

**ЗАТВЕРДЖЕНО**  
Директор Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти

«30»

М. М. Бриль

2021 р.

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

## **ЧИТАННЯ З ЛИСТА ТА ТРАНСПОНУВАННЯ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОМУ КЛАСІ. МЕТОДИ, ВПРАВИ, ПРИКЛАДИ.**

**НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК**  
для закладів фахової передвищої мистецької освіти  
Галузь знань 02 Культура і мистецтво  
Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Укладач:

**О. Л. Кагановська**



Рецензенти:

**О. М. Дрига**

викладач циклової комісії «Фортепіано»  
Комунального закладу «Запорізький  
фаховий музичний коледж  
ім. П. І. Майбороди» Запорізької  
обласної ради, спеціаліст вищої категорії,  
викладач-методист, заслужений  
працівник культури України

**М. В. Найдъон**

голова циклової комісії  
«Концертмейстерський клас» Київської  
муніципальної академії музики  
ім Р. М. Глієра, спеціаліст вищої  
категорії, викладач-методист,  
заслужений працівник культури України

голова предметно-циклової комісії  
камерно-концертмейстерського класу,  
викладач Чернігівського фахового  
музичного коледжу ім. Л. М. Ревуцького

Відповідальна  
за випуск

**А. Г. Полещук**

**Рекомендовано**

на засіданні циклової комісії «Фортепіано»  
КЗ «Запорізький фаховий музичний коледж  
ім. П. І. Майбороди» ЗОР

(протокол № 07 від 2 лютого 2021 р.)

© Кагановська О. Л., 2021 р.

© Державний науково-методичний центр

змісту культурно-мистецької освіти, 2021 р.

## ЗМІСТ

1. ВСТУП	3
2. ТИПИ АКОМПАНеМЕНТІВ	5
3. МЕТОДИ РОБОТИ НАД ТЕХНІКОЮ ЧИТАННЯ З ЛИСТА	12
3.1. Оволодіння навичками гри трьохрядкової партитури та пошуку опорних точок	13
3.2. Встановлення певної гармонійної схеми	21
4. СПРОЩЕННЯ ФАКТУРИ	35
5. ТРАНСПОНУВАННЯ	42
5.1. Транспонування на збільшену приму	43
5.2. Транспонування на малу секунду	44
5.3. Транспонування на велику секунду і на терцію	45
6. ДОДАТКИ	48
7. СПИСОК НОТНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	89
8. МЕТОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА	91

## ВСТУП

Проблема навичку читання з листа зараз, як і раніше, стоїть дуже гостро. Не можна стати високопрофесійним концертмейстером не володіючи ним. У наш час велика кількість усіляких звуковідтворювальних засобів і зовсім створює небезпеку сприйняття музики тільки на слух. Справжнє вивчення музичної літератури, оволодіння великим і різноманітним репертуаром можливо тільки тоді, коли твір програється особисто. Однак, читання з листа не те ж саме, що розбір твору, оскільки означає ще й в достатній мірі художнє виконання відразу, без попередньої підготовки. «Прочитання нотного тексту повинно бути одночасно і прочитанням музичного змісту, укладеного в цьому тексті» (Н. Крючков «Искусство аккомпанемента как предмет обучения». Москва, Санкт-Петербург: «Планета музики», 2017, с. 28. Пер. авт.). А досягти цього без вільного, швидкого читання нот з листа дуже важко. І таке вміння - не вроджений дар, а, як правило, результат відповідної цілеспрямованої і копіткої роботи. У методиці викладання дисципліни "Концертмейстерський клас" набагато більше уваги приділяється розбору і вивченню вокальних та інструментальних творів, ніж техніці читання з листа. Саме тому дуже актуальною є проблема відповідної методики навчання і тренування навичок читання з листа.

Подібна методика пов'язана з розвитком не тільки внутрішнього слуху, але і з розумінням змісту художнього твору, його характерних особливостей, умінням орієнтуватися в формі, гармонійній і метроритмічній структурі, умінням відрізнити і відокремити головне і другорядне. Тільки тоді стає можливим читання з листа не «нота за нотою», а цілими музичними комплексами, те що зветься «цілісним сприйняттям». Дуже вдалу аналогію із читанням словесного тексту надав В. Бікташев в посібнику «Искусство концертмейстера» (В. Бикташев. Искусство концертмейстера. Санкт-Петербург: Союз художников, 2014, с. 121). Коли ми читаємо книгу, ми робимо це не по буквах і не по складах, а охоплюємо слово, або навіть цілий мовний зворот, по його контурах, часто навіть не помічаючи помилок. Так і при читанні з листа нотного тексту вирішальним фактором стає вміння швидко і чітко уявити собі основу музичної тканини, при необхідності спростити її, розуміти та передбачати головні зміни в тексті.

Однак, тільки лише проаналізувати нотний текст зовсім недостатньо для успішного виконання. Потрібно вміти ще й реалізувати свої задуми, при цьому вільно орієнтуватися на клавіатурі, в різних видах техніки і аплікатури, тобто мобілізувати всі свої творчі здібності. Акомпанемент з листа є ще більш складним процесом, тому що перед концертмейстером стоять завдання ансамблевого характеру. Трапляються і непорозуміння, коли інтерпретація соліста не збігається з авторськими вказівками. Концертмейстеру необхідні професійна увага і чуття до намірів соліста, вміння перейнятися з ним загальними відчуттями руху і розуміння музичного матеріалу, прагнення підтримувати соліста, бути максимально гнучким, щоб створити цілісний ансамбль.

Практика показує, що для швидкого читання з листа концертмейстерові необхідні: уміння читати трьохрядкову партитуру, пружний темпо-ритм, вміння знаходити в будь-якій фактурі опорні точки, швидко спрощувати фактуру. Вправи, що запропоновані в цій роботі, безумовно, не вирішують усіх проблем щодо подолання труднощів читання з листа. Але, при регулярних заняттях, вони здатні навчити і зміцнити у початківця-концертмейстера навички цих професійних якостей.

Представлений посібник стосується в першу чергу роботи в вокальному класі. Він містить декілька розділів, де кожен висвітлює відповідну тему. Оскільки читання з листа безпосередньо пов'язано з роботою над різними типами акомпанементів, то у *другому* розділі автор розглядає всі наявні типи акомпанементів з нотними прикладами. У *третьому* розділі описуються методи роботи над різними видами фактури. Автор зробила спробу об'єднати порізнені вказівки видатних викладачів концертмейстерської майстерності у єдиний розділ методичних рекомендацій. В окремі підрозділи виділені питання оволодіння навичками бачення одразу трьохрядкової партитури, опанування і закріплення цих вмінь і також питання знаходження певної гармонійної схеми у самих різноманітних видах фактур. Ці узагальнені методи та прийоми роботи надані з урахуванням поступового ускладнення матеріалу. У *четвертому* розділі посібника розглядаються моменти спрощення фортепіанної фактури при читанні з листа. Автор надає деякі роз'яснення, що наочно показують різні можливості швидкого спрощення. Також цей розділ містить окремі рекомендації щодо спрощень при читанні акомпанементу оркестрових партитур, який має ряд певних особливостей. *П'ятий* розділ присвячений транспонуванню і особливостям цього виду роботи. Тут також містяться підрозділи, які стосуються окремих видів транспонування.

В цьому навчально-методичному посібнику автором надана велика кількість нотних прикладів, додані та описані вправи, подано перелік подібних творів. Наприкінці тексту розміщені нотні додатки, за допомогою яких можна опрацювати запропоновані вправи. Після кожного розділу містяться питання і завдання для самоконтролю. Всі нотні приклади в тексті пов'язуються номерами зі списком використаної нотної літератури та номером сторінки в збірці.

Ці методичні рекомендації - спроба узагальнити накопичений досвід, наочно, за допомогою прикладів, пояснити і полегшити роботу викладачів. Робота може мати практичний сенс для викладачів дисципліни "концертмейстерський клас" в закладах передвищої фахової освіти та концертмейстерів-початківців.

## ТИПИ АКОМПАНеМЕНТІВ

Що ж таке акомпанемент? Це музичний супровід, що доповнює головну мелодію та служить гармонійною та ритмічною опорою солістові (співакові, інструменталісту) і поглиблює художній зміст твору. Характер фактури акомпанементів вельми різноманітний і відрізняється від загальних видів фактури. Про це вказує в своєму посібнику «Концертмейстерський клас» О. Кубанцева. (О. Кубанцева. «Концертмейстерський клас». Москва: АСАDEMIА, 2002, с.22, пер. авт.). У фортепіанних акомпанементах найбільш поширена гармонійна фактура у всій своїй різноманітності. Здається, що не буде зайвим розглянути, які ж типи акомпанементів зустрічаються в концертмейстерській практиці.

Отже: акомпанемент «гармонічна підтримка», тобто акордовий супровід мелодії на основних ступенях тональності, голоси викладені звуками однакової тривалості.

М. Глінка «Лицарський романс» [15, с. 78]



Про-сти! Ко-рабль взмах-нул кры-лом, зо-вет тру-ба мо-ей дру-жи-ны; иль на щите, иль со щитом вер-нусь к те-бе из Па-лес-ти-ны.

Приклади:

М. Глінка Венеціанська ніч [14, с. 103]

П. Чайковський Легенда [51, с. 19]

Т. Джордані Caro mio ben [24, с. 99]

Ф. Шуберт Сльози льдинки [54, с. 12]

Акомпанемент «чередування баса і акорду», тобто зіставлення рівномірного опорного баса з більш легкими акордами, рівномірне підкреслення однакових моментів руху.

М. Глінка «Ах ты, ночь ли, ноченька» [14, с. 88]

Ах ты, ночь ли, но - чень - ка! Ах ты, ночь ли бур - на - я!

От - че - го ты с ве - че - ра до глу - бо - кой пол - но - чи

Приклади:

О. Даргомижський «Шістнадцять років» [22, с. 95]

М. Глінка «В крови горит огонь желанья» [15, с. 16]

П. Булахов «Нет, не люблю я вас» [9, с. 52]

Акомпанемент «акордова пульсація», тобто почастішання і позжавлення гармонійної опори однотипною акордовою або інтервальною формулою.

Ф. Шуберт Приют [56, с. 31]

Бур - ный по - ток, ча - ща ле - сов

Приклади:

Г. Свиридов «Подъезжая под Ижоры» [44, с. 28]

Й. Брамс «Вірне серце» [8, с. 3]

П. Чайковський «Скажи, о чем в тени ветвей» [51, с. 69]

Р. Шуман Лотос [58, с. 60]

Акомпанемент «гармонійні фігурації», тобто фактурна обробка акордів, яка утворює рухливий фон і привносить мелодійний рух в гармонійні голоси.

О. Даргомижський «Я вас любил» [22, с. 41]

Я вас лю-бил, лю-бовь е-щё, быть мо-жет в ду-

ше мо-ей у-гас-ла не сов-сем,

Приклади:

А. Даргомижський «Мне грустно» [22, с. 119]

М. Римський-Корсаков «О, если б ты могла» [41, с. 108]

П. Чайковський «То было раннею весной» [50, с. 189]



«Акомпанемент змішаного типу» включає в себе різні типи фактур.

