написаний у репризній простій двочастинній формі.

В. Єлецький. Маленький вальс [2, 4]

I частина

II частина

Покажемо класифікацію видів простої двочастинної форми на рис. 10.

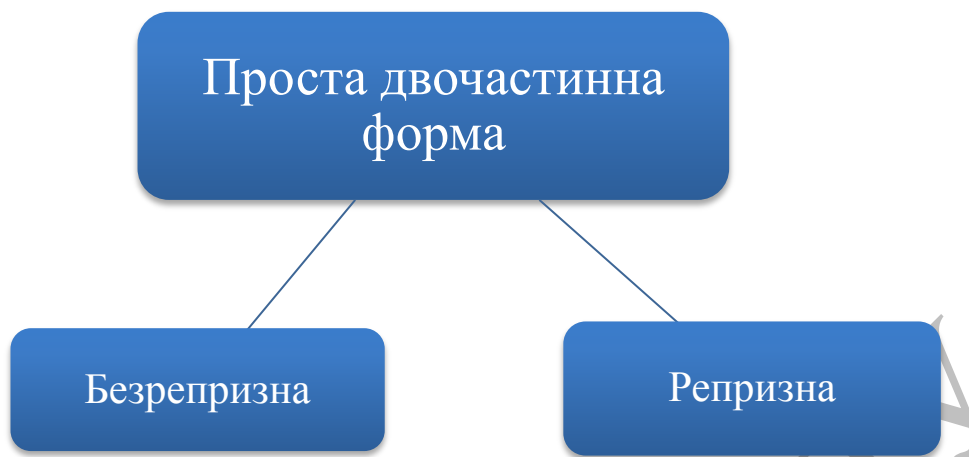


Рис. 10. Класифікація видів простої двочастинної форми.

Проста тричастинна форма

Простою тричастинною формою, на думку Г. Смаглій та Л. Маловик, називається музична структура, яка складається із трьох самостійних простих одночастинних форм типу періоду. Три частини твору можуть бути різними за тематизмом. Та найбільш поширеною є проста тричастинна репризна форма, в якій третя частина точно або варійовано повторює музику першої частини [53, 348].

Радянський музикознавець, педагог і композитор Ю. Тюлін вказував, що проста тричастинна форма формувалася в танцювальній побутовій музиці, маршах піснях і романсах XVIII і XIX ст. Утвердження тричастинності як однієї з найбільш поширених музичних структур значною мірою пов'язано з історією розвитку арії *da capo*, яка має структуру типу **ABA**.

Як підкреслював Ю. Тюлін, проста тричастинна форма надзвичайно гнучка, пристосована до втілення самого різного змісту і надзвичайно широко застосовується:

- 1) у вигляді самостійних творів різних жанрів (ноктюрни, танці, романси, арії, прелюдії, серенади, каватини, баркароли, програмні інструментальні п'єси тощо);
- 2) як складова частина складної форми;
- 3) як окрема частина циклу;

У простій тричастинній формі кожна частина виконує певну функцію.

У першій частині експонується тема. Вона може закінчуватися в основній тональності повною чи половинною каденцією, а може – модулювати в тональність, з якої починається середня частина.

Залежно від того, що являє собою середня частина, слід розрізняти різновиди тричастинної форми. У другій частині, так званій середині, може розвиватися музичний матеріал першої частини, утворюючи однотемну тричастинну репризну форму, а може вводиться нова, часто контрастна тема, утворюючи двотемну тричастинну репризну форму.

Наведемо приклади:

- п'єса «Міні-вальс» із сюїти «Дивертисмент» Є. Дербенка має однотемну тричастинну репризну форму, тому що в її другій частині розвивається музичний матеріал першої частини:

Є. Дербенко. Міні-вальс із сюїти «Дивертисмент» (фрагм.) [19, 2]

I частина (фрагм.):

Musical score for the first part (I частина) of the 'Mini-Waltz' by E. Drebentko. The score is in piano accompaniment and consists of two systems. The first system contains two measures with chords Am and Dm. The second system contains two measures with chords E7 and Am. The melody is written in the treble clef with eighth and sixteenth notes.

Є. Дербенко. Міні-вальс із сюїти «Дивертисмент» (фрагм.) [19, 2]

II частина (фрагм.):

Musical score for the second part (II частина) of the 'Mini-Waltz' by E. Drebentko. The score is in piano accompaniment and consists of one system with five measures. The chords are Bb, Am, and E7. The melody is written in the treble clef with eighth and sixteenth notes.



- п'еса «Полька-інтермецо» із сюїти «Дивертисмент» Є. Дербенка має двотемну тричастинну репризну форму. Тема першої частини «Польки-інтермецо» побудована на основі двох мотивів:

Є. Дербенко. Полька-інтермецо із сюїти «Дивертисмент» (фрагм.) [19, 4]

I частина (фрагм.):

Не дуже скоро

The musical score for the first part of the piece is presented in two systems. The first system shows the first two motifs, labeled 'I МОТИВ' and 'II МОТИВ'. The first motif is marked with a piano (*p*) dynamic and the tempo instruction *Em leggiero*. The second motif is marked with a *F#7* chord. The piano accompaniment features chords of *Em*, *F#7*, *B7*, and *Em*. The second system shows the continuation of the first motif, with piano accompaniment chords of *A m* and *B7*.

Тема другої частини «Польки-інтермецо» розвивається на основі двох елементів, кожен з яких має затактову побудову. Ці елементи мають інший музичний матеріал, ніж мотиви першої частини:

Є. Дербенко. Полька-інтермецо із сюїти «Дивертисмент»
(фрагм.) [19, 4]

II частина (фрагм.):

I элемент II элемент

piu f marcato *fp*

I элемент II элемент

p

Як бачимо з нотних прикладів, теми першої та другої частин «Польки-інтермецо» Є. Дербенка побудовані на різному музичному матеріалі, тож форма вказаного музичного твору є двотемною тричастинною репрізною формою.

Середина простої тричастинної форми характеризується тональною нестійкістю, відхиленням у паралельну чи доміантову тональності. Інколи вона може починатися з нової тональності, навіть з достатньо далекої. Закінчується середина зазвичай на доміанті головної тональності.

Іноді середина не має чітко вираженого тематизму і не утворює завершеної форми. У такому разі вона виконує функцію переходу-зв'язки до репризи. Наведемо приклад: п'єса «В країні гномів» А. Роулі має просту тричастинну форму, в якій середина, що складається з восьми тактів, виконує функцію переходу-зв'язки до репризи:

A. Роулі. «В країні гномів» (фрагм.) [50, 16]

середина:
Allegretto

f

F.B.

p

mf

riscio rit.

У третій частині простої тричастинної форми, так званій репризи, повертається основна тональність і основна тема. Її функція полягає в тому, щоб відновити рівновагу та завершити форму. Якщо реприза точно повторює першу частину, вона може не виписуватися. Тоді в кінці першої частини пишуть *Fine*, а в кінці другої – *D.C. al Fine*, або інше відповідне позначення.

Покажемо класифікацію простої тричастинної репризної форми за допомогою рис. 11.

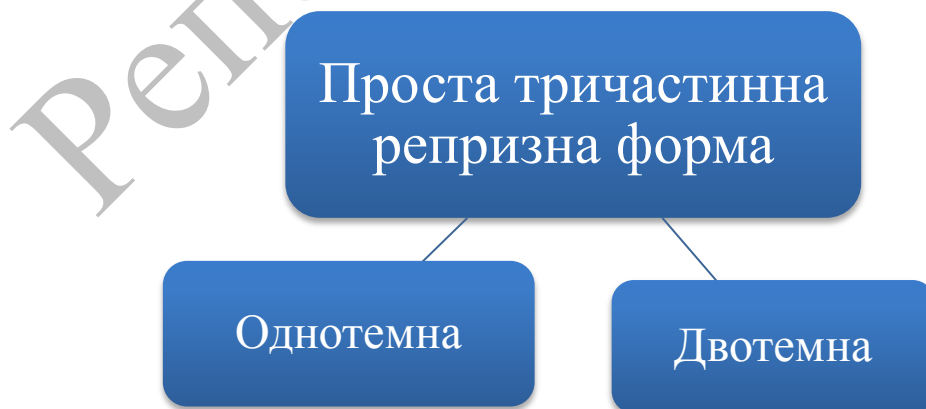


Рис. 11. Класифікація простої тричастинної репризної форми.

