

МЕЛІТОПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО

кафедра теорії і методики музичної освіти та хореографії

**МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ З САМОСТІЙНОГО  
ОПРАЦЮВАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ РІЗНОВИДІВ  
ПАРТИТУР**

Мелітополь – 2019

УДК 378.016:[78.071.1:78.089.6](072)

М54

Рекомендовано науково-методичною радою Навчально-наукового інституту соціально-педагогічної та мистецької освіти Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького (протокол №4 від 21.05.2019 року)

### **Рецензенти:**

**Панченко Г. П.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії Навчально-наукового інституту соціальної та мистецької освіти Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького;

**Мельник О.П.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова.

Методичні рекомендації з опрацювання концертмейстером різновидів партитур / уклад. І. В. Савлук. – Мелітополь : МДПУ імені Б. Хмельницького, 2019. – 44 с.

У методичних рекомендаціях висвітлені питання історії становлення запису музичних партитур, їх різновидів, способів опрацювання музикантом.

Розглянуто зміст поняття «партитура» та запропоновано методи опрацювання для кожного різновиду партитур (хорової, оркестрової та ансамблевої).

Відповідно до визначених завдань укладачем виділені етапи роботи концертмейстера над партитурою.

Методичні рекомендації призначені для музичних виконавців, концертмейстерів, студентів закладів вищої освіти.

**УДК 378.016:[78.071.1:78.089.6](072)**

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
1. З історії становлення запису музичних партитур.....	6
2. Різновиди партитур музичних творів.....	18
3. Способи опрацювання концертмейстером різновидів партитур.....	29
<i>Література.....</i>	<i>43</i>

## ВСТУП

Методичні рекомендації розроблені на основі програми спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) першого (бакалаврського) рівня вищої освіти для навчальних дисциплін “Інструментальний ансамбль і концертмейстерський клас”, “Хорознавство. Читання хорових партитур”.

У структурі навчального процесу підготовки фахівців музично-педагогічного профілю важливе місце займає робота з музичними партитурами. Викладачі і студенти, як майбутні вчителі музичного мистецтва, постають перед необхідністю виконувати партитури перед колективами, самостійно опрацьовувати їх для подальшого вивчення зі студентами чи учнями. Робота з партитурами є одним з найважливіших видів діяльності для музично-виконавських спеціальностей. Особливо важливу роль вона відіграє на музичних кафедрах університету, де студент має комплексно освоїти відразу три виконавські спеціальності — диригування хором, спів і гру на музичному інструменті.

Методичні рекомендації розроблено на основі вивчення праць видатних музикантів і педагогів: С. Савшинського, Л. Баренбойма, Т. Беркмана, Ф. Брянської, Р. Верхолаз, М. Лермана, Т. Смирнової, К. Цатуряна, Г. Ципіна, Г. Шахова, В. Бікташева, О. Ушкарьова та інших.

**Метою методичних рекомендацій** є збагачення теоретичного та практичного змісту опрацювання концертмейстером різних видів партитур як однієї зі складових професійної діяльності педагога-музиканта, концертмейстера і вчителя музики.

У методичних рекомендаціях визначено основні завдання:

- 1) Висвітлити питання з історії становлення запису музичних партитур;
- 2) розглянути існуючі різновиди партитур музичних творів;
- 3) розкрити способи опрацювання концертмейстером різних видів партитур.

## 1. З ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ ЗАПИСУ МУЗИЧНИХ ПАРТИТУР

У своєму історичному розвитку музична культура накопичила і узагальнила великий досвід нотного запису. У період античності і раннього середньовіччя в європейській культурі був поширений запис музики літерами. Букви запозичувалися із словесної писемності і позначали окремі тони. Дана система запису досить успішно фіксувала тільки одноголосні наспіви, хоча і мала низку недоліків. Серед них дослідники називають відсутність наочності, неможливість запису кількох мелодій одночасно, тобто багатоголосого музичного матеріалу.

Паралельно з буквеним, існував так званий невменний запис. Невми (від грецького - буква, знак) склалися з різних значків (рисок, крапок, ком та ін.) і їх комбінацій. Невменна нотація застосовувалася тільки для запису вокальної музики, і виглядала наступним чином (див. мал.1):



Малюнок 1. Приклад невменного запису

У слов'янських народів для запису пісень застосовувалася система знаків - «крюків». Їх налічувалося більше 70; кожен з них означав від одного до декількох звуків різної висоти і тривалості. Умовними поєднаннями крюків скорочено можна було позначити мелодійний оборот, а також ритм і характер виконання, чого не передбачав невменний запис. Приклад нотації «крюками» ми можемо розглянути на мал. 2:



Малюнок 2. Приклад нотації «крюками»

В XI столітті видатний італійський музикант, музичний теоретик, монах і вчитель хорового співу Гвідо Аретинський, реформуючи невменну нотацію, ввів лінійки (точне число їх на нотоносці не оговорено). Дві з них - F і C - стали звуковисотними орієнтирами (по аналогії з більш пізніми ключами), і виділялись на аркуші, відповідно, червоним і жовтим кольором. Завдяки цьому нововведенню висота звуку

стала нотуватися більш точно, ніж у ранніх невменних рукописах. Також він запропонував використовувати для позначення нот і проміжки між лініями. У разі потреби могла бути проведена додаткова чорна лінія знизу для ноти «ре», або зверху для ноти «мі». Гвідо Аретинському вдалося знайти форму нотації, яка виявилася життєздатною впродовж багатьох століть [18], ми можемо побачити її на мал.3:



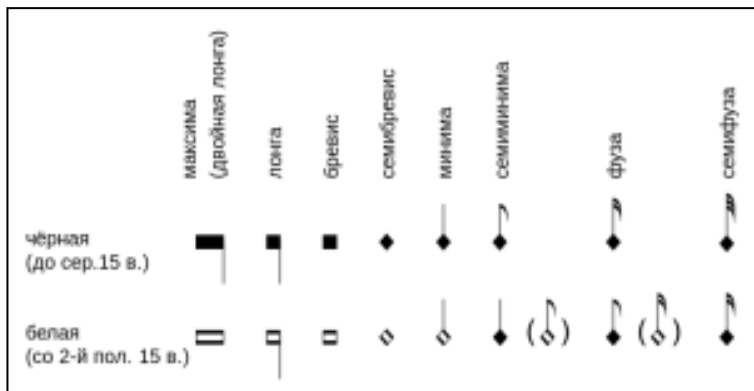
*Малюнок 3. Приклад нотації Гвідо Аретинського*

Подальше вдосконалення нотного письма в період XIII-XVI ст. йшло шляхом розробки мензуральної нотації. Вона наочно передавала висоту звуків, їх тривалість. Була введена система спеціальних графічних