С. Рахманінов «Полюбила я на печаль свою» [39, с.78]

По-лю - би - ла я на пе - чаль сво - ю си - ро - ти - ну шку бес - та -

лан - но го. Уж та - ка я до - ля мне вы - па - ла. Раз - лу -

чи - ли нас лю - ди силь - ны - е

Приклади:

О. Даргомижський «Ночной зефир» [22, с. 88]

О. Даргомижський «Баю баюшки баю» [22, с. 25]

М. Глінка «Я помню чудное мгновенье» [15, с. 34]

П. Чайковський «Я ли в поле да не травушка была» [50, с. 255]

Ф. Лист Сонет Петrarки 123 [32, с. 15]

## «Акомпанемент дублює вокальну партію»

А. Рубінштейн Ніч [43, с. 41]

*p*  
Мой го-лос для те-бя, и  
лас-ко-вый, и том - ный, тре - во-жит позд-не - е мол - чань - е но - чи тем - ной,

Приклади:

Е. Гріг «Час троянд» [20, с. 20]

О. Даргомижський «Слышу ли голос твой» [22, с. 137]

М. Лисенко «Місяцю-князю» [33, с. 13]

## «Акомпанемент містить невеликі відхилення від вокальної партії»

П. Чайковський «Забыть так скоро» [50, с. 40]

*p*  
За-быть так ско - ро, бо - же

мой, всё сча - стье жиз - ни про - жи - той

Приклади:

Г. Вольф Ніч [11, с. 15]

О. Даргомижський Титулярний радник [23, с. 99]

Й. Брамс «Стоїмо ми, похмурі, поруч» [7, с. 24]

О. Даргомижський Східний романс [22, с. 60]

М. Глінка «Ти скоро мене позабудеш» [15, с. 119]

**«Акомпанемент включає окремі звуки вокальної партії»**

Р. Шуман Присвячення з циклу «Мірти» [58, с. 43]

Ты яр - че звёзд, свет - ле - е

дня, ты мой вос - торг и скорбь мо - я;

Приклади:

О. Даргомижський Ти гарненька [22, с. 30]

- М. Глінка «Я в волшебном сновиденьи» [15, с. 49]  
 С. Рахманінов «О нет, молю, не уходи» [39, с. 46]  
 Б. Фільц Весняний вітер [49, с. 30]  
 Я. Степовий «Колискова» [33, с. 63]  
 Й. Брамс Ранок [8, с. 24]

«Мелодія не входить до акомпанементу»

- С. Рахманінов «У моего окна» [40, с. 38]

У мо - е - го ок - на че - рё - му - ха цве - тёт, цве - тёт за -

дум - чи - во под ри - зой се - реб - рис - той...

Приклад:

- Г. Вольф «З прикості величезної» [12, с. 6]  
 Ф. Шуберт Серенада [56, с. 27]  
 М. Римський-Корсаков «Редєет облаков летучая гряда» [42, с. 21]  
 Ф. Надєненко «Квітки останні» [38, с. 28]

Представлена систематизація типів акомпанементу є найбільш загальною і найбільш поширеною. Концертмейстер постійно стикається саме з такими типами акомпанементів і величезною кількістю їх варіантів. В наступних розділах автор неодноразово буде висвітлювати питання роботи з фактурою, тому це нагадування може стати в нагоді для подальшого розуміння наведених прикладів і вправ.

Питання для самоконтролю:

1. Що таке «акомпанемент»?
2. Як ви розумієте слово «фактура»?
3. Назвіть основні типи акомпанементу.
4. Наведіть приклади музичних творів на різні типи акомпанементу.

## МЕТОДИ РОБОТИ НАД ТЕХНІКОЮ ЧИТАННЯ З ЛИСТА

Перш за все слід зауважити, що без постійної і систематичної практики виробити стійкий навик читання з листа неможливо. А між тим такий навик є дуже важливим і для навчальної роботи, і у практичній концертній діяльності. Однак, жоден музикант, що поважає себе, слухача і музику, не стане знайомитись з музичним твором на сцені.

У своєму навчальному посібнику «Мистецтво піаніста-концертмейстера» Т. Молчанова зазначає:

«Перше із завдань під час читання з листа – швидке охоплення всієї фортепіанної тканини музичного твору;

друге – вміння відібрати головне у фактурі;

третє – за короткий термін часу (після швидкого зорового огляду твору) оволодіти ним так, щоб вільно грати по нотах». ( Т. Молчанова «Мистецтво піаніста-концертмейстера». Львів : Сполом, 2007. с. 39)

Перед тим як приступити до процесу читання з листа, концертмейстером повинен бути проведений попередній аналіз твору. А саме:

- ознайомитись з автором твору і назвою; це обов'язково має сформулювати уяву щодо стилю твору та характеру музики в цілому;

- визначити тональність, розмір, темп твору, динаміку і її градації; звернути увагу на вказівки, які часто приписуються тільки до партії соліста;

- відшукати в тексті знайомі фактурні формули: чи то гамоподібні або хроматичні послідовності, чи то акорди або арпеджіо, і, відповідно до них, налаштувати м'язові уявлення за допомогою навичок гри типових аплікатурних формул;

- спробувати охопити всю фактуру (спочатку інтервали, акорди) методом «знизу-вгору». Постійне тренування цього вміння важливе для того, щоб завжди утримувати очима лінію баса, а відповідно, перебувати завжди в тональності і ритмі;

- при читанні акордової фактури важливо вміти візуально фіксувати ті звуки, які залишаються на місці при зміні гармоній, тому що ці звуки фіксують певні пальці на клавіатурі;

- важливо навчитися передбачати зміни в тексті і намагатися своєчасно їх спростити, полегшивши фактуру тільки до баса і гармонійної основи. При цьому необхідно грати за можливості рівно, без зупинок.

Для вміння швидко охоплювати текст можна запропонувати кілька методів для читання з листа:

- Метод «віконця» полягає в тому, що ноти хорального складу закриваються аркушем паперу з віконцем розміром з акорд. Помічник пересуває це віконце, а завдання полягає в тому, щоб швидко і точно взяти весь акорд. Знімаючи руки після кожного акорду можна створити додаткову складність.

- Ще один варіант для тренування: в тексті різними кольорами відзначити сильну і слабкі частки і виконувати вибірково то тільки сильні частки, то інші. Для ускладнення вправи потрібно грати під метроном або хлопки того, хто допомагає.

- Спосіб роботи внутрішнім слухом: слухати твір обов'язково з нотами, при цьому дуже уважно, намагаючись «грати» без клавіатури одночасно з прослуховуванням, по можливості намагатись передбачати звучання і потім звіряти його з реальним.

- Метод «фотографування», який був запропонований Ф. Брянською: декілька секунд учень роздивляється епізод у нотному тексті, намагається його запам'ятати, а потім у момент виконання запам'ятовує наступний. Таким чином поступово збільшується об'єм та швидкість нотного тексту, що запам'ятовується. (Ф. Брянская «Навык игры с листа, его структура и принципы развития». Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 4. Москва: Музыка, 1976, с. 46)

- Дуже істотною підмогою при читанні з листа може стати вміння грати, не дивлячись на клавіатуру. Починати краще з уже знайомого твору і робити це повільно, уявляючи розташування того чи іншого акорду, рухаючись «на дотик». Якщо нота або акорд прозвучали неправильно, варто приділити увагу цьому місцю, «примірятися» ще раз. Повинно з'явитися відчуття, що пальці рухаються прямо по нотному аркушу.

### **Оволодіння навичками гри трьохрядкової партитури та пошуку опорних точок**

У книзі «В концертмейстерском классе» Є. Шендерович особливо відзначає, що для читання з листа акомпанементу необхідно перш за все оволодіти навиком цілісного зорового охоплення всієї трьохрядкової партитури, включаючи слово. У цьому корінна відмінність читки з листа взагалі від читки з листа акомпанементу. (Є. Шендерович «В концертмейстерском классе». Москва: Музыка, 1996, с. 51. Пер. авт.). Тому – вправи для розвитку такої навички можна вважати першим етапом роботи над текстом. Ідею подібних вправ, які активізують і зміцнюють навички професійної уваги, запропонувала у своїй статті «Развитие навыков аккомпанемента с листа» В. Подольська (Сб. О работе концертмейстера. Ред.-сост. М.О. Смирнов. Москва: Музыка, 1974, с.86). Автором даної роботи вони були перероблені і доповнені.

**Вправа 1** – приклад одного з найпростіших типів акомпанементу - повинна навчити студента бачити рядок соліста, тобто розвинути почуття

зорового контролю, а також - привчити охоплювати твір цілком, відразу три рядки, щоб розуміти рух мелодії і гармонійну основу.

М. Глінка «В крові горит огонь желанья» [15, с.16]

В кро-ви го - рит о - гонь же - ла - нья, ду - ша то - бой у -

яз - вле - на; лоб-зай ме - ня: тво - и лоб - за - нья мне сла - ще

мир - ра и ви - на, сла - ще мир ра и ви - на.

- Спочатку рекомендується грати тільки нижню лінію (бас) і мелодію соліста, дотримуючись по можливості динаміки і нюансу. Це виглядає так:



Якщо дозволяють можливості, то можна грати і середній регістр фактури (акорди). При цьому є незручність - незвична для очей відстань між нижнім рядком і рядком соліста. Через 1,5-2 сторінки такого подолання зорові рамки збільшуються і студент починає контролювати партію соліста. Коли в партії вокаліста є паузи і продовження мелодії іде в фортепіанній партії, студент повинен, не перериваючись, продовжити виконання, не порушуючи при цьому цілісного виконання.

- Наступний варіант цієї вправи - виконання вокальної партії голосом. Студент грає лінію баса і співає вокальний рядок, бажано зі словами. Часто студенти співати соромляться. Тоді можна сольфеджувати або називати ноти в певному ритмі.

- Третій варіант - виконання зі словами під власний акомпанемент (грати все без спрощень). Бажано щоб виконання відбувалося в необхідному для цього твору темпі, без зупинок, з дотриманням динамічних вказівок.

Приклади: Е. Гріг Весна [19, с. 51]

Я. Степовий «Утоптала стежечку» [33, с. 69]

**Додаток 1:**

Ф. Шуберт Блаженство [54, с. 31]

М. Глінка Розрада [14, с. 17]

Ступінь труднощі повинна поступово зростати. Так, в наступній **вправі 2** більш рухлива мелодія і гущіша фактура супроводу.

П. Чайковський «То было раннею весной» [50, с. 189]



ва ед - ва схо - ди - ла, ру - чьи тек - ли, не па - рил  
зной, и зе - лень роц скво - зи - ла;

Робота знов починається з гри басової лінії та мелодії соліста:

Наступний етап – як і в попередній вправі – виконання лінії баса та наспів вокального рядку. І тільки потім – виконання зі словами під власний акомпанемент.