У простій тричастинній формі можуть бути *вступ* і *кода*. Наведемо приклад: у п'єсі «Міні-вальс» із сюїти «Дивертисмент» Є. Дербенка є вступ і кода:

Є. Дербенко. Міні-вальс із сюїти «Дивертисмент» (фрагм.) [19, 2]

вступ:

Помірно, виразно [Moderato, espressivo]

The introduction consists of four measures. The bass clef part starts with a half note G2, followed by a series of chords: Am (F2, A2, C3), Am (F2, A2, C3), Am (F2, A2, C3), and Am (F2, A2, C3). The treble clef part has whole rests for the first three measures and a quarter rest in the fourth measure.

Є. Дербенко. Міні-вальс із сюїти «Дивертисмент» (фрагм.) [19, 2]

кода:

The coda consists of four measures. The bass clef part has chords: C (C2, E2, G2), Dm (F2, A2, C3), E7 (G2, B2, D3, E3), and Am (F2, A2, C3). The treble clef part has a melodic line: quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes D5, C5, B4, A4, quarter notes G4, F4, E4, D4, quarter notes C4, B3, A3, G3, quarter notes F3, E3, D3, C3, quarter notes B2, A2, G2, F2, quarter notes E2, D2, C2, B1. The final measure has a piano dynamic marking (*p*) and a vibrato marking (*vibr.*).

Наведемо інший приклад простої тричастинної форми: у п'єсі «Полька-інтермецо» із сюїти «Дивертисмент» Є. Дербенка відсутній вступ, але є кода:

*Є. Дербенко. Полька-інтермецо із сюїти «Дивертисмент»
(фрагм.) [19, 4]*

кода:

The musical score is presented in two systems. The first system contains four measures. The right-hand part (treble clef) begins with a melodic line of eighth notes, followed by sixteenth notes and quarter notes. The left-hand part (bass clef) provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes. The second system also contains four measures, ending with a fermata over the final note of the right hand and a piano (*p*) dynamic marking. A watermark 'Реторика' is visible across the score.

Баяністу (акордеоністу) насамперед необхідно добре засвоїти прості музичні форми, щоб мати змогу аналізувати музичну тканину твору. Дуже важливо вчитися грі на музичному інструменті, поєднуючи практичні навички з теоретичними знаннями. Це допоможе швидшому зростанню в навчанні та досягненню хороших результатів в отриманні професії. Теоретичне підґрунтя та практичний досвід завжди допомагають особистості професійно зростати протягом всього свідомого життя.

2.2.2. Складні музичні форми

Складними музичними формами називаються форми, що складаються із двох, трьох, і більше частин, які будуються на самостійних темах. До них відносять складні двочастинні, складні тричастинні та багаточастинні форми. Найбільш поширена з них – складна тричастинна.

Складна тричастинна форма

Складна тричастинна форма – це структура, що складається із трьох частин, які викладені в простій дво- або тричастинній формі, крайні з яких побудовані на одній темі і знаходяться в контрасті з середньою частиною. Складна тричастинна форма – найбільш розповсюджена із складних форм. В інструментальній музиці вона зустрічається в полонезах, вальсах, мазурках, маршах, експромтах, ноктюрнах, прелюдіях, етюдах та ін.

Перша частина складної тричастинної форми зазвичай написана в одній із простих форм:

- простій тричастинній. Наведемо приклад: «Самба» із сюїти «Ретро» Ю. Пешкова має складну тричастинну форму, I частина якої написана у простій двотемній тричастинній репризній формі і має таку структуру:

$$\begin{array}{ccc} \mathbf{A} & & \mathbf{B} & & \mathbf{A} \\ (\mathbf{aa}_1 + \mathbf{aa}_1(\mathbf{g}^{\text{ва}})) & + & (\|: \mathbf{bc} + \mathbf{b}(\mathbf{g}^{\text{ва}})\mathbf{d} : \|) & + & (\mathbf{aa}_1 + \mathbf{aa}_1(\mathbf{g}^{\text{ва}})) \end{array}$$

де:

- **A** – це перша і третя (реприза) частини простої двотемної тричастинної репризної форми;
- **aa₁** – перше речення, яке складається із двох фраз повторної побудови з різними закінченнями;
- **aa₁(g^{ва})** – друге речення, яке ідентичне першому, тільки виконується на октаву нижче;
- **||: :||** – позначення репризи;
- **B** – друга частина простої двотемної тричастинної репризної форми;
- **bc** – перше речення, яке складається із двох різних фраз, при чому, фраза (**b**) побудована на двох схожих мотивах, а фраза (**c**) являє собою хроматичну неточну секвенцію з восьми ланок із кроком у малу та велику секунду;

- **b**(*gma*)**d** – друге речення, яке складається із двох різних фраз, однак перша фраза (**b**) ідентична першій фразі (**b**) першого речення, але виконується на октаву нижче.

Покажемо вищевикладене на нотних прикладах:

Ю. Пешков. Самба із сюїти «Ретро» (фрагм.) [37, 35]

I частина А (фрагм.):

a

Presto

Ю. Пешков. Самба із сюїти «Ретро» (фрагм.) [37, 36]

I частина В (фрагм.):

b

с

МОТИВ СЕКВЕНЦІЇ

м.2, м.2, 3м.5 м.2, м.2, ч.5

6.2 м.2
крок секвенції

Ю. Пешков. Самба із сюїти «Ретро» (фрагм.) [37, 36]
I частина В (фрагм.):

d

Fm B \flat 7 E \flat B \flat 7

3

➤ простій двочастинній. Наведемо приклад: «Танго» із сюїти «Ретро» Ю. Пешкова має складну тричастинну форму зі вступом, I частина якої написана в репризній простій двочастинній формі і має таку структуру:

| | | |
|-------------------|---|--------------|
| A | | B |
| $(a+a_1)+(a+a_2)$ | + | $b+(a+a_2)$ |
| $(8+8)$ | + | $16 + (8+8)$ |

де:

A – перша частина репризної простої двочастинної форми, яка має форму складного (подвійного) періоду, що утворюється в

результаті повторення простого періоду зі зміненим кадансом і налічує чотири речення;

а – перше і третє речення першої частини, яке складається із чотирьох фраз повторної побудови з різними закінченнями;

а₁ – друге речення першої частини, яке складається із трьох фраз, з яких перших дві схожі за тематизмом до фраз першого речення і становлять половину другого речення, а третя має цілісну побудову та інший тематизм і становить другу половину другого речення;

а₂ – четверте речення першої частини, яке складається із трьох фраз, з яких перших дві схожі за тематизмом до фраз першого речення і становлять половину четвертого речення, а третя має цілісну побудову та інший тематизм і становить другу половину четвертого речення;

В – друга частина репризної простої двочастинної форми, яка складається із трьох речень;

в – перше речення другої частини, яке налічує 16 тактів, має наскрізний розвиток і становить половину другої частини;

а+а₂ – у другій частині – це репризне замикання простої двочастинної форми, яке ідентичне повторенню простого періоду зі зміненим кадансом першої частини.

Покажемо вищевикладене на нотних прикладах:

Ю. Пєшков. Танго із сюїти «Ретро» (фрагм.) [37, 3]

I частина А (фрагм.):

а

III фраза IV фраза

Ю. Пещков. Танго із сюїти «Ретро» (фрагм.) [37, 4]

I частина A (фрагм.):

a₁

I фраза II фраза

III фраза

Ю. Пешков. Танго із сюїти «Ретро» (фрагм.) [37, 4]

A (фрагм.):

a₂

I фраза II фраза

III фраза

3 A7 Dm G7 C

3 Dm E7 Am

Ю. Пешков. Танго із сюїти «Ретро» (фрагм.) [37, 4]

I частина B (фрагм.):

B

Am Dm

E7 Am E7

Для складної тричастинної форми досить типова наявність контрасту між середньою та крайніми частинами.

Ступінь і глибина контрасту *середньої частини* залежить від стилю, жанру, особливостей задуму кожного твору, що має складну тричастинну форму. Контрасти можуть бути наступні:

- протиставлення повільного темпу більш спокійному;
- протиставлення масивної акордової фактури викладення прозорому звучанню соло;
- протиставлення стрімкого розгортання більш урівноваженому і сталому розвитку теми.