Приклади: Ф Надененко Прощай [38, с. 33]

С. Рахманінов «Дитя! Как цветок ты прекрасна...» [39, с. 71]

**Додаток 2:**

О. Даргомижський «Влюблен я дева-красота» [22, с. 72]

Г. Вольф Зачарована [11, с. 45]

**Вправа 3** є своєрідним тренуванням для очей і теж розрахована на швидке відтворення тексту.

М. Римський-Корсаков «Из слез моих много, малютка» [41, с. 11]

Из слёз мо - их мно - го, ма - лют - ка, ро - ди - лось ду - шис - тых цве - тов

Тут завдання вже більш складне: в швидкому темпі грати вокальний рядок правою рукою, а лівою - опорні точки (при розмірі 6/8 це перша і четверта частки). Ця вправа вимагає попереднього аналізу очима. Саме в цьому прикладі 4-та частка грається лівою рукою над правою, це вимагає уваги.

Наступний етап - опорні точки грати лівою і правою рукою, а вокальну партію співати, тобто так як вимагає фактура.

Из слёз мо-их мно-го, ма-лют - ка, ро - ди-лось ду-шис-тых цве - тов

На третьому етапі потрібно зіграти всю фактуру і співати мелодію соліста.

Приклади: Й. Брамс Ранок [8; 24]

М. Метнер Ніч [35, с. 45]

**Додаток 3:**

Е. Гріг Весняний дощ [20, с. 64]

М. Римський-Корсаков «Как небеса твой взор блистает» [41, с. 49]

У **вправі 4** потрібно грати вокальний рядок і басову лінію, яка являє собою гармонійну фігурацію.

Труднощі полягають в великих стрибках в партії лівої руки і в густій фактурі правої руки (тобто середній рядок), яка відволікає увагу при з'єднанні верхньої і нижньої строчки.

М. Римський-Корсаков Німфа [42, с. 138]

*dolce*  
Я зна - ю, от - че -

*pp*  
*sempre legato*

го у э - тих бе - ре - гов

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It contains the lyrics "го у э - тих бе - ре - гов". The middle and bottom staves are piano accompaniment in grand staff notation, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Тому при першому виконанні цієї вправи потрібно опустити середній рядок:

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff is the vocal line from the first system. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff (right hand) is modified to play only the notes of the melody, with a slur over the notes in the second and third measures. The bottom staff (left hand) continues with the original accompaniment. This system illustrates a technique where the middle staff is lowered to focus on the melody.

Наступним кроком може стати виконання обома руками тільки опорних точок на кожну частку такту і наспів мелодії:

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff (right hand) now plays only the notes of the melody, with a slur over the notes in the second and third measures. The bottom staff (left hand) plays only the notes of the accompaniment, with a slur over the notes in the second and third measures. This system illustrates a technique where both hands play only the notes of their respective parts, without the middle staff.



Для поступового ускладнення можна запропонувати виконання басової лінії як записано автором і рух восьмими у правій руці:

Приклади: К. Сен-Санс Либідь [45, с. 61]  
Р. Глієр «О, не вплетай цветов» [16, с. 28]  
М. Римський-Корсаков Сон в літню ніч [42, с. 143]

#### Додаток 4:

А. Рубінштейн Ніч [43, с. 41]  
Е. Гріг Восени [19, с. 46]

Завдання для самоконтролю:

1. Яка послідовність на першому етапі роботи над читанням з листа акомпанементу?

2. На прикладі запропонованих у «додатках» нотних уривків тренувати вміння бачити одразу три рядки нотної партитури: гра тільки басу і вокальної мелодії, гра басової лінії та наспів мелодії, спів під власний акомпанемент.
3. Знайти надані нотні приклади з більш розвиненою фактурою і застосовувати цей метод для тренування навичок.

### Етап встановлення певної гармонійної схеми.

Опанувавши рядом таких вправ першого етапу, можна переходити до навичок встановлення гармонійних схем, які студент повинен бачити в будь-якій фактурі. «Для тренування в читанні нотного тексту, викладеного на трьох і більше нотних станах, швидке визначення гармонійної основи складає необхідну вимогу» (Крючков Н.А. «Искусство аккомпанемента как предмет обучения», с. 36, пер. авт.)

Далі мова піде про читання з листа безпосередньо фортепіанної партії.

**Вправа 5** направлена на розвиток саме такого досвіду.

М. Глінка «Не щебечи, соловейко» [15, с. 19]

Не ще-бе-чи, со-ло-вей-ку, під вік-ном бли-зень-ко, не ще-бе-чи, ма-лю-сень-кий, на зо-рі ра-нень-ко, не ще-бе-чи, ма-лю-сень-кий, на зо-рі ра-нень-ко.

Студент повинен зіграти цей романс дуже ритмічно, в певному темпоритмі, акцентуючи кожен сильну частку і підкреслюючи гармонію опорних точок.

Приклади: М. Глінка Венеціанська ніч [14, с. 103]

М. Іпполітов-Іванов «И руки льнут к рукам» [26, с. 3]

**Додаток 5:**

Ф. Шуберт Усохлі квіти [53, с. 96]

В. Калінніков Молитва [27, с. 22]

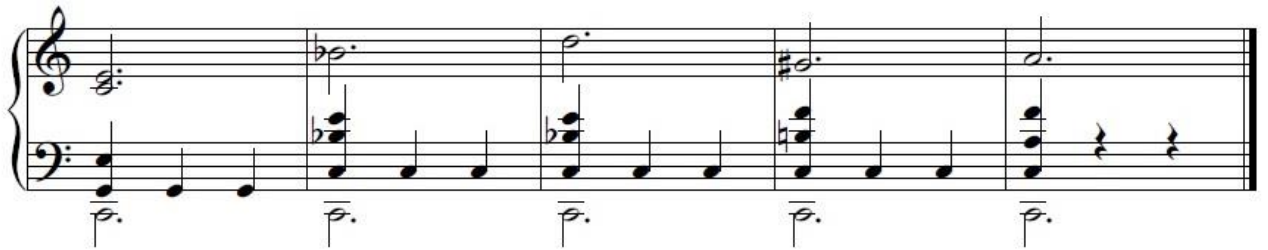
Тепер розглянемо наступний романс - **вправа 6.**

С. Рахманінов «Я тебе нічого не скажу» [39, с. 10]

Я те - бе ни - че - го не ска - жу

и те - бя не встре - во - жу ни - чуть,

Для виконання цієї вправи підемо по тій же схемі: грати рівно, в певному темпі, підкреслюючи сильні частки тактів (перші чверті). Вправа для тренування виглядає таким чином: спочатку виконується тільки фортепіанна партія рухом чвертями, а не восьмими в лівій руці.



Наступний варіант – це виконання всієї фактури, але мірно, чітко, в єдиному темпі. Бажано при цьому виконувати вокальний рядок (підігравати на фортепіано).

Це завдання сприяє зміцненню ритму і темпової витримки. (Якщо просто запропонувати студентові грати тільки опорні ноти на першу чверть кожного такту, це може викликати темпову і ритмічну нестійкість).

Приклади: Я. Степовий «Ой три шляхи шірокіі», (сер. розділ) [33, с. 21]

Ф. Надененко «Квітки останні» [38, с. 28]

**Додаток 6:**

Ц. Кюї «Люблю, если тихо» [30, с. 8]

С. Василенко «Ти лети, мій сон» [10, с. 21]

Варіант цієї вправи – **вправа 7** - коли рух в правій руці, а в лівій - акорд на опорні частки.

П. Чайковський «Слеза дрожит» [50, с. 27]



ти, ты все мне до - ро - га!

У цьому варіанті потрібні ті ж самі вправи: спочатку рух восьмими в правій руці замінити на рух чвертями на кожен частку; потім виконувати фортепіанну партію рівно, підкреслюючи сильні частки такту.

Приклади: М. Скорик Елегія (для скрипки) [46, с.92]

М. Балакіреєв Експромт (для скрипки) [2, с. 9]

#### Додаток 7:

Л. Бетховен «Коло квіткове» [3, с. 29]

О. Булахов «Не пробуджай воспоминаний» [9, с. 5]

У наступних вправах (№8-13), по суті, потрібно навчитися спрощувати фактуру, бачити основу гармонійних послідовностей у різних типах фактури, замінити деякі більш складні типи фактури іншими, простішими. Як відмічає М. Крючков, корисно пограти гармонійну послідовність з точним дотриманням тривалості кожного акорду, але без повторень одного і того ж акорду на метричних частках. При цьому виявляється цікавий ритм, що утворюється зміною гармонії. (Искусство аккомпанемента как предмет обучения, с. 36, пер. авт.)

#### Вправа 8:

М. Римський-Корсаков «Октава» [42, с. 50]

Гар - мо - ни - и сти - ха бо -

жест - вен - ны - е тай - ны не ду - май раз - га - дать. по  
кни - гам муд - ре - цов:

Тут супровід викладено акордами, але увага студента найчастіше притупляється в повторюваних акордах і при зміні гармоній він або запізнюється, або не реагує на зміну гармонії, або не помічає її зовсім.

Завдання полягає в тому, щоб грати тільки один акорд на опорну частку (половинкою, а не восьмими), і далі - чвертями або половинками тільки ті гармонії, що змінюються (в точному ритмі, на потрібну частку, повільно). Часто вони змінюються на «2і» або на останню чверть у такті, саме цю частку і слід грати. Ця вправа розвиває точне ставлення до метроритму і до рівності звучання (незважаючи на те, що очима вже попереду, в кінці такту).

Пропонується наступна вправа:

Приклади: Р. Шуман «Він прекрасніше за всіх на світі» [59, с. 7]

Р. Шуман Лотос [58, с. 60]

П. Чайковський «О, если б знали вы» [50, с. 107]

М. Римський-Корсаков «По небу полуночи» [41, с. 125]

М. Римський-Корсаков «Для берегов отчизны дальной» [41, с. 88]

**Додаток 8:**

М. Жербін Прелюд-вокаліз [25, с. 140]

Р. Шуман «Я не серджуся» [59, с. 57]

Ще одна **вправа 9** на об'єднання звуків в одну гармонію, коли нотний текст викладено синкопованими акордами в правій руці і рівними тривалостями в лівій (так званий вид супроводу «бас-акорд»).

М. Римський-Корсаков «Я пришел к тебе с приветом» [42, с. 18]

Я при - шел к те - бе с при - ве - том, рас - ска - зать, что солн - це  
 вста - ло, что о - но го - ря - чим све - том по лис - там за - тре - пе - та - ло;

Завдання полягає в одночасному виконанні акордів і точному їх переміщенні. Це також розвиває і тренує вміння швидко «схоплювати» акорд цілком.