Середня частина складної тричастинної форми, що має чіткий структурний розвиток, називається *тріо*. Інколи композитори можуть взагалі не давати назву середній частині. Однак, є характерні риси, які допомагають визначити середню частину типу тріо:

- самостійність теми;
- тема контрастує з темою крайніх частин за принципом співвідношення образів: драматично-насичений і безтурботно-пасторальний, трагічно-скорботний і споглядально-просвітлений, активний і ліричний, похмурий і світлий, елегійний і схвильований тощо;
- форма частини стійка – проста дво- чи тричастинна, інколи – форма періоду;
- наявність тонального контрасту. Зазвичай тріо створюється в новій тональності: часто однойменній або одній із субдомінантових, рідко – в домінантовій, інколи – в основній;
- початок тріо чітко відокремлений цезурою і не пов'язується з першою частиною;
- тріо може бути замкнутим (закінчується повною каденцією в тональності тріо) чи розімкнутим (закінчується домінантою основної тональності або ходом, що веде до репризи).

Ю. Пешков. Танго із сюїти «Ретро» (фрагм.) [37, 6]

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Trio vibrato' and 'Am'. The second system is marked 'Am' and 'Dm'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and tremolos, and is written for piano.

Середня частина «Танго» із сюїти «Ретро» Ю. Пешкова може слугувати прикладом розімкнутого тріо складної тричастинної форми, яке закінчується ходом, що веде до репризи.

В інструментальних п'єсах, що написані у складній тричастинній формі інколи зустрічається послідовність двох тріо підряд. Вони можуть контрастувати між собою тематично, а інколи і тонально.

Інколи середня частина не має чіткої самостійної форми, подібної до форми тріо, а являє собою низку побудов. В такому випадку вона називається епізодом. Для епізоду характерні такі риси:

- відсутність чіткої самостійної форми;
- тональна нестійкість;
- вільний розвиток, варіаційність;
- епізод не повторюється;

Третя частина складної тричастинної форми є повторенням першої і виконує роль репризи. Якщо перша частина повторюється без змін, то реприза називатиметься точною. У такому разі вона не виписується в тексті, а позначається *Da Capo*,

тобто «спочатку». Прикладом такої репризи може слугувати третя частина «Самби» із сюїти «Ретро» Ю. Пешкова. Її схема має такий вигляд:

$$A + C + A$$

$$(a+v+a) + (C) + (a+v+a)$$

Досить часто до репризи вносяться зміни. Якщо в репризі присутній тільки перший розділ простої дво- або тричастинної форми, то реприза називається скорочена. Прикладом скороченої репризи може слугувати третя частина «Танго» з сюїти «Ретро» Ю. Пешкова. Її схема має такий вигляд:

$$A + C + A$$

$$(a+v) + (C) + (a)$$

Складна тричастинна форма може мати вступ і коду. Наведемо приклади: «Танго» із сюїти «Ретро» Ю. Пешкова має вступ:

Ю. Пешков. Танго із сюїти «Ретро» (фрагм.) [37, 3]

вступ:

Agitato

Am Dm

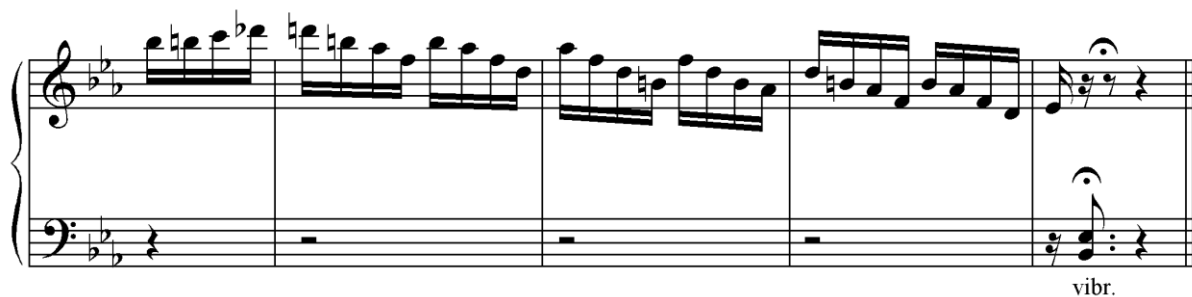
E7

sf

а «Самба» із сюїти «Ретро» Ю. Пешкова має коду:

Ю. Пешков. Самба із сюїти «Петро» (фрагм.) [37, 39]

кода:



2.2.3. Форма рондо

Багаточастинна композиція, в якій неодноразові повторення головної теми (рефрену) чергуються з іншими побічними темами (епізодами), називається рондо.

Слово «рондо» означає коло, хоровод, так називається і старовинний хороводний танець. Назву «рондо» мала не тільки вся форма, а й головна тема («рефрен» у творах французьких композиторів) як частина, яка «замикає коло» та надає циклічності всій формі.

Рондо – старовинна форма, яка бере свої витoki від народних хорових пісень, що мають заспів та приспів. Приспів не змінювався, отже, став прообразом рефрену, а заспів, у якому постійно змінювався текст, – прообразом епізодів. Рефрен, як головна тема, що стверджується з кожним поверненням до неї, проходить завжди в основній тональності. А епізоди мають контрастувати рефрену, тож написані в різних тональностях. Типове рондо відрізняється від куплетної пісні тим, що починається з рефрену (приспіву), тоді ж як пісня починається з куплету (заспіву). Хоча ця відмінність не настільки істотна: інколи пісні мають інструментальний вступ на темі приспіву, а також твори у формі рондо можуть починатися одразу з «епізоду», а не з «рефрену».

Як і інші репризні форми, рондо створюється завдяки взаємодії двох принципів формоутворення. Цими принципами є повторність і контраст. На відміну від інших репризних форм, у рондо обидва принципи діють неодноразово. Тому, з огляду на

загальні принципи, рондо має визначатися, як низка контрастів, які щоразу закінчуються повторністю, або ж, навпаки, як кількаразове відновлення щоразу порушеної рівноваги. Завдяки цьому ми маємо можливість визначати рондо як таку форму, в якій головна тема (рефрен) з'являється не менше трьох разів. Як вважав Б. Асаф'єв, «Рефрен кожною своєю появою повертає рух до першоджерела. Він групує навколо себе і притягає до себе нові комплекси звуків чи ніби уклинюється в них, не дозволяючи цим новоутворенням отримати самостійне значення і перетворитися в позбавлене ціленастанови чергування мотивів, гармонічних послідовностей та ін.» [3, 118–119].

На думку Л. Мазеля, «по відношенню до форми рондо прийнято називати епізодами всі теми, крім головної, незалежно від їх структури» [28, 269]. Також він підкреслював, що «визначення форми рондо не засноване ні на кількості частин, ні на степені їх структурної складності. Кількість частин рондо повинна бути не менша п'яти, але вона може бути більшою, наприклад, сім, дев'ять, одинадцять. Тому загальну схему форми рондо прийнято позначати так: **A B A C A....A**. Крапки в цій схемі означають можливість подальшого чергування головної теми **A** зі все новими і новими епізодами (**D E** і т.д.). Структура головної теми рондо й епізодів також може бути різною: період, проста двочастинна форма, проста тричастинна форма, а в епізодах, крім того, побудови чи низка побудов, що не утворюють періоду. У рондо можливі і сполучні частини між темою й епізодами (рівно як і між епізодами і поверненнями теми), а також кода (вступ зустрічається рідше). Головна тема під час повернення може варіюватися чи проводитися не повністю (наприклад, один період замість двочастинної форми)» [28, 270–271].

На думку В. Цуккермана, сенс форми рондо двоякий. З одного боку, це наполегливе твердження головної думки (рефрена), з іншого – послідовне впровадження різноманітності. Стійкість рефрена відтіняється мінливістю другорядних частин, в той же час змінюваність епізодів справляє особливо вигідне враження на тлі однієї і тієї ж теми. Таким чином, форма художньо дволика і її особлива естетична цінність полягає у злитті протилежних, але взаємодоповнюючих якостей.

Рефрен вносить єдність у форму. Він, за Асаф'євим, є тією «мнемонічною віхою», яка орієнтує слухача серед різноманітності, що підкреслює його не тільки конструктивну, а й комунікативну роль. Також, Б. Асаф'єв вказував, що рефрен має протилежні функції – принцип тотожності грає не тільки об'єднуючу, але й спрямовуючу роль.

Як підкреслював Л. Мазель, термін «рондо» означає не тільки форму твору, а і його назву, тобто, в певній мірі, – жанр. Походження рондо від народних пісенно-танцювальних жанрів зумовило характер творів, що написані в цій формі. Рондо переважно мають святково-жвавий характер з народнопісенною чи танцювальною музично-тематичною основою. Музика рондо переважно життєрадісна; інколи жартівлива, гумористична.

Зіставлення в рондо різних епізодів на фоні рефрену, який повторюється, дозволяє відобразити різні явища життя, які, в той же час, пов'язані єдністю. Вони відображають народні гуляння, на фоні яких можуть бути висвітлені різні, інколи дуже контрастні картини, або зображення картин природи чергуються зі сценами побутового характеру. Зустрічаються і рондо, які виконуються в повільному темпі, хоча помірний та швидкий темп більш типовий для цієї форми.

У нотній літературі для баяна маємо приклади рондо: «Блискуче рондо» К. Вебера в перекл. О. Суркова, «Угорське рондо» Й. Гайдна в перекл. А. Кирюхіна, «Рондо» Л. Бетховена із сюїти F dur в перекл. Б. Беньямінова, «Рондо» Ф. Кулау в обр. О. Онегіна, «Рондо» D-dur О. Іванько, «Рондо» C dur О. Іванько з «Легкої сонатини» та ін.

Наведемо приклади: «Рондо» D dur для виборного баяна О. Іванько має таку форму: А В А С А. Покажемо цю форму нотним текстом:

О. Іванько. Рондо D dur (фрагм.) [1]

А (рефрен):

Allegretto

f *subito p*



O. Іванько. Рондо D dur (фрагм.) [1]

В (1-й епізод):



O. Іванько. Рондо D dur (фрагм.) [1]

С (2-й епізод):



Інший приклад: Рондо C dur для готового баяна О. Іванько з «Легкої сонатини» має таку форму: А В А С А D А. Покажемо цю форму нотним текстом:

O. Іванько. Рондо C dur з «Легкої сонатини» (фрагм.) [1]

А (рефрен):

Allegro



O. Іванько. Рондо C dur з «Легкої сонатини» (фрагм.) [1]

В (1-й епізод):



О. Іванько. Рондо C dur з «Легкої сонатини» (фрагм.) [1]

C (2-й епізод):



О. Іванько. Рондо C dur з «Легкої сонатини» (фрагм.) [1]

D (3-й епізод):

Виразальні можливості рондо в цілому пов'язані, перш за все, з пісенно-танцювальною та жанрово-характерною музикою, інколи програмно-зображувальною, казково-епічною, а драматичні, конфліктні та філософські теми знаходяться подалі від основних виразальних можливостей форми рондо.

2.2.4. Варіаційна форма

Варіація – це видозмінене повторення теми або тематичного матеріалу.

Варіаційний розвиток – це таке видозмінення теми, яке стосується деталей і при якому вона легко упізнається як основа даного варіаційного повторення. Зазвичай, основна структура теми зберігається.

Потрібно розрізняти варіаційність як принцип розвитку і варіації як форму.

Варіаційність як принцип розвитку ми можемо спостерігати в різних жанрах і формах. Наприклад, як зазначав Ю. Тюлін, у періоді друге речення може бути варіаційним

перевикладом першого речення. У формі рондо при повтореннях може варіюватися рефрен. В середній частині сонатної форми – розробці – варіаційність у поєднанні з іншими, більш складними методами розвитку, часто відіграє істотну роль.

Варіаційною формою називається форма, яка складається з викладення теми та її видозмінених повторів, що називаються варіаціями. Тема варіацій викладається у простій завершеній формі. Кожна з варіацій зберігає таку ж завершену форму.

Ю. Тюлін підкреслював, що для теми характерні простота, запам'ятовуваність, нескладність мелодії, гармонічної мови і фактури. Саме ці якості дають можливість надалі розвивати тему шляхом ускладнення і деталізації. У той же час вона повинна бути настільки індивідуально окреслена, щоб її окремі звороти легко упізнавалися у варіаціях. Така індивідуальність може бути виражена в специфічному мелодійному звороті, характерній гармонічній послідовності тощо. Прийоми варіаційного перетворення теми дуже різноманітні. Варіюванню може піддатися сама мелодія або її супровід, або і те й інше разом. Можлива зміна фактури, ритму, метру, гармонічних послідовностей, ладу, тональності і навіть структури теми.

Інколи викладенню теми передуює вступ. Досить часто варіаційний цикл завершується кодою. Кількість варіацій може бути різною. Тема варіацій має довільну форму, але не складнішу ніж проста тричастинна. Тема може бути створена композитором (оригінальна), а може бути запозичена.

Варіації бувають *строгі та вільні*. Строгі варіації передбачають збереження структури теми, її темпу, розміру, тональності, а вільні варіації не мають таких обмежень. В одному і тому ж музичному творі можуть бути використані як строгі, так і вільні прийоми розвитку теми.

Існує особливий вид варіацій – *остинатні* варіації. Це одна з найбільш ранніх варіаційних форм. Її виникнення пов'язане з пасакалією та чакною. У цих старовинних танцях XVII – XVIII ст. інструментальний супровід мав коротку мелодичну побудову, яка незмінно повторювалась у басовому голосі, мала вигляд низхідного гамоподібного звороту від тоніки до доміанти і отримала назву *basso ostinato*. Ця мелодична побудова могла бути діатонічною або хроматичною і мала невеликі розміри. Згодом

вона стала основою для створення старовинних варіацій на остинатний бас. В остинатних варіаціях тема весь час проводиться в басовому голосі незмінно, а розвитку піддаються всі інші голоси.

Наведемо приклад чакони для виконання на баяні (легкий варіант):

Г. Гендель. Чакона G dur, перекл. Ф. Бушуєва (фрагм.) [60, 24]

тема:

Moderato (Умеренно)

перша варіація:

На початковому етапі навчання грі на музичному інструменті баяністи (акордеоністи) виконують варіації композиторів на народні теми: українські народні пісні «Котилася ясна зоря», «Гречка», «Туман яром», «Бодай ся когут знудив», «Коломийка», «Тиха вода», «А калина – не верба», «Нині», «Ти ж мене підманула», «Ой що ж то за шум учинився», «Копав-копав криниченьку» та ін. в обробці М. Різоля, «Ой

устану ранесенько» та «Горіла сосна» в обр. О. Михайліва; російські народні пісні «Белолица-круглолица» в обр. П. Шашкіна, «Полосынька» в обр. І. Шестерікова, «Ах, на что ж было» в обр. В. Іванова, «Ах, утушка луговая» в обр. С. Павіна; словацька народна пісня «Гуси-гусочки» в обр. В. Бухвостова та інші. Наведемо приклад: укр. нар. пісня «Ой устану ранесенько» в обр. О. Михайліва написана у варіаційній формі та має вступ, тему і дві варіації. Тема викладена у формі періоду із трьох речень, в якому друге речення повторюється на октаву вище та з іншою каденцією:

Укр. нар. пісня «Ой устану ранесенько» в обр. О. Михайліва (фрагм.) [29, 15]

тема:

I речення

Allegro

II речення

III речення

Перша варіація має таку ж форму (період із трьох речень) як і тема та властивості класичних варіацій, а друга варіація має властивості вільних варіацій, які проявляються у варіюванні третього речення теми і містять у собі дві діатонічні секвенції, що побудовані в натуральному мінорі. Перша секвенція є точною (крім останньої ланки) низхідною і складається з восьми ланок із кроком у малу терцію (фа – ре; ре – сі; до – ля) та велику терцію (сі – соль; мі – до). Покажемо це нотним текстом:

**Укр. нар. пісня «Ой устану ранесенько» в обр. О. Михайліва
(фрагм.) [29, 16]**

друга варіація (фрагм.):

МОТИВ
секвенції м.3

Широко

6.3 МОТИВ СЕКВЕНЦІЇ

Друга секвенція (як бачимо з нотного прикладу) є точною висхідною і складається із чотирьох ланок із кроком у збільшену кварту (фа – сі) і малу терцію (сі – ре; ре – фа) і рухається по зменшеному квартсекстакорду другого ступеня основної тональності.

Потрібно сказати, що сучасні композитори створюють для баяна варіації на відомі пісні різних композиторів. Наприклад, Вальс на тему пісні М. Блантера «В городском саду» в

обр. В. Новікова, П'еса на тему пісні М. Богословського «Московський візник» Є. Дербенка, Варіації на тему Покрасс «Козаки у Берліні» Є. Дербенка, Концертна фантазія на тему М. Воловця «Ты – одессит, Мишка» А. Бизова, «Французька балада» (композиція на тему пісні В. Косми «Осіньні листя») В. Новікова та ін.

2.2.5. Сонатна форма

Сонатна форма, як вважав Ю. Тюлін, відрізняється особливою складністю, що виявляється у взаємозв'язках тематизму і в суперечливому шляху його розвитку. Сонатна форма, серед усіх інших форм, дає найбільші можливості для вираження героїчного і епічного, проникливої лірики, психологічної драми, трагічних колізій, що є значним за глибиною змісту. Вона властива інструментальній музиці.