Схематично це може виглядати наступним чином:

Приклади: Е. Гріг В альбом [18, с. 22]

Ф. Крейслер Маленький віденський марш (для скрипки) [29, с. 69]

**Додаток 9:**

М. Глінка «Вспомни, о Ирена» [14, с. 69]

П. Чайковський «Весна» [50, с. 11]

Далі рекомендується **вправа 10**, де гармонійна опорна точка виражена не акордом, а у вигляді гармонійної фігурації. Суть цього завдання в тому, щоб швидко зібрати і з'єднати звуки в один акорд.

Б. Лятошинський «Ой я маю чорні брови» (обр.) [34, с. 54]

Ой я ма - ю чор - ні бро - ви, ма - ю ка - рі о - ці!

Це виглядає таким чином:

Рахувати в таких прикладах потрібно не на 6/8, а на 2. Заняття цими вправами виробляють вміння заздалегідь охоплювати очима всю горизонталь, швидко аналізувати гармонію і подумки збирати всі звуки в акорд.

Приклади: Р. Штраус Романс (для віолончелі) [52, с.12]

Р. Шуман Ліщина [58, с. 49]

Е. Гріг «Що мені сказати» [18, с. 18]

П. Чайковський «День ли царит» [50, с. 247]

**Додаток 10:**

О. Гурильов К фонтану Бахчисарайського палацу [21, с. 14]

С. Рахманінов Уривок з Мюссе [39, с. 147]

У наступній **вправі 11** те саме завдання, але бажано вже в більш рухомому темпі проводити об'єднання нот в акорди, перетворюючи кожен чверть в опору (зібрати в вертикаль, як завдання по гармонії).

С. Рахманінов «О, нет, молю, не уходи» [39, с. 46]

ду - кой. Я слиш - ком счаст - лив э - той му - кой.

Вправа виглядає так:

Приклади: М. Римський-Корсаков «В порыве нежности сердечной» [41, с. 80]

М. Балакірєв «Приди ко мне» [1, с. 17]

М. Римський-Корсаков «Прости, не помни дней паденья» [41, с. 106]

М. Римський-Корсаков «Редает облаков летучая гряда» [42, с. 21]

В. Моцарт Арія Керубіно з оп. «Весілля Фігаро» [24, с. 105]

**Додаток 11:**

Ф. Шуберт «В путь» [53, с. 3]

Р. Шуман «О, коли б квіти вгадали» [59, с. 60]

Варіант цієї вправи - наступний приклад: тут кожна гармонія викладена почерговим взяттям звуків то в лівій, то в правій руці, і для вправи потрібне таке ж об'єднання по чвертях.

Р. Шуберт На озері [57; с. 95]

И но - вой кро - вью, со - ком

недр мне мир пи - та - ет грудь;

Тобто ось так:

**Вправа 12** найбільш важка: необхідно об'єднати в акорд велику кількість нот. По суті знов потрібна швидка заміна одного типу фактури («гармонійні послідовності») на інший («гармонійна підтримка»).

С. Рахманінов «Я был у ней» [39, с. 93]

Я был у ней, она ска - за - ла:

*ff rit.* *mf a tempo*

"Люб-лю те-бя, мой ми - лый друг"

Схематично це виглядає так:



Приклади: Й. Брамс Серенада [8, с.37]

Б. Фільц Весняний вітер [49, с. 30]

**Додаток 12:**

М. Римський-Корсаков «Дробится и плещет, и брызжет волна» [42, с. 62]

В. Косенко «Говори, говори!» [28, с. 54]

Наступні вправи (№13-14) також допомагають музикантові розвинути більш швидке орієнтування в творі під час акомпанементу з листа. Вони наочно демонструють як при читанні з листа можливо спрощувати навіть дуже густу фактуру. Як відмічає В. Подольська «пошук опорних точок в "густій" фактурі, безумовно, розвиває пильність очей» (Развитие навыков акомпанементу с листа, с. 88, пер. авт.)

**Вправа 13** розрахована на знаходження «опорних точок» в фортепіанній фактурі, що представляє безперервний рух тріолей в унісон.

М. Римський-Корсаков «Колышется море, волна за волной» [42, с. 69]

A musical score for the piece 'Колышется море, волна за волной' by M. Rimsky-Korsakov. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of a continuous stream of triplets in both hands, creating a rhythmic texture. The vocal line is in the soprano register and includes the lyrics: 'Колышется море, волна за волной'. The score is in 12/8 time and has a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

на за вол - ной.

Перше завдання: необхідно умовно згрупувати тріолі шістнадцятих в чверті (це по 9 нот) і грати тільки перші з них. Це не так вже й легко, тому що одноманітність і густота фактури притуплюють увагу; тому спочатку не слід грати більше двох сторінок (в творі їх 7). Схематично це виглядає так:

Наступний етап - це спиратися на першу ноту кожної тріолі. Це вже наближає до виконання в повному викладі.

Приклади: М. Римський-Корсаков «Не ветер вея с высоты» [42, с. 33]

### Додаток 13:

А. В'єтан Відчай з циклу «Три романси без слів» [13, с. 5]

Ще один варіант пошуку опорних нот:



Е. Гріг «З водяною лілією» [19, с. 23]

*poco rit.                      a tempo*

Я при - нес цве - ток, друг ми - лый,  
том - ный, неж - но - бе - ло - кры - лый.

Завдання:

- відокремити з загального тексту унісон правої і лівої руки і зіграти його спочатку за першими звуками чвертей (розмір 2/4):

- ПОТІМ ВОСЬМИМИ:

- а вже потім, по можливості, охоплюючи весь текст.

Приклад: М. Мясковський Зблідла ніч [37, с. 13]

Е. Гріг «З водяною лілією» [19, с. 23]

**Вправа 14** : дуже схожий матеріал, але є відмінність партій правої і лівої руки, немає унісону, який значно полегшує знаходження опорних точок.

С. Танєєв Зимовий шлях [48, с. 54]

The image shows the first six measures of a piano exercise in 6/8 time, key of B-flat major. The right hand plays a continuous eighth-note pattern with slurs over groups of three notes. The left hand plays a simpler eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *sf*.

Завдання для тренування: так само, як і в попередній вправі, слід в швидкому темпі грати тільки першу ноту кожної чверті (6/8 умовно прирівняти до 2/4):

The image shows the first six measures of a training exercise in 6/8 time, key of B-flat major. The right hand plays a sequence of quarter notes, and the left hand plays a sequence of eighth notes. This exercise focuses on playing the first note of each quarter note.

- Далі - грати ноти першої і третьої восьмий кожної чверті:

The image shows the first six measures of a second training exercise in 6/8 time, key of B-flat major. The right hand plays a sequence of eighth notes, and the left hand plays a sequence of eighth notes. This exercise focuses on playing the first and third eighth notes of each quarter note.

- Нарешті, грати кожну восьму, таким чином весь час наближаючись до оригінального запису.

Приклади: С. Рахманінов Мелодія [39, с.156]

М. Мясковський «У джерела» [37, с. 62]

М. Римський-Корсаков «Вздимаються волни» [42, с. 78]

**Додаток 14:**

Ф. Шуберт Біля джерела [54, с. 31]

Е. Гріг Біля гірського потоку [17, с. 32]

У **вправі 15** потрібно навчитися виділяти і спиратися на 1-3, і 4-6 восьмі, поєднуючи всю гармонійну фігурацію в акорди:

М. Римський-Корсаков Ты и вы [41, с. 104]

Пус - то - е "вы" сер -  
деч - ным "ты" о - на, об - мол - вясь, за - ме - ни - ла,

The image shows a musical score for the piece 'Ты и вы' by Rimsky-Korsakov. It consists of two systems. The first system has a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics 'Пус - то - е "вы" сер -'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the vocal line with the lyrics 'деч - ным "ты" о - на, об - мол - вясь, за - ме - ни - ла,' and the piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8.

Ось приклад для вправи:

The image shows a musical score example for an exercise. It consists of a piano accompaniment in a single system. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The score shows a series of chords and rhythmic patterns, primarily using eighth notes and rests, illustrating the exercise of identifying and supporting the 1-3 and 4-6 eighth notes of the measure.

Приклади: Р. Шуман «Присвята» (Тут рух не шістнадцятими, а восьмими, відповідно, опора на 1 і 3 частки такту). [59, с. 43]

Е. Гріг Пісня в горах [18, с. 71]

**Додаток 15:**

Ф. Шуберт Дощ сліз [52, с. 54]

В. Косенко «Я здесь, Инезилья» [28, с. 128]

Якщо є можливість попрацювати з солістом над виробленням певних навичок, то гарним тренуванням для початківця-концертмейстера можуть стати вправи, в яких він повинен підказати слова своєму солістові під час пауз. Труднощі в тому, що він повинен охопити очима текст найближчих 2-3 тактів і тихо і швидко підказати. Добре, якщо таких складнощів хоча б кілька на кожній сторінці. На такому ж матеріалі можна тренувати і вміння швидко підіграти потрібний звук, якщо співак навмисне «неправильно» виконує мелодію, «забуває» текст. Було б корисно, щоб подібні «помилки» траплялися несподівано для концертмейстера.

Наведені вправи - це лише мала частина тих складнощів, які чекають початківця-концертмейстера в процесі освоєння техніки читання з листа. Користь від них може бути лише при постійній і наполегливій роботі. Корисно тренуватися по кожному розділу окремо.

Завдання для самоконтролю:

1. Що таке опорні точки і які варіанти їх пошуку ви знаєте?
2. На прикладі наданих вправ здійсніть пошук опорних точок в нотних уривках, що надані у «додатках».
3. Знайдіть у нотній літературі по 1-2 приклади на кожен тип фактури та приведіть їх до певної гармонійної схеми.

## СПРОЩЕННЯ ФАКТУРИ

Треба визнати, що процес читання з листа, особливо з солістом, справа досить складна. Тому тут можливі деякі неточності при виконанні. «Уміння ввести в виконання цілеспрямовані зміни корисно для акомпаніатора ще в одному відношенні: не завжди репертуар, що виконується акомпаніатором, буває йому технічно доступний або не завжди піаніст має достатньо часу. У таких випадках слід віддати перевагу доцільним спрощенням, ніж порушенню основного змісту твору». (М. Крючков «Искусство аккомпанемента как предмет обучения», с.50, пер. авт.)

Коли концертмейстер стикається з певними труднощами в акомпанементі, він може прийняти миттєве рішення щодо спрощення фактури:

- це можуть бути октавні ходи в басу, які для швидкості прочитання і чистоти виконання можна замінювати просто одним звуком і грати полегшений варіант ходу. Бас грати обов'язково.

- Мелодію теж грати обов'язково. Підголоски ж і прикраси можна опускати або спрощувати. До того ж, якщо мелодія викладена октавами або акордами, її теж можна спростити до одноголосного виконання.

- В гармонійних фігураціях широкі, розмашисті ходи можна замінювати більш компактними, стислими, в тісному розташуванні.

- Ритмічно складні послідовності можна спрощувати до простої акордової пульсації.

- Акорди можна також полегшувати або переміщати.

- Можна відмовитися від великої кількості неакордових звуків в фігураціях. Складні види фігурацій можна замінювати на більш зручні і простіше виконувані. Найголовніше - точно зберігати гармонійну основу і її часові рамки і намагатися наблизити малюнок фігурацій до авторського. Вже краще грати спрощений акомпанемент, ніж прагнути ніяково виконати авторський.

Коли перед концертмейстером стоїть завдання представити незнайомий твір одночасно з партією соліста або продемонструвати його у вільній обстановці для ознайомлення, то завдання виконати максимально правильний текст зовсім не стоїть. Потрібно передати в найзагальніших рисах емоційне наповнення твору. Зовсім не варто боятися звести нанівець фактурні особливості першоджерела, а ось мелодію і функцію баса потрібно залишити неодмінно. При цьому мелодію потрібно виконувати точно і ритмічно, і інтонаційно. Супровід може бути сильно спрощеним.

Як відмічає М. Крючков, часто при читанні з листа не відразу можна правильно підібрати точну аплікатуру і слід застосовувати менш жорсткі правила пристосування, ніж в творах, що тривало розучувалися (Искусство акомпанемента как предмет обучения, с.41). А Є. Шендерович вказує, що при читанні з листа концертмейстерові необхідні ще й «гармонійні аплікатурні стереотипи, що дають змогу орієнтуватись на клавіатурі» (В концертмейстерском классе, с. 43, пер. авт.).

Дуже часто зустрічається такий нотний запис, коли авторський варіант не є самим зручним, матеріал розподілений між двома руками не вдало, підходить не для кожних рук. У схожих випадках концертмейстер при читанні з листа повинен ще й проявляти винахідливість і мобільність, щоб спростити і зробити прийнятною для свого виконання будь-яку фактуру.

С. Танєєв «Бьется сердце беспокойное» [48, с. 12]

Бьётся сердце беспокойное

кой - но - е, о - ту -

ма - ни - лись гла - за

*f* *sf* *p* *тибто*

Всі фа-мінорні акорди широкого розташування в лівій руці важкі для піаніста з маленькою рукою. Їх краще не арпеджувати, а виконувати за допомогою правої. У 5 такті в скобках показаний варіант легкої заміни в акорді. У тому ж романсі в одному випадку записаний акорд, в якому мається на увазі виконання звуку мі-беклар правою рукою в 15 такті, а в 17 такті подібний акорд виписаний повністю в лівій руці і вказано арпеджіато. Здається, що обидва рази краще виконувати за допомогою правої руки, яка може з легкістю і дуже виразно провести мелодичні ноти.

*cresc.* *sf* *mf* *marcato* *sf*

У наступному прикладі також зустрічаються акорди в широкому розташуванні. Якщо злегка видозмінити апплікатуру в лівій руці і віднести до неї нижній звук акорду, то стане набагато зручніше брати ці звуки та не потрібно буде арпеджувати при цьому акорд в правій.

Ц. Кюї Сон [31, с.13]

вновь о детст - ве на - пом - ни - ли мне... Слов - но мать

У романсі С. Рахманінова «У врат обители святой» [39, с. 7] також зустрічаються акорди в широкому розташуванні. Деякі з них можна виконати лівою рукою без жодного збитку для звучання. Ще кілька можна зіграти знову ж лівою рукою, ніби продовжуючи арпеджіо. Ще один варіант: при читанні з листа в подібних випадках допускається не повне взяття всієї гармонії. При цьому бажано зберегти характерний для цього акорду гармонійний вигляд (скажімо, септакорд не звучатиме без септими).

и взор яв-лял жи-ву - ю му - ку. И кто - то ка-мень по - ло-жил в е -

го про-тя-ну-ту - ю ру - ку.

Наступні кілька прикладів дозволяють зрозуміти, як краще і ефективніше ставитися до розкладених гармоній в акомпанементі.

Справа в тому, що побачивши певний тип акомпанементу, ми миттєво налаштуємо свої м'язові відчуття в руках - чи то для акордової фактури, чи то для фактури, що багата на пасажі і арпеджіо. На допомогу тут приходять звичні «формули» виконання що роками виробляються у піаністів: наприклад, гра коротких або довгих арпеджіо, гамоподібних, хроматичних пасажів та інш. (згадайте наші технічні заліки!). Виявляється, що «чим краще людина виконує гами і арпеджіо, тим легше і швидше вона може читати з листа». (В. Бикташев. Искусство концертмейстера, с. 122)

Але є випадки, коли в авторському запису спостерігаються деякі фактурні незручності в акомпанементі. Наприклад, в романсі М. Римського-Корсакова «Редеет облаков летучая гряда» [42, с. 21] при читанні з листа не завжди вдається виконати подібні пасажі швидко і точно.

дрем - лю - щий за лив, и чер - ных скал вер - ши - -

ны. Люб - лю твой сла - бый свет

Ось варіант невеличкого перерозподілу фактури: трохи інакше розкласти між лівою і правою рукою арпеджовану гармонію. В такому виконанні пасажі стають значно зручнішими і деякі піаністичні труднощі зникають самі по собі.



дрем - лю - щий за - лив, и чер - ных скал вер - ши - -

ны. Люб - лю твой сла - бый свет

Ще один схожий приклад «переформатування» пасажів між лівою і правою рукою:

П. Чайковський «День ли царит» [50, с. 247]

День ли ца - рит, ти - ши - на ли ноч - на - я,

Варіант з переносом кількох нот:

День ли ца - рит, ти - ши - на ли ноч - на - я,

Необхідно, правда, уточнити, що всі перенесення і спрощення фактури повинні застосовуватися не порушуючи стилістичних і смислових особливостей твору, а лише в рідкісних випадках з міркувань зручності.

Ще кілька слів про **читання з листа оркестрових перекладень** - акомпанементу оперних арій і інструментальних концертів. Основні ідеї, пов'язані з полегшенням оркестрової фактури, виклав у своїй книзі «О преодолении пианистических трудностей в клавирах. Советы аккомпаниатора» Є. Шендерович (Москва: Музыка, 1987, ст. 23-44). Він пише наступне: «повсякденна робота оперного концертмейстера, а також концертмейстера вокальних класів в музичних учбових закладах змушує застосовувати різні способи спрощення клавирів, приведення важких місць до вельми примітивного викладу». (Там само, с. 5, пер. авт.). Так як фортепіанна партія в клавірах є наслідком перекладення оркестрової партитури, то, природньо, в ній є ряд складнощів. Часто це незручно, навіть незграбно зроблене перекладення. Оскільки одна і та ж партитура може бути перекладена для фортепіано зовсім по-різному, то і концертмейстеру теж дозволено подекуди фактуру полегшити для себе. Така транскрипція має назву *редукція* ( від лат. Reductio - спрощувати).

Якщо не всі компоненти музики вміщуються в клавир, їх позначають дрібним шрифтом, так званим **«петітом»**, або на додатковому рядку. Передбачається, що він вноситься в клавир лише до відома концертмейстера і, як правило, практично не може бути виконаним. При читанні з листа його тим більше можна опустити. Ще - характерний для клавирів **подвійний штрих** або **ламані октави**. Значно простіше його виконати розподіливши між двома руками або октавами. В оркестрових клавірах існує велика кількість тремоло, репетицій, акордових, терцових, секстових послідовностей. **Тремоло** в оркестрі виконується одночасно, цілим акордом і при кожній зміні гармонії ми чуємо всю його звучність, одразу всі ноти, що складають акорд, а фортепіанний запис складається з чергування нерівних часток акорду. Тому, правильніше спочатку взяти акорд повністю, а потім, по можливості, тремолювати. Акорди що змінюються досить швидко годі й тремолювати зовсім. **Подвійні терції, сексти і октави** цілком можна скоротити тільки до одного, першого, інтервалу або ж взяття першого та останнього (в тріолях або квартолях). Той же принцип можна застосувати і до **повторюваних нот** (репетицій) або розподілити їх між лівою і правою руками. Часто в перекладеннях можна зустріти **розбіжність голосів**, яка йде від голосоведіння в оркестрі і призводить до стрибків на великі відстані. При читанні з листа можливі невеликі втрати акордових нот в таких випадках, або перерозподіл їх між руками.

Отже, фактурні полегшення завжди матимуть місце в практиці будь-якого концертмейстера і тому дуже корисно навчитися вносити подібні зміни «експромтом», автоматично. А тому, піаністична винахідливість, уміння швидко відрізняти найбільш важливі компоненти побудови від другорядних - ось головні умови успішного освоєння процесу читання з листа.

Завдання для самоконтролю:

1. Які способи спрощення фактури вам відомі?
2. Які існують складнощі при виконанні оркестрових партитур?
3. Знайдіть в нотній літературі декілька прикладів, що потребують, чи можуть бути спрощені при читанні з листа.

## ТРАНСПОНУВАННЯ

Крім вміння концертмейстера швидко і грамотно читати з листа, не меншою його гідністю є вміння зімпровізувати, підібрати по слуху і транспонувати твір з однієї тональності в іншу. Транспонування (з лат. *Transponere* – переставляти, переміщати) – це перенесення всіх звуків музичного твору на визначений інтервал вгору чи вниз. Ці види діяльності, насправді, дуже тісно взаємопов'язані між собою. Щоб ще тісніше переплести ці творчі навички надзвичайно корисно, наприклад, підібрану по слуху музику програвати в різних тональностях. Транспонування, в свою чергу, допомагає більш побіжно орієнтуватися в різних видах фактури і способах її спрощення та навіть, іноді, невеликої заміні. Варто відзначити, що вміння підбирати по слуху більше залежить від вроджених здібностей концертмейстера, а ось вміння транспонувати - від набутих навичок. «Умови концертного життя диктують нам необхідність бути завжди готовими до будь-яких несподіванок і важко переоцінити роль навички транспонування в діяльності концертмейстера» (Є. Шендерович. В концертмейстерском классе, с. 57, пер. авт.). Найчастіше транспонування стає у нагоді в вокальній практиці, так як дає можливість підібрати найбільш відповідну тональність для соліста. Але це швидше відноситься до виконання романсів. Оперні ж партії пишуться композиторами для відповідного голосу і їх транспонування можливе лише у тих випадках, коли це запропоновано самим автором. Перелік таких партій надає Т. Молчанова в посібнику «Мистецтво піаніста-концертмейстера» (с.47):

Дж. Верді Арія Еболі з опери «Дон Карлос»;

Ш. Гуно Каватина Валентина (Es-dur і E-dur), куплети Зібеля (B-dur і C-dur) з опери «Фауст»;

Дж. Россіні Партія Розіни з опери «Севільський цирульник» (спершу була написана для мецо-сопрано, згодом її почали співати сопрано), Арія Базіліо також має дві тональності (D-dur і C-dur);

Ж. Бізе Арія Надіра з опери «Шукачі перлів»;

Ж. Массне Арія Шимени з опери «Сід» (a-moll і h-moll);

М. Мусоргський Сцена ворожіння Марфи з опери «Хованщина» - друга частина може бути транспонована півтоном нижче, що обумовлено у клавірі;

П. Чайковський Заклучна арія Германа з опери «Пиковая дама» (A-dur і H-dur).