Сонатна форма – це цілісна тричастинна композиція, побудована на протиставленні та розвитку двох основних тем. Вона складається з *експозиції*, *розробки* та *репризи*. Перед експозицією може бути *вступ*, а після репризи – *кода*» [53, 368].

Всі частини сонатної форми мають певну будову.

Так, експозиція поділяється на *партії*. *Головна партія* – це центральний образ твору. Вона завжди написана в основній тональності і містить у собі одну тему, інколи – дві. Після головної партії йде *сполучна партія*, яка виконує роль переходу до *побічної* – другого центрального образу твору. *Побічна партія* контрастує *головній партії* і тому саме на їх взаємодії відбувається розвиток сонатної форми. Як правило, побічна партія написана в тональності домінанти або паралельної тональності, у цій же тональності проходить *заклучна партія*, що завершує експозицію.

Розглянемо експозицію більш детально.

Головна партія – це виклад першої теми в основній тональності, який створює початковий імпульс, що визначає характер і спрямованість подальшого розвитку. З елементів головної партії (повторених чи перетворених) формуються всі теми сонатного *allegro*. Як вважає Г. Заднепровська, тематизму

головної партії властивий мотивно-складовий характер. Відмінності особливостей тематизму такі:

- однорідність чи контрастність мотивів або мотивних груп, з яких складається тема. В класичних сонатах частіше зустрічається головна партія, яка складається з контрастних мотивів. У контрастній темі активні, енергійні елементи зазвичай протиставляються ліричним або скерцозним;
- чіткість поділу мотивів або мотивних груп. Мотиви легко відділяються один від одного, що дозволяє в подальшому будувати розвиток форми на поділі чи злитті мотивів;
- змістовна значущість кожного елемента теми, оскільки вся форма сонати виникає з головної партії.

Головна партія найчастіше має форму періоду або великого чи малого речення, прості одночастинні і двочастинні форми зустрічаються рідко. Якщо головна партія закінчується повною каденцією в основній тональності, то вона називається замкненою. Якщо ж вона закінчується половинною автентичною каденцією чи каденцією, яка модулює в іншу тональність, то вона називається розімкненою.

Сполучна партія здійснює інтонаційний перехід від головної партії до побічної, тому вона тонально нестійка і не має замкнутих побудов. Як вважає Г. Заднепровська, тематично сполучна партія може будуватися:

- на матеріалі головної партії;
- на самостійному матеріалі. У цьому випадку часто використовуються загальні форми руху – гами, арпеджіо, репетиції;
- інколи в сполучній партії з'являється нова тема, яка називається *проміжною* (частіше зустрічається в сонатах Моцарта). За типом образності та структури вона могла б виконувати функцію побічної партії. Однак, після її проведення з'являється модуляційний розділ, який підводить до побічної партії.

Сполучна партія, як зазначає Г. Заднепровська, будується за логікою тонально-гармонічного розвитку, тому вона може мати три розділи:

- перебування в основній тональності. Це стійкий в тонально-гармонічному відношенні розділ, що являє собою доповнення чи низку доповнень;
- модуляційний перехід у тональність побічної теми. Він може проходити через низку тональностей, що ведуть у кінцевому результаті до тональності побічної партії, у класичній сонаті – до домінантової;
- підготовка тональності побічної партії – предикт на домінанті побічної тональності або повторення каданса.

Сполучна партія може мати тільки два, інколи й один розділ. У першому випадку вона одразу розпочинається із другого розділу – модуляції. У другому – один розділ сполучної партії вбирає в себе функції всіх трьох розділів у стислому вигляді.

Розміри сполучної партії можуть бути різними – від кількох тактів (тоді вони виконують роль зв'язки) до великих побудов.

Побічна партія в тональному і образному відношенні протистоїть головній, однак, виконує підпорядковану функцію. Порівняно з головною побічна партія володіє більшою свободою і протяжністю будови, однак, тематично вона завжди пов'язана з головною партією і походить від неї.

Як вказує Г. Заднепровська, основою тематичного співвідношення головної і побічної партій слугує принцип похідного контрасту. Незалежно від степені контрасту побічна партія будується на перетворених мотивах головної партії. Існує два основних типи побічних партій:

- побічна партія, яка являє собою повну або часткову транспозицію головної в домінантову тональність. Такі побічні партії зустрічаються переважно в сонатних формах Й. Гайдна;
- побічна партія, яка будується на різних перетвореннях мотивів головної партії.

Побічна партія зазвичай створюється в одній із тональностей доміантової групи. У мажорних сонатах побічні партії викладаються в тональності доміанти. У мінорних – у тональності паралельного мажору або натуральної (рідше гармонічної) доміанти. Зустрічаються й інші тональності. Закінчується побічна партія повною довершеною каденцією (тоніка з'являється у мелодичному положенні прими), яка відділяє її від заключної партії чи ходу, який веде до заключної партії. Саме повна довершена каденція слугує ознакою закінчення побічної партії.

Форма побічної партії може бути різною: велике речення, період, проста двочастинна форма. Найбільш характерна форма – період з великим розширенням.

Заклучна партія завершує експозицію, тому для неї властиві прийоми заключного типу викладення.

У тематичному відношенні заключна партія може будуватися на мотивах головної або сполучної партій, а може містити в собі мотиви різних тем. Також заключна партія може будуватися на новому матеріалі, який ґрунтується на значному перетворенні мотивів різних тем.

Тонально-гармонічна будова заключної партії пов'язана із закріпленням тональності, в якій закінчується експозиція. У класичній сонаті найчастіше це тональність побічної партії.

Розробка – це розділ сонатної форми, який ґрунтується на мотивній розробці і тонально-гармонічному розвитку тем експозиції.

У *розробці* тематичний матеріал експозиції піддається складному розвитку, про що свідчить нестійкий тональний план, видозмінення теми головної партії та тематична розробка деяких її мотивів. У розробку можуть включатися тема побічної партії, фрагменти сполучної та заключної партій, а також нові епізоди.

На думку Г. Заднепровської, розробка може розпочинатися в тій тональності, в якій закінчується експозиція; в основній тональності; в однойменній тональності по відношенню до головної чи побічної тональності; в новій тональності. Закінчується розробка предиктом на гармонії доміанти основної або паралельної тональності. Розробка не має певної форми, а

складається з декількох структурно нестійких розділів, які виконують такі функції: вступний розділ (зазвичай нетривалий), власне розроблювальний (основний, триваліший), предикт (готує вступ репризи).

Реприза – третій, останній розділ сонатної форми. Функція репризи – урівноваження форми. У репризі послідовно проходять основні партії експозиції, але відбувається тональне зближення тем, про що свідчить проведення побічної партії в основній тональності або в одноіменній. Реприза може бути скороченою, розширеною, динамізованою, з іншою послідовністю партій ніж в експозиції. Так, у «дзеркальній» репризі спочатку проходить побічна партія, а потім головна.

Вищеописана структура сонатної форми називається повною сонатною формою. Однак, сонатна форма може бути і неповною.

Повна сонатна форма має три види, в залежності від того, що являє собою середня частина сонатної форми. Це такі види:

- 1) з розробкою в середній частині, коли тематичний матеріал експозиції набуває подальшого розвитку розроблювального характеру;
- 2) з новим матеріалом у середній частині, коли середня частина в цілому чи в більшій своїй частині ґрунтується на новому тематичному матеріалі;
- 3) з переходом в середній частині, коли середня частина являє собою більшою чи меншою мірою розгорнутий перехід до репризи на матеріалі головної чи побічної партії.

В неповній сонатній формі відсутня середня частина, тому вона складається з двох основних розділів – експозиції і репризи.

Розглянемо сонатну форму на прикладі одночастинної «Сонатини №5» І. Яшкевича *C dur*. Ця сонатина має повну сонатну форму з переходом до репризи. Її структура має такий вигляд:

||: Експозиція :|| + Перехід + Реприза

Експозиція налічує чотири партії: головну (Г.П.), сполучну (С.П.), побічну (П.П.) і заключну (З.П.).

Головна партія має затактову побудову і викладена в основній тональності C dur у формі квадратного складного періоду, який налічує чотири речення і має таку структуру:

а + в + а + в₁

Розглянемо цю структуру на прикладі нотного тексту:

I. Яшкевич. Сонатина №5 C dur (фрагм.) [64, 1]

Г.П. (фрагм.): **а**

в

I. Яшкевич. Сонатина №5 C dur (фрагм.) [64, 1]

Г.П. (фрагм.): **в₁**

Як бачимо з нотного тексту, четверте речення (v_1) головної партії модулює у четвертий ступінь (F dur), тому головна партія є розімкнутою.

Сполучна партія має затактову побудову і налічує чотири такти, тож виконує роль зв'язки-переходу до побічної партії. Вона будується на матеріалі головної партії і модулює у доміанту побічної тональності (D dur). Покажемо це нотним текстом:

I. Яшкевич. Сонатина №5 C dur (фрагм.) [64, 2]

С.П.:

Побічна партія в тональному й образному відношенні протистоїть головній. Вона має затактову побудову і викладена в доміантовій тональності (G dur) у формі складного періоду, який налічує чотири речення і має таку структуру:

$$a + a_1 + a + v$$

Побічна партія закінчується повною довершеною каденцією.

Розглянемо структуру побічної партії на прикладі нотного тексту:

I. Яшкевич. Сонатина №5 C dur (фрагм.) [64, 2–3]

П.П. (фрагм.):

a₁

I. Яшкевич. Сонатина №5 C dur (фрагм.) [64, 3]

П.П. (фрагм.):

b

Заклучна партія будується на мотивах головної партії, закріплює тональність побічної партії (G dur) та завершує експозицію. Покажемо це нотним текстом:

I. Яшкевич. Сонатина №5 C dur (фрагм.) [64, 3–4]

З.П.

Розробка у вказаній сонатині являє собою перехід до репризи на матеріалі головної й побічної партій та налічує дванадцять тактів. Наведемо приклад:

I. Яшкевич. Сонатина №5 C dur (фрагм.) [64, 4]

Перехід (фрагм.):

У репризі послідовно проходять основні партії експозиції, але відбувається тональне зближення тем, про що свідчить проведення побічної партії в основній тональності (C dur):

I. Яшкевич. Сонатина №5 C dur (фрагм.) [64, 7]

П.П. (фрагм.):

Реприза завершується кодою-висновком, що являє собою невелику за протяжністю побудову заключного характеру:

I. Яшкевич. Сонатина №5 C dur (фрагм.) [64, 4]

кода:

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a treble clef and a forte (*f*) dynamic marking. The bass clef part starts with a C chord. The second system continues with a treble clef and a C chord, and the bass clef part includes a C chord and a G7 chord. The notation includes various note values and rests, typical of a coda section.

2.2.6. Циклічні музичні форми

Циклічна форма – це форма, яка складається з декількох окремих самостійних за формою контрастних частин, що поєднані спільним художнім задумом. Циклічні форми можуть складатися із двох і більше частин. До двочастинного циклу належать *прелюдія* (або *токата*, *фантазія*, *речитатив*) і *фуга*. До багаточастинних циклів – сюїта та сонатно-симфонічний цикл.

Самостійність частин циклу полягає в можливості їх окремого самостійного виконання. Так, наприклад, виконуються деякі частини із сюїт та інколи частини сонати чи симфонії, хоча виконання частинами суперечить самій природі циклу, адже циклічний твір має на меті розвивати художню ідею шляхом зіткнення та протиставлення образів контрастних частин.

Найчастіше під час підготовки студентів відділення музичного мистецтва педагогічного коледжу вдаються до вивчення частин сюїт сучасних авторів. Тож розглянемо саме сюїту.

Сюїта

Сюїта (фр. suite – ряд, послідовність) – це циклічний твір, який складається із самостійних, контрастних за характером і темпом частин, що мають танцювальний або жанровий характер. На відміну від сонатного циклу, чергування частин у сюїті не притримується певного порядку, а кількість частин не регламентується. Частини сюїти більш самостійні. Створюючи частин сюїт для виконання на баяні композитори використовують різні музичні форми, у залежності від рівня складності сюїти, починаючи від періоду (для початківців) і закінчуючи складними тричастинними та багаточастинними формами.

Що ж стосується сюїт для баяна сучасних авторів, то вони самі найрізноманітніші. Так, наприклад:

- В. Семьонов. Сюїта №1 (Наодинці. Старовинний танець. Чарівна скринька. Каблучка. Фінал «А ну, наздожени»);
- В. Дикусаров. Сюїта з «Дитячого альбому» (Марш. Мама. Наздоганялки. Романс. Рондо-скерцино);
- А. Онуфрієнко. Маленька сюїта (Гра. Колискова. Танець. В похід);
- В. Мітін. Дитяча сюїта №1 (Маленький ковбой. Сумно. Наввипередки);
- В. Мітін. Дитяча сюїта №2 (Горизонт, що віддаляється. Дихання моря. Миготіння);
- О. Шмиков. Сюїта №1 з «Альбому для юнацтва» (Танець янголів. Брат рожевої пантери. Балет маріонеток. Рекс – мій милий друг);
- Є. Дербенко. Сюїта «Про птахів та звірів» (Скік-скок. Скарга кицьки. Забіяка горобець. Кульгавий песик. Сентиментальний крокодил. Веселі синички);
- Є. Дербенко. Сюїта «Зимові акварелі» (Ранок. Зимовий пейзаж. Жарт. Забава);
- Є. Дербенко. Сюїта «Чотири пори року» (Літній ранок. Осіння прелюдія. Зимова пісня. Весняний струмок);
- Є. Дербенко. Сюїта «Спогад про Швейцарію» (На Женевському озері. Німецький танець. Тарантела);

- Є. Дербенко. Сюїта «Дивертисмент» (Міні-вальс. Полька-інтермецо. Тарантеліта. Танець одаліски. Старий автомобіль. Прощавай, школо!);
- П. Троян. Мала сюїта (Мелодія. Алегрето. Токатина);
- А. Білошицький. Сюїта «Пори року» (Весна. Літо. Осінь. Зима);
- Ю. Пешков. Сюїта «Ретро» (Танго. Вальс. Степ. Самба) та багато інших сюїт різних авторів.

Розглянемо одну із сюїт. «Маленька сюїта» А. Онуфрієнка складається із чотирьох частин, які мають програмну назву (Гра. Колискова. Танець. В похід) і відображають різнобарвний світ дитини.

Перша частина сюїти – п'єса «Гра» – це рухлива забавлянка, про що свідчать ходи четвертними на октаву з використанням штриха *staccato* та акцентів і вісімкові гамоподібні пасажі для виконання штрихом *legato*. Вона написана у формі великого квадратного періоду повторної побудови в тональності *C dur*. Вказаний період вміщує чотири фрази повторної побудови з різними закінченнями і має таку структуру:

$$a + a_1 + a_2 + a_3$$

Покажемо це нотним текстом:

А. Онуфрієнко. Гра з «Маленької сюїти» (фрагм.) [35, 7]

Allegro. Moderato

Друга частина сюїти – «Колискова» – імітує колискову пісню, виконується в повільному темпі та має наспівний характер, про що свідчать плагальна гармонія, погойдуючий ритмічний малюнок із двох четвертних та половинної і шести четвертних та половинної, а також використання ліг-двійок. П'єса написана в простій однотемній тричастинній репризній формі в тональності a moll і має таку структуру:

A B A₁

Наведемо нотні приклади:

А. Онуфрієнко. Колискова з «Маленької сюїти» (фрагм.) [35, 8]

перша частина (А) простої тричастинної форми (фрагм.):

Медленно, певуче

The first system of the musical score for part A consists of four measures. The right hand plays a melody of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4. The left hand plays a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, A2, G2. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (M). The second system also consists of four measures with a similar melodic and bass line structure.

А. Онуфрієнко. Колискова з «Маленької сюїти» (фрагм.) [35, 8–9]

друга частина (В) простої тричастинної форми (фрагм.):

The second system of the musical score for part B consists of four measures. The right hand plays a melody of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4. The left hand plays a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, A2, G2. Dynamics include mezzo-forte (mp) and mezzo-forte (M). The second system also consists of four measures with a similar melodic and bass line structure.

А. Онуфрієнко. Коліскова з «Маленької сюїти» (фрагм.) [35, 9]

третя частина (А₁) простої тричастинної форми:

Третя частина сюїти – «Танець» – є найбільшою за розмірами п'єсою циклу, що виконується весело і завзято в жвавому темпі. Вона написана у простій двотемній тричастинній формі і має таку структуру: **А В А₁**.