В інструментальних класах концертмейстер повинен мати навички читання партії транспонованого інструмента, щоб підіграти у разі неточного виконання.

Існує ще і так зване «октавне транспонування», яке має спростити виконання за рахунок перенесення відповідних звуків октавою вище чи нижче, у більш звичну октаву.

Якщо читання з листа припускає виконання незнайомого твору, то перед транспонуванням все ж необхідне попереднє ознайомлення з текстом, тому що сам процес передбачає знання того, що потрібно транспонувати. А саме:

- визначення основної тональності і інтервалу, на який потрібно зробити переміщення, визначення нових ключових знаків;

- ознайомлення з мелодійною лінією, уявне перенесення її в нову тональність;

- ознайомлення з особливостями фактури, ритмічного малюнка і з гармонійною основою акомпанементу;

- увага до більш складних гармоній, випадкових знаків, до перехідних, неакордових звуків, до можливих відхилень і модуляцій.

Слід пам'ятати, що при первинному транспонуванні концертмейстерові не обов'язково дотримуватися точного відтворення тексту, допускається деяка свобода. Головною умовою залишається точна гармонійна, ритмічна основа, і, звичайно, лінія баса. Як і при читанні з листа, великою підмогою для концертмейстера служить володіння аплікатурними формулами: акордами, арпеджіо, гамоподібними і хроматичними побудовами.

### Транспонування на збільшену приму

Існує декілька етапів освоєння транспонування - спочатку на інтервал збільшеною прими, потім на секунду (малу і велику), після цього - на терцію. Транспонування на більш великі інтервали практично не використовуються на практиці і тому не розглядаються в цій роботі. Під час транспонування в нову тональність змінюються ключові знаки, але ладове забарвлення і інтервальні співвідношення у мелодіях, інтервалах, акордах тощо, завжди зберігаються.

Найпростішим способом транспонування на збільшену приму є метод, при якому подумки закриваються ключові знаки попередньої тональності і представляються нові.

У наступній **вправі 16** з тональності Мі бемоль мажор потрібно транспонувати в Мі мажор. Тут досить уявити замість 3 бемолів 4 діези і постаратися замінити деякі випадкові знаки.

В. Моцарт К Хлое [36, с. 72]

Лишь про - чту во взо - ре

ми - лом, яс - ном взо - ре про лю - бовь,

Це виглядає так:

Приклади: Л. Бетховен Зрада [5, с. 16]

М. Глінка «Не пой, красавица, при мне» [14, с. 83]

О. Даргомижський «Бог всем дарит» [22, с. 129]

О. Даргомижський «Расстались гордо мы» [23, с. 88]

М. Глінка Венеціанська ніч [14, с. 103]

О. Бородин «Из слёз моих» [6, с. 41]

#### Додаток 16:

В. Моцарт Дитячі ігри [36, с. 89]

Л. Бетховен Травнева пісня [2, с. 40]

Наступний вид - **транспонування на малу секунду** вгору і вниз. Тут на допомогу може прийти спосіб енгармонійної заміни знаків. Наприклад, потрібно зробити транспорт на м2 вгору з Фа мажору в Соль бемоль мажор. Для себе краще уявити, що нова тональність - це Фа дієз мажор (тобто енгармонійно її замінити) і тоді всі звуки візуально залишаться тими ж, звичайно, за винятком нот з випадковими знаками. Фактично, як і в першому випадку.

Приклади:

О. Даргомижський «Влюблен я, дева-красота» [22, с. 72]

П. Чайковський Флорентійська пісня [51, с. 209]

Л. Бетховен Ніжне кохання [4, с. 7]

М. Глінка «Как в вольных просторах» [14, с. 57]

П. Чайковський Дитяча пісенька [50, с. 64]

**Додаток 17:**

Ф. Шуберт Пробач [57, с. 129]

Ц. Кюї «Осень наступила» [31, с.26]

**Транспонування на велику секунду і на терцію** видається більш складним, тому що нотний запис абсолютно не збігається з реальним звучанням. Тут на перший план виходить внутрішній слух концертмейстера, його розуміння гармонійних співвідношень між акордами, їх розв'язань, переміщень, відхилень або модуляцій, оборотів що повторюються. Розуміючи, як це побудовано в творі що транспонується, потрібно спробувати перенести цю гармонійну складову в нову тональність, зберігши при цьому особливості фактури. Цей метод відомий як метод інтервального переміщення. У своїй роботі «В концертмейстерському класі» Е. Шендерович пише, що «найвірнішим способом з оволодіння транспонуванням акомпанементу можна вважати метод інтервального переміщення» (с. 63, пер. авт.), тобто зрушення всієї фактури твору: набору інтервалів, акордів, послідовностей, збереження «позицій» руки, аплікатурних особливостей.

При транспонуванні на терцію ноти на лінійках переміщуються на сусідні лінійки, ті ж які були між лінійками залишаються в тій же позиції. Візуально це сприймається навіть трохи легше. Допоміжним способом транспонування на терцію може бути також уявна заміна скрипкового ключа на басовий - при транспонуванні догори, і басового на скрипковий – донизу.

Є ще один «спосіб-шпаргалка»: для транспонування на терцію вгору домалювати знизу одну лінійку і видалити верхню. Якщо вниз - то, відповідно, навпаки. Цей «механічний» спосіб, правда, вимагає попередньої підготовки, але всі ноти при цьому залишаються на своїх місцях, а транспонування вже практично відбулося. Звичайно слід подумати і змінити знаки при ключі і випадкові.

Л. Бетховен Бабак (оригінальна тональність ля мінор) [2, с. 49]

По раз - ным стра - нам я бро-дил, и мой су - рок со мно - ю, и  
сыт всег - да вез - де я был, и мой су - рок со мной.

Це приклад транспонування на терцію вгору (до мінор):

А це на терцію вниз (фа мінор):

Ще варто відзначити, що як читання з листа, так і транспонування значно полегшується якщо зрозуміти, що музика дуже часто складається з традиційних, часто повторюваних зворотів, гармонійних побудов, але вони свої в кожному стилі у кожного композитора. Саме ця сукупність улюблених моделей, що стосуються гармоній, мелодійних ходів, фактурних особливостей і називається стилем того чи іншого композитора або епохи. Саме тому, щоб легко читати з листа і транспонувати треба не тільки розбиратися в теорії, але

ще і відчувати, і розуміти стилі різних композиторів, їх музичну мову, а значить - вчитися мислити.

Безсумнівно, кожен твір, кожен новий акомпанемент несе в собі багато нових складнощів, несподіванок і вимагає великої концентрації уваги, але ті принципи підготовки, які були викладені вище, можуть послужити гарною базою початківцю-концертмейстерові. При регулярних і планомірних тренуваннях результат розвитку професійних навичок читання з листа і транспонування не змусить себе чекати.

Завдання для самоконтролю:

1. Що таке транспонування?
2. Що потрібно визначити перш ніж почати транспонування?
3. Які методи транспонування ви знаєте?
4. Здійснить транспонування наданих в «додатках» нотних прикладів.
5. Знайдіть в нотній літературі і опануйте декілька прикладів для транспонування .



Додаток 1:

## Блаженство

Ф. Шуберт

Всё зем - но е - прах, ра - дость в не - бе - сах. с детст - ва

нас у - чи - ли, чтоб мы не гре - ши - ли. Вот бла - гои у -

дел. В рай бы я хо - тел, в рай бы я хо тел!

## Розрада

М. Глінка

Све - тит ме - сяц, на клад - би - ще де - ва в чер - ной вла - ся - ни - це

*rit.*

о - ди-но - ка - я сто-ит, о - ди-но - ка - я сто-ит,

*mf sostenuto ad espressivo*

и сле - за люб - ви дро-жит на гус-той е - ё рес

ни - це, и сле - за люб - ви дро -

жит на гус - той е - ё рес - ни - це.

Додаток 2:

«Влюблен я, дева-красота»

О. Даргомижский

Влюб

лён я, де - ва - вра - со - та, в твой раз - го - вор жи - вой и

страст - ный; в твой го - лос, ан - гельс - ки пре - кра - сный, в тво - и ру - мя - ны -

е ус - та, в тво - и ру - мя - ны - е ус - та!

*ritard. ten. a tempo*

*cresc. f*

*ri - te - nu - to*

# Зачарована

Г. Вольф

Где тро - пин - ка вьёт - ся змей - кой,

*p dolce*

*p*

я за - рёй ве - чер - ней шла,

*pp*

*a tempo*

*p*

Да - мон там иг - рал на флей - те, так что вто - ри - ла ска - ла!

*pp*

*p*

*pp*

*p*

*mf*

Ла ла ла! Рал-ла - ла! Рал-ла - ла ла ла рал-ла - ла

*> p*

*morendo*

ла! Он прив - лёк ме - ня в обь - ять - я,

*mf* *pp* *p dolce*

дол - го неж - но це - ло - вал. По - про - си - ла

вновь сыг - рать я, он е - щё раз мне сыг - рал.

*pp* *p* *pp*

Додаток 3:

## Весняний дощ

Е. Гріг

*pp con mezza voce*

Вол - шеб - но - го на - пе - ва льют - ся зву - ки, взгля

*pp dolcissimo*

*sempre pp*

ни ско-рей в гус-ту-ю тень ал-ле-и: там в пар-ке эль-фы ста-ей лег-кой

*sempre pp*

ре-ют, по стру-нам тре-пет-ным сколь-зят их ру-ки.

*f con forza* *f agitato*

О, струн на-пев! О, дней бы-лых ви-день-я! Я пом-ню; веш-них

струй шу-мел кас-кад, я счаст-лив был, я пес-ню петь был рад!

# «Как небеса твой взор блистает»

М. Римский-Корсаков

Как не-бе - са твой  
взор блис - та - ет э - маль - ю го - лу -  
бой, как по-це - луй зву - чит и  
та - ет твой го - лос мо - ло - дой.

Додаток 4:

# Ніч

А. Рубінштейн

*p molto espr.*

Мой го-лос для те-бя, и

*cresc.*

лас-ко-вый, и том - ный, тре-во-жит позд-не - е мол-чань-е но - чи тем - ной,

*mf* *dim.*

мой го-лос для те-бя, и лас - ко-вый, и том ный, тре-во-жит позд - не - е мол

чань - е но - чи тем - ной.



# Восені

Е. Гріг

The musical score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment.

**System 1:** The vocal line begins with a rest followed by a quarter note G4. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

**System 2:** The vocal line contains the lyrics: "пом-нишь, как сто-бо - ю здесь ле-том я бро - дил? Ка - ки - е в нас на-деж - ды зе -". The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic.

**System 3:** The vocal line contains the lyrics: "ле-ный шум бу - дил! Те - перь, по-блек-нув, листь-я с шо-ро-хом к нам ле-тят,". The piano accompaniment includes a *cresc. poco agitato* marking and a triplet of eighth notes in the right hand.

*cresc. molto* *f*  *poco rit.*

и, о-го-ля - я вет-ви, бу-ри в ле-сах шу-мят.

Додаток 5:

## Усохлі квіти

Ф. Шуберт

Цве - ты от ми-лой, от до - ро - гой, пус - кай по-ло-жат вас

в гроб со мной. Ваш цвет по-блек, ле-пест - ки мерт-вы, или скорбь мо-ю у-га - да - ли вы? О

чем го - рю - е-те вы сей - час, и что за вла - га бле-стит на вас?

Вес - ну сле-за - ми не во - ро - тить и люб - ви по-гиб-шей не вос - кре - сить.

## Молитва

Вас. Калінніков

*mf* *f* *p*

бо - же мой, вос-ста-но - ви мой пад - ший дух, мой дух у - ны - лый. Я жаж-ду

ве-ры и люб-ви, для но-вых битв я жаж-ду си - лы. За - пу-ган мра-ком но-чи я,

*f* *p*

и в нем я о - щупь-ю блуж - да - ю: и - щу в све -

тиль-ник свой ог-ня, но где о - бресь е-го не зна - ю.

*rit.*

*cresc.* *f*

Додаток 6:

## «Люблю, если тихо»

Ц. Кюї

Люб - лю, ес-ли ти - хо к пле - чу мо - е-му

*pp*

*mf*

го-ло-вой прис-ло - нив - шись, с лю - бовь-ю ты смот-ришь, как о-чи по-ту - пив, я

*mf*

*p*

ду - ма - ю ду - му, а ты у - га - дать е - ё хо - чешь.

*p*

*p*

## «Ты лети, мой сон, лети...»

С. Василенко

*p*

Ты ле-ти мой

*pp*

*p*

сон, ле - ти... Тронь ши - пов - ник по пу -

*dolce*

ти. О - тяг - чи куд - ря - вый хмель,

КО - ЛЫХ - НИ КА - МЫШЬ И ель.

Додаток 7:

## Коло квіткове

Л. Бетховен

Круг цве - то - чный рас - сы - па - я, лёг - кой строй - но - ю ру -

*pp* *sempre pp*

кой, бо - ги ра - дост - но - го ма - я мчат - ся в пляс - ке кру - го -

*cresc.* *pp*

вой.

*sempre pp*

# «Не пробуждай воспоминаний»

П. Булахов

Не про-буж-дай вос-по - ми-на - ний ми-нув - ших дней,

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 12/8 time signature. The lyrics are: "Не про-буж-дай вос-по - ми-на - ний ми-нув - ших дней,". The piano accompaniment features a right hand with eighth-note chords and a left hand with a simple bass line of quarter notes.

ми-нув - ших дней, не воз - ро - дишь бы-лых же-ла -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "ми-нув - ших дней, не воз - ро - дишь бы-лых же-ла -". The musical notation remains consistent with the first system, showing the continuation of the vocal melody and the piano accompaniment.

- ний в ду-ше мо - ей, в ду-ше мо - ей.

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "- ний в ду-ше мо - ей, в ду-ше мо - ей." The system ends with a double bar line. The piano accompaniment continues with the same rhythmic and harmonic patterns as the previous systems.

# Прелюд-вокаліз

М. Жербін

The musical score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a long note marked *mf* and the word *Canto* above it. The piano accompaniment features a complex texture with many chords and moving lines in both the right and left hands. Dynamics include *p*, *pp*, *mf*, and *f*. The score is divided into five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment includes various textures such as dense chords, arpeggiated figures, and moving bass lines. The vocal line includes various melodic phrases, some with slurs and dynamic markings.



# Я не серджуся

Р. Шуман

*mf*

Я не сер- жусь, и гне- ва в серд - це нет.

*mf*

Пусть я за- быт то - бой, пусть я за- быт то - бой, но

гне - ва нет, но гне - ва нет. Го- рит ог -

нем тво- ей кра - сы ал- маз, но в серд- це ночь, в нем свет дав -

*f rit.*

но по-гас, - я э-то знал.

Додаток 9: «Вспомни, о Ирена»

М. Глінка

*a tezza voce*

Вспом-ни, вспом-ни, о И-ре-на, вспом-ни клят-вы все сво-и и вер-

*pp*

*piu animato*

нись, о друг бес-цен-ный, ах, вер-нись к бы-лой люб-ви! Вспом-ни,

*p* *sf* *P dolce*

вспом-ни, о И-ре-на, клят-вы вер-но-сти сво-и и вер

*sf*  $\rightrightarrows$  *p*  
 нись, о друг бес - цен - ный, ах, вер - нись к бы - лой люб - ви!  
*p*

## Весна

П. Чайковский

Уж та - ет снег, бе - гут ру - чьи, вок -  
*p*  $\rightrightarrows$  *p*  
 но по - ве - я - ло вес - но - ю... За - сви - щут ско - ро со - ло - вьи, и  
*f*  
*mp*  
*mf*  
 лес о - де - нет - ся лист - во - ю! Чи - ста не - бес - на - я ла - зурь. Теп -  
*mp* *mf* *cresc.* *f*

лей и яр - че солн - це ста - ло; по - ра ме - те - лей злых и  
 бурь о - пять на - дол - го ми - но - ва - ла.

Додаток 10:

## К фонтану Бахчисарайського палацу

О. Гурильов

Фон - тан люб ви, фон - тан жи -  
 вой! При - нес я в дар те -

бе две ро - зы. Люб - лю не молч - ный го - вор  
 твой и веч - но лью - щи - е - ся слё - зы

## Уривок з Мюссе

С. Рахманінов

Что так у - си-лен-но серд-це боль  
 но - е бьёт - ся, и про - сит, и жаждет по - ко - я?

*ff.* Чем я взвол - но - ван, ис - пу - ган в но - чи? *dim.*

*f.* *dim.*

Додаток 11:

## В путь

Ф. Шуберт

В дви-жень - е мель-ник

жизнь ве - дет, в дви - же нье, в дви - жень - е мель-ник жизнь ве - дет, в дви -

же - нье. Пло - хой тот мель-ник дол- жен быть, кто век свой до - ма

*mf* *p* *mf* *p*

хо - чет жить, всё до - ма, всё до - ма, всё до - ма, всё до - ма.

## «О, коли б квітки вгадали»

Р. Шуман

О, ес - ли б цве - ты у - га - да - ли, как  
всерд - це боль тя - же - ла, о -  
ни б со мной ры - да - ли и

грюсть мо - я про - шла. Ког -

*sempre legato*

да б со - лвь - и уз - на - - ли, ка -

кой пе - чаль - ю том - люсь, о -

ни бы мне на - пе - ва - - ли неж -

не - - е песнь сво - ю.



# «Дробится и плещет»

М. Римський-Корсаков

*f m.d.*

Дро -

бит - ся, и пле - щет и брыз - жет вол - на мне

во - чи со - лё - но - ю вла - гой; Не -

дви - ж - но на кам - не си -

жу я, пол на лу-ша без-отчёт-ной от-ва-гой.

## «Говори, говори!»

В. Косенко

Го-во-ри, *mf* *rit.* *p* го-во-ри! Я люб-лю те-бе слу-хатъ, ко-ли ми са *a tempo*

ми, у ве-чир-ніх су-тін-ках зо-рі

ти - хий спо - кій у сер - ці мо - їм.

Додаток 13:

## Відчай

А. В'єтан

*f* *sf*

*mf*

First system of a musical score. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The vocal line begins with a rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B-flat4. The piano accompaniment consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *f* and *ff* with hairpins. A *cresc.* marking is placed above the piano accompaniment.

Second system of the musical score, continuing the vocal and piano parts from the first system. The vocal line has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B-flat4. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamic markings include *f* and *ff* with hairpins. A *cresc.* marking is placed above the piano accompaniment.

Third system of the musical score. The vocal line has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B-flat4. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamic markings include *dim.* and *p* with hairpins.

Fourth system of the musical score. The vocal line has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B-flat4. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. A *cresc.* marking is placed above the piano accompaniment.

Додаток 14:

## Біля гірського потоку

Е. Гріг

*p*

Зве - ня - щий по - ток, ма -

*p dolce*

ня - щий по - ток, так лас - ко - во стру - и тво - и жур - чат.

Ты в блес - ке лу - чей сколь - зишь меж кам - ней, при -

во - лю - те - чешь и пес - ню по - ешь, ты

теп - ло - му сол - ныш - ку то - же

рад, же -

*mf*

*poco più lento*

дан - ный мне веч - но, веч - но!

*mf*

# Юнак у джерела

Ф. Шуберт

The first system of the score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is a whole rest. The piano accompaniment features a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a simple eighth-note accompaniment. A piano dynamic marking 'p' is present.

The second system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics: "Ти - ше, быст - рый род - ник! Ах, смолк - ни-те, то - по-ля вет-ви, - ше-пот". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

The third system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics: "сон - ной лист - вы сно - ва про-бу - дит лю - бовь.". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

The fourth system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The vocal line concludes with the lyrics: "Здесь я по-кой свой ис - кал, меч - тал я за-быть о лю - би - мой, то - поль". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

тот и ру-чей то - же тос-ку - ют о ней, то - поль тот и ру-чей

то - же тос - ку - ют о ней. Лу - и - -

за! Лу - и - - - - за!

Додаток 15:

## Дощ сліз

Ф. Шуберт

Мы с не-ю так мир-но си - де - ли в те - ни гус-тых вет - вей и



вмес-те так мир-но гля - де - ли на сон-но жур-ча-щий ру - чей.

Лу - на взош-ла, и звёз - ды я -

ви - лись в свой че - рёд, и сне - ба так мир - но гля -

де - ли все - реб - рис - то - е зер - ка - ло вод.

# «Я тут, Інезільє»

В. Косенко

*mf*

Я здесь, И - не - зи - лья, я здесь под ок



*allarg.*

ном! Обь - я - та Се - виль - я и мра - ком, и



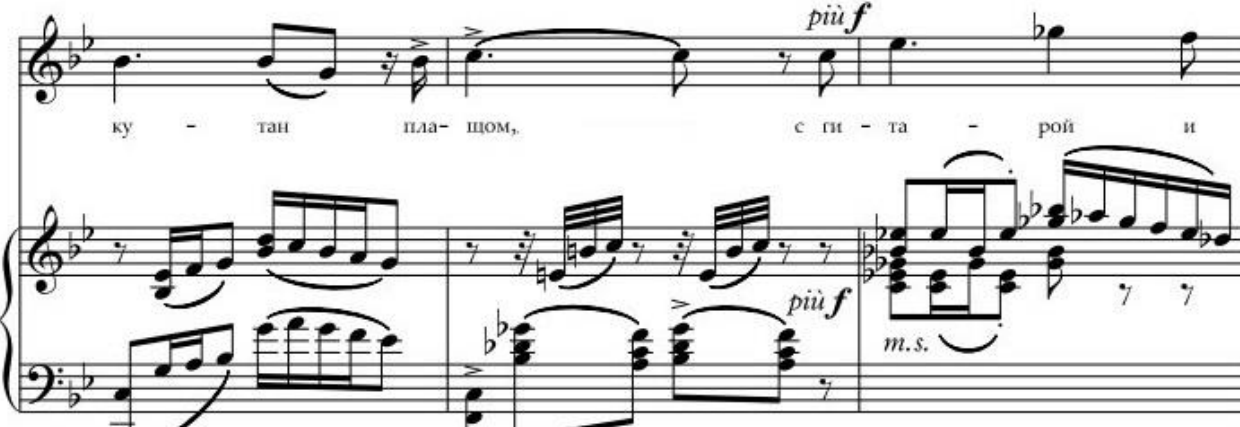
*a tempo* *f*

сном, Ис - пол - нен от - ва - той, о -



*più f*

ку - тан пла - щом, с пи - та - рой и



шпа - гой, я здесь под ок - ном!