Перша частина танцю написана в тональності G dur, має форму квадратного періоду неповторної побудови і модулює у паралельну тональність e moll (закінчується доміантовим терцквартакордом до тональності середнього розділу). Музичний матеріал першого розділу вміщує мелодику і ритмічні фігури білоруського фольклору. Наведемо нотний приклад:

А. Онуфрієнко. Танець із «Маленької сюїти» (фрагм.) [35, 10]

перша частина (А) простої тричастинної форми (фрагм.):

Vivo

f

Друга частина танцю написана у паралельній тональності е moll, має наскрізний розвиток і більші масштаби (налічує 42 такти), характеризується тональною нестійкістю. Музичний матеріал другого розділу вміщує мелодику, ритмічні фігури й акомпанемент, властиві латино-американському фольклору. Наведемо нотний приклад:

А. Онуфрієнко. Танець із «Маленької сюїти» (фрагм.) [35, 10–11]

друга частина (В) простої тричастинної форми (фрагм.):

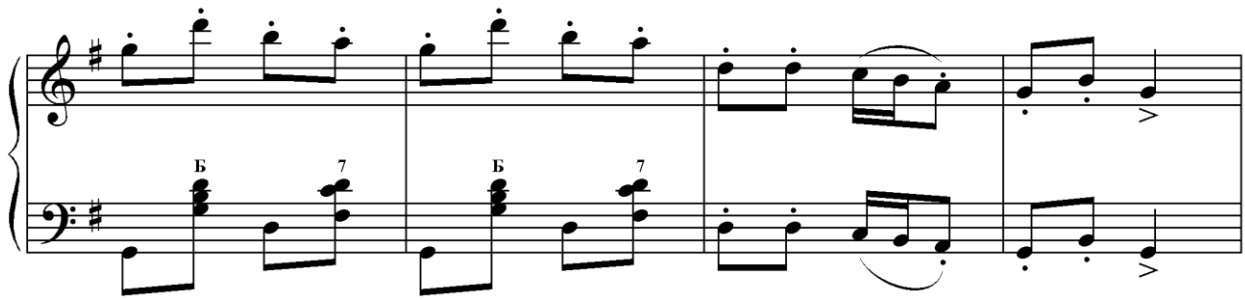
mf

M

Третя частина танцю написана в основній тональності G dur і варійовано повторює першу частину. Наведемо нотний приклад:

А. Онуфрієнко. Танець із «Маленької сюїти» (фрагм.) [35, 12–13]

третя частина (A₁) простої тричастинної форми (фрагм.):



Четверта частина сюїти – «В похід» – п'єса маршового характеру, написана в тональності D dur. П'єсі властивий маршовий ритм, акордова фактура, акценти на різних долях такту. Твір написаний у простій тричастинній формі, у якій середній розділ вміщує 8 тактів і виконує функцію переходу зв'язки до репризи, а реприза закінчується кодою. Наведемо нотні приклади:

А. Онуфрієнко. «В похід» із «Маленької сюїти» (фрагм.) [35, 14]

перша частина (А) простої тричастинної форми (фрагм.):

Marciale

А. Онуфрієнко. «В похід» із «Маленької сюїти» (фрагм.) [35, 14–15]

друга частина (В) простої тричастинної форми:

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked *pp* and the second system is marked *mf*. Both systems feature a steady bass line in the left hand and chords in the right hand. The music is in 2/4 time and features a steady bass line and chords in the right hand. The first system shows a piano (*pp*) dynamic, and the second system shows a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is in 2/4 time and features a steady bass line and chords in the right hand.

А. Онуфрієнко. «В похід» із «Маленької сюїти» (фрагм.) [35, 14–15]

третья частина (А₁) простої тричастинної форми:

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The music is marked *f*. Both systems feature a steady bass line in the left hand and chords in the right hand. The music is in 2/4 time and features a steady bass line and chords in the right hand.

А. Онуфрієнко. «В похід» із «Маленької сюїти» (фрагм.) [35, 14–15]

кода:

The musical score is written for piano. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system consists of four measures of music in both the treble and bass staves. The first measure is marked *subito p* and the fourth measure is marked *f*. The second system consists of four measures. The first three measures are rests in both staves, and the fourth measure contains a chord in both staves. The dynamics for the second system are *mf*, *mp*, *p*, and *f*. A watermark 'РЕПОЗИТАРІЙ' is visible diagonally across the page.

Жанр сюїти широко застосовується в сучасній музиці для виконання на баяні. Сюїти сучасних композиторів здебільшого програмні і використовуються як засіб зображення окремих найбільш яскравих сторін сучасної дійсності.

ПІСЛЯМОВА

Музика як вид мистецтва пов'язана з особливим сприйняттям і вираженням світу, із специфічною здатністю художнього мислення, своєрідними способами відображення природи та суспільних відносин і подій. Зміст музики – втілення особистого відношення автора до дійсності, єдність індивідуального і загальнолюдського.

Художній образ в музиці являє собою схарактеризоване цілісне та завершене життєве явище, висвітлене у конкретно-чуттєвій, естетично значущій формі, що поєднується з художньою ідеєю твору. Закономірності в музичних творах виражені в єдності типового та індивідуального. Це передбачає показ сутності, характерної для багатьох явищ дійсності, в конкретному вигляді, а не в абстрагованій формі. Музика позбавлена предметності і зорової зображальності, тож потребує відповідності нормам і закономірностям логіки людського мислення у відтворенні образу людини, героя чи образу явища через наділення художнього образу індивідуальними рисами в міру можливостей музики.

Музичні твори малих форм зазвичай уміщують один образ, а великих (соната, сюїта тощо) – систему образів.

Музична форма як категорія вміщує в собі як загальні риси будь-якого мистецтва, так і особливі, притаманні лише музиці, а також неповторність, характерну для кожного окремого твору і має не менш важливе значення, ніж зміст. Специфіка музичної форми полягає у втіленні різного змісту в зовнішньо схожі форми. Кожен музичний твір має свою неповторну форму, яка для вираження його змісту утворюється через злиття всіх компонентів, а саме: смислових драматургічних зв'язків твору, образно-інтонаційних рішень, цілісної організації мелодики, гармонії, фактури тощо.

Особливу художню значимість набуває внутрішня форма під час процесу читання композиторського тексту різними виконавцями, осмислення ними тих виразних можливостей, які дозволяють здійснити різну інтерпретацію форми.

Будь-яка форма вміщує структури, що втілюють зміст, та комунікативні структури, які роз'яснюють форми слухачу, дозволяють в певній мірі передбачити подальший розвиток подій.

Особливе значення в музиці має найбільш широка і узагальнююча категорія як музичний стиль. Він забезпечує створення загальнозначущих комплексів втілення дійсності та вираження в музичному тексті авторського «Я».

Формування жанрово-стильового мислення в процесі роботи з музичним твором необхідне для розвитку особистості баяністів–акордеоністів на рівні спеціалізованої освіти, яке дозволить постійно самовдосконалюватися.

Викладений матеріал не претендує на вичерпний розгляд усіх аспектів теоретико-методичних основ формування виконавської майстерності баяністів–акордеоністів в умовах мистецько-педагогічної освіти. Перспектива подальших досліджень полягає в розробці аспектів формування виконавської майстерності баяніста-акордеоніста у процесі вивчення музичного твору та підготовки його до естрадного виконання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александр Иванько [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ivankomusic.info/>
2. Альбом юного баяніста : / [упор. та викон. ред. П. Серотюка]. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2013. – Вип. 1. – 40 с., ноти.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Асафьев Б. В. – [2-е изд.]. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с., нот.
4. Балетная и танцевальная музыка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.balletmusic.ru/dances_6.htm#2
5. Баян : підготовка група : учб. реперт. дит. муз. шкіл. – [11-е вид.]. – К. : Музична Україна, 1990. – 112 с.
6. Баян 1–3 клас ДМШ : хрест. пед. репертуару. – К. : Музична Україна, 1995. – Вип. 1. – 32 с.
7. Баян 1–3 клас ДМШ : хрест. пед. репертуару. – К. : Музична Україна, 1995. – Вип. 3. – 32 с.
8. Баян 2 клас : учб. репертуар ДМШ. – [14-те вид. перер.]. – К. : Музична Україна, 1989. – 152 с.
9. Баян на концертній естраді / [муз. ред. та упоряд.: А. Семешко, О. Кміть, К. Жуков]. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2010. – Вип. 6. – 56 с.
10. Баян на концертній естраді : / [муз. ред. та упоряд.: А. Семешко, О. Кміть, К. Жуков]. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2005. – Вип. 2. – 48 с.
11. Баянисту-любителю / [сост. В. Бухвостов]. – М. : Советский композитор, 1989. – Вып. 15. – 34 с.
12. Босанова [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://en.wikipedia.org/wiki/http://en.wikipedia.org/wiki/Bossa_nova
13. В гостях у Александра Белоусова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://a-v-belousov.narod.ru/>.
14. Власов В. Дитячий альбом : (цикл п'єс для виборного баяна) : навч.-реперт. збірник / В. Власов ; [ред.-упоряд.: А. Душний, В. Шафета]. – Дрогобич : Швидкодрук, 2012. – 36 с.
15. Власов В. Естрадно-джазові композиції / В. Власов ; [ред.-упоряд. Петро Серотюк]. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2005. – Вип. 2. – 28 с.

16. Говорушко П. Начальная школа игры на баяне / Говорушко П. – Л. : Музыка, 1988. – 104 с.
17. Горенко Л. М. Работа баяниста над музыкальным твором : метод. поради / Горенко Л. М. – К. : Музыкальна Україна, 1982. – 52 с.
18. Гофман И. Фортепианная игра : ответы на вопросы о фортепианной игре / Гофман И. – М. : Музгиз, 1961. – 224 с.
19. Дербенко Є. Альбом для юнацтва / Є. Дербенко ; [упоряд. Петро Серотюк]. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2004. – 36 с. – (Серія «Репертуар учня-баяниста»).
20. Дербенко Є. Естрадні п'єси для баяна (акордеона) / Дербенко Є. ; [упоряд. Петро Серотюк]. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2006. – 32 с. – (Серія «Естрадно-джазові твори»).
21. Дербенко Є. Три сюїти для дітей і юнацтва / Дербенко Є. ; [упоряд. Петро Серотюк]. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2006. – 20 с. – (Серія «Репертуар учня-баяниста»).
22. Доренський О. Т. Ступені майстерності : вибр. етюди для баяна / Доренський О. Т. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2006. – 84 с.
23. Жига [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mirslovarei.com/content_music/zhiga-27127.html
24. Заднепровская Г. В. Анализ музыкальных произведений : учеб. пособие для студ. муз.-пед. училищ и колледжей / Заднепровская Г. В. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
25. Иванов В. Пьесы и обработки для баяна / Иванов В., Сальманов Р. – М. : Советский композитор, 1979. – 88 с.
26. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Либерман Е. Я. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.
27. Липс Ф. Искусство игры на баяне / Липс Ф. – М. : Музыка, 1985. – 158 с., нот.
28. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Мазель Л. А. – [2-е изд. доп. и перераб.]. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.
29. Михайлів О. Твори для баяна та акордеона / Михайлів О. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2011. – 96 с.
30. Музыкальная форма / [ред. Ю. Н. Тюлин.]. – Изд. 2-е. – М. : Музыка, 1974. – 360 с.

31. Музыкальная энциклопедия. – М. : Директ Медиа Пабблишинг, 2006. – 23795 с.
32. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Нейгауз Г. Г. – [5-е изд.]. – М. : Музыка, 1988. – 240 с., портр., ил., нот.
33. Нижник А. П'єси та транскрипції / А. Нижник. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2013. – 48 с., ноти.
34. Онегин А. Е. Школа игры на баяне / Онегин А. Е. – [переизд.]. – М. : Музыка, 1988. – 184 с.
35. Онуфрієнко А. Альбом баяниста / А. Онуфрієнко ; [упоряд.: А. Душний, С. Карась]. – Дрогобич : Коло, 2005. – Вип. 2. – 140 с.
36. Педагогический репертуар баяниста : 3–5 классы ДМШ / [сост. и исполн. редакция В. Нестерова и А. Чинякова]. – М. : Музыка, 1981. – Вып. 10. – 48 с.
37. Пешков Ю. Сюїта «Ретро» / Ю. Пешков ; [упоряд. Петро Серотюк]. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2005. – Вип. 2. – 40 с. – (Серія «Естрадно-джазові твори»).
38. Полифонические пьесы в переложении для баяна / [сост.: Б. Беньяминов и С. Лисин]. – Л. : Музгиз, 1961. – 58 с.
39. Полифонические пьесы И. С. Баха и его сыновей : в переложении для готово-выборного баяна или аккордеона / [сост. и пед. ред. Ю. Лихачева]. – Л. : Музыка, 1988. – 60 с.
40. Поліфонічні п'єси зарубіжних композиторів для баяна / [упоряд. та перекл. М. Корецький]. – К. : Музична Україна, 1971. – Вип. 1. – 52 с.
41. Произведения русских и зарубежных композиторов. Для ДМШ : [переложение для баяна]. – Л. : Музыка, 1988. – Вып. 3. – 56 с.
42. Пуриц І. Г. Гра на баяні : метод. статті : [пер. з рос.] / І. Г. Пуриц. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2007. – 232 с.
43. Репертуар баяниста. – М. : Советский композитор, 1968. – Вып. 15. – 44 с.
44. Рубинштейн А. Каприс / А. Рубинштейн. Серенада / С. Рахманинов. – М. : Музгиз, 1963. – 16 с.

45. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посібн. / Рудницька О. П. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2005. – 360 с.
46. Савцов К. Вісім мініатюр для баяна, акордеона / Савцов К. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2007. – 28 с.
47. Салій В. Педагогічний репертуар музиканта-інструменталіста на прикладі «Дитячого альбому баяніста (акордеоніста)» : навч.-метод. посібн. / Салій В. – Дрогобич : Ред.-видавн. відділ Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка, 2011. – 40 с.
48. Серотюк П. Ф. Баян (готово-виборний). 1 клас : навч. посібн. / Серотюк П. Ф. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2007. – 96 с.
49. Серотюк П. Ф. Баян (готово-виборний). 2 клас : навч. посібн. / Серотюк П. Ф. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2008. – 96 с.
50. Серотюк П. Ф. Баян (готово-виборний). 3 клас : навч. посібн. / Серотюк П. Ф. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2009. – 112 с.
51. Серотюк П. Ф. Баян (готово-виборний). 4 клас : навч. посібн. / Серотюк П. Ф. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2010. – 112 с.
52. Серотюк П. Ф. Баян (готово-виборний). 5 клас : навч. посібн. / Серотюк П. Ф. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2011. – Ч. 1. – 80 с.
53. Смаглій Г. А. Основи теорії музики : підручник для навч. закладів освіти, культури і мистецтв / Смаглій Г. А., Маловик Л. В. – [3-тє вид., перер. і доп.]. – Х. : Факт, 2005. – 384 с.
54. Способин И. В. Музыкальная форма : учебник / Способин И. В. – [7-е изд.]. – М. : Музыка, 1984. – 400 с.
55. Сюїти для юних баяністів / [упоряд. Петро Серотюк]. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2005. – Вип. 3. – 44 с.
56. Українські народні танці для баяна / [упоряд. М. Різоль]. – Вид. 5-е. – К. : Музична Україна, 1976. – 80 с.
57. Холминов А. Сюїта для баяна / Холминов А. – М. : Советский композитор, 1961. – 32 с.
58. Хрестоматія аккордеоніста. 5 клас ДМШ / [сост. и исполн. ред. А. Сударикова]. – М. : Музыка, 1979. – 80 с.

59. Хрестоматия баяниста. 1–2 классы ДМШ / [сост. и исполн. ред. А. Крылусова]. – М. : Музыка, 1997. – 80 с.
60. Хрестоматия баяниста. Педагогический репертуар : ДМШ 3–4 классы / [сост. и исп. ред. В. Грачева]. – М. : Музыка, 1989. – 80 с.
61. Энциклопедический словарь юного музыканта / [сост.: В. В. Медушевский, О. О. Очаковская]. – М. : Педагогика, 1985. – 352 с.
62. Энциклопедия танца: кадрили [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hnb.com.ua/articles/s-sport-entsiklopediya-tantsa-kadril-2544>
63. Юцевич Ю. Є. Музыка : словник-довідник / Юцевич Ю. Є. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2003. – 352 с., 77 нотних прикл. та мал.
64. Яшкевич І. А. Сонатина № 5 / Яшкевич І. А. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2002. – 8 с.

Радзівіл Т. А.

**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ
ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ
В УМОВАХ МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ**

Підписано до друку 14.04.2014. Формат 60x90 1/32

Папір офсет.

Обл.-вид. арк. 3,6. Ум. друк. арк. 5,3.

Тираж 300. Зам. № 2111.

**Видавець та виготовлювач
ФОП Жовтий О.О.**

20300, м. Умань, вул. Садова, 2
(УДПУ, навчальний корпус № 1)

Тел. 097 255 65 07

047 44 3 51 33

093 540 78 82

e-mail: nastek@meta.ua

www.foto-na.net.ua

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК, № 2444 від 22.03.2006 р.

Репозитарій УДНУ