*poco rit.*

Додаток 16:

## Дитячи ігри

В. Моцарт

Мы де - ти, мы шум - ный, ве - се - лый на - род, иг - ра - ем, не зна - ем за бот и хло - пот; гу - лять раз - ре - ши - ли до, ве - че - ра, нам, и бе - га - ем...

*mf*

мы по хол - мам и лу - гам.

## Травнева пісня

Л. Бетховен

*p*

При - ро - да серд - це

*p*

мне ве - се - лит, жжет солн - ца луч, жизнь кру - гом ки - пит. Все зе - ле - но, чу - ден вид цве -

тов, и хор пер - на - тых по - ет пев - цов. Мо - гу ли в сча - тье не ве - рить я? Лю -

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "тов, и хор пер - на - тых по - ет пев - цов. Мо - гу ли в сча - тье не ве - рить я? Лю -". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a mix of chords and moving lines in both hands.

бовь, вос - торг, не - бо и зем - ля!

The second system continues the musical score. The vocal line has a few notes followed by rests. The lyrics are: "бовь, вос - торг, не - бо и зем - ля!". The piano accompaniment continues with a similar texture, including dynamic markings *p* and *f*.

The third system shows the piano accompaniment continuing. The vocal line is silent. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line. Dynamic markings *p* and *f* are present.

The fourth system concludes the piano accompaniment. It features a similar rhythmic pattern to the previous system, ending with a final chord. Dynamic markings *p* and *f* are present.

Додаток 17:

# Пробач

Ф. Шуберт

Близ

*con espressione*

ка по-ра раз-лу-ки, пос-лед-ний бли-зок час, в стра-ну, где нет пе

*p*

ча-ли, у-хо-дишь ты от нас. Кто здесь стра-дал, бо-род-ся, как

*p* *cresc.*

дру-га смер-ти ждёт, о-на е-му сво-бо-ды свя-ту-ю весть не

The musical score is in common time (C) and consists of four systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent left-hand accompaniment of chords. The vocal line is in Russian and includes lyrics. Performance markings such as 'con espressione', 'p', and 'cresc.' are present throughout the score.

сѣт, кто здесь стра дал, бо-рол-ся, как дру-га смер-ти ждѣт, о-

на е-му сво-бо-ды свя-ту-ю вѣсть не сѣт.

## Осінь

Ц. Кюї

О-сень нас-ту-пи-ла, вы-сох-ли цве-ты, и гля-дят у-ны-ло

го-лы-е кус-ты. Вя-нет и жел-те-ет трав-ка на лу-гах, толь-ко зе-ле-не-ет

о-зимь на по-лях. Ту-ча не-бо кро-ет, солн-це не блес

тит, ве-тер в по-ле во-ет, дож-дик мо-ро-сит. За-шу-ме-ли во-ды |

быст-ро-го ручь-я, птич-ки у-ле-те-ли



Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Музыка записана в тональности ми-бемоль мажор (два бемоля) и 4/4 такта. Вокальная партия начинается с ноты ми-бемоль (F) на первой строке, за которой следуют ноты соль (G), ля (A), си-бемоль (Bb), до (C), ре (D), ми (E), фа (F) на второй строке. Под этими нотами расположены русские слова: «в тёп - лы - е кра - я.». Динамическое обозначение *p* (piano) находится над нотой «я». Фортепианное сопровождение начинается с аккорда ми-бемоль-соль (F-G) на первой строке, за которым следуют аккорды ля-си-бемоль (A-Bb) и до-ре-ми (C-D-E) на второй строке. В третьей строке фортепиано играет мелодию: до (C), ре (D), ми (E), фа (F), соль (G), ля (A), си-бемоль (Bb), до (C). Динамическое обозначение *pp* (pianissimo) находится над нотой «я» в вокальной партии.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Балакирев М. Избранные романсы. Москва: Музыка, 1968.
2. Балакирев М. Избранное для скрипки и фортепиано. Москва: Музыка, 1984. Выпуск 2.
3. Бетховен Л. Песни. Москва: Музыка, 1967. Тетрадь 1.
4. Бетховен Л. Песни. Москва: Музыка, 1968. Тетрадь 2.
5. Бетховен Л. Избранные песни. Москва: Музыка, 1990.
6. Бородин А. Романсы и песни. Москва: Музыка, 1967.
7. Брамс Й. Избранные песни. Москва: Музыка, 1960. Тетрадь 2
8. Брамс Й. Избранные песни. Москва: Музыка, 1983.
9. Булахов П. Избранные романсы и песни. Москва: Музыка, 1980.
10. Василенко С. Романсы и песни. Москва: Музыка, 1972. Тетрадь 1.
11. Вольф Г. Избранные песни. Москва: Музыка, 1960.
12. Вольф Г. Песни. Москва: Музыка, 1985.
13. Вьетан Три романси без слів (скрипка) Leipzig: Edition Peters, 1976.
14. Глинка М. Романсы и песни. Москва: Музыка, 1978. Том 1
15. Глинка М. Романсы и песни. Москва: Музыка, 1979. Том 2
16. Глиер Р. Избранные романсы. Москва: Музыка, 1974.
17. Григ Э. Девушка с гор. Цикл песен. Москва: Гос. муз. издат., 1956.
18. Григ Э. Романсы и песни. - Москва: Музыка, 1979. Том 1.
19. Григ Э. Романсы и песни. Москва: Музыка, 1981. Том 2.
20. Григ Э. Романсы и песни. Москва: Музыка, 1982. Том 3.
21. Гурилёв А. Романсы и песни. Москва: Музыка, 1982. Том 1.
22. Даргомыжский А. Романсы и песни. Москва: Музыка, 1970. Том 1
23. Даргомыжский А. Романсы и песни. Москва: Музыка, 1971. Том 2
24. Джордани Т. Хрестоматия для пения. Арии, романсы и песни. Москва: Музыка, 1975.
25. Жербін М. Романси на вірші українських поетів. Київ: Музична Україна, 1991.
26. Ипполитов-Иванов М. Четыре стихотворения Рабиндраната Тагора. Москва: Музгиз, 1959.
27. Калинин Вас. Романсы. Москва: Музыка, 1983.
28. Косенко В. Романси і пісні. Київ: Музична Україна, 1971. Том 3.
29. Крейслер Ф. Маленький венский марш. Сочинения для скрипки и фортепиано. Москва: Музыка, 1991.
30. Кюи Ц. Избранные романсы. Москва: Музыка, 1969.
31. Кюи Ц. 7 стихотворений армянских поэтов. Соч. 75. Санкт-Петербург: П. Юргенсон, 1907.
32. Лист Ф. Три сонета Петрарки. Москва: Музгиз, 1960.
33. Лисенко М. Романси українських композиторів-класиків. Київ: Музична Україна, 1990.
34. Лятошинський Я. Українські народні пісні з репертуару М.І. Литвиненко-Вольгемут. Київ: Музична Україна, 1969.
35. Метнер Н. Избранные романсы. Москва: Музыка, 1971.

36. Моцарт В. Песни. Москва: Музыка, 1975.
37. Мясковский Н. Избранные романсы. Москва: Музыка, 1975.
38. Надененко Ф. Избранные романсы. Кив: Советский композитор, 1960.
39. Рахманинов С. Романсы. Полное собрание. Москва: Музыка, 1967.  
Том 1.
40. Рахманинов С. Романсы. Полное собрание. Москва: Музыка, 1967.  
Том 2.
41. Римский-Корсаков Н. Романсы. Москва: Музыка, 1969. Том 1.
42. Римский –Корсаков Н. Романсы. Москва: Музыка, 1970. Том 2.
43. Рубинштейн А. Романсы и песни. Москва: Музыка, 1985.
44. Свиридов Г. Романсы и песни для тенора. Москва: Сов. композитор, 1982.
45. Сен-Санс К. Лебедь. Романс. Ленинград: Музгиз, 1958.
46. Скорік М. Твори для скрипки і фортепіано. Київ: Музична Україна, 2012.
47. Степовий Я. Романси українських композиторів на сл. І. Франка. Київ: Музична Україна, 1990.
48. Танеев С. Избранные романсы. Ленинград: Музыка, 1978.
49. Фильц Б. Срібні струни. Вокальний цикл на сл. О. Олеся. Тернопіль: «Астон», 1999.
50. Чайковский П. Романсы. Полное собрание. Москва: Музыка, 1961. Том 1.
51. Чайковский П. Романсы. Полное собрание. Москва: Музыка, 1961. Том 2.
52. Штраус Р. Романс. Сб. Концертные пьесы для виолончели. Москва: Музыка, 1982.
53. Шуберт Ф. Прекрасная мельничиха. Цикл песен. Москва: Музыка, 1972.
54. Шуберт Ф. Зимний путь. Цикл песен. Москва: Музыка, 1973.
55. Шуберт Ф. Песни. Москва: Музгиз, 1950.
56. Шуберт Ф. Лебединая песнь. Москва: Музыка, 1974.
57. Шуберт Ф. Избранные песни в 6 томах. Москва: Музыка, 1975. Том 1.
58. Шуман Р. Собрание вокальных сочинений. Песни. Москва: Музгиз, 1962.  
Том 1.
59. Шуман Р. Собрание вокальных сочинений. Москва: Музгиз, 1966. Том 3.

## МЕТОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА

1. Бикташев В.Н. Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства. Санкт-Петербург: «Союз художников», 2014. 156 с.
2. Брянская Ф. «Навык игры с листа, его структура и принципы развития». Вопросы фортепианной педагогики. Вып 4. Москва: Музыка, 1976. С. 46-62.
3. Крючков Н.А. «Искусство аккомпанемента как предмет обучения». Москва, Санкт-Петербург: «Планета музыки», 2017, 112 с.
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. Москва: АКАДЕМІА, 2002. 183 с.
4. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера. Львів: Сполом, 2007. 216 с.
5. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа. Сб. О работе концертмейстера. Ред.-сост. М. Смирнов О.М.. Москва: Музыка, 1974. С. 85-101.
6. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. Москва: Музыка, 1996. 206 с.
7. Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. Москва: Музыка, 1987. 60 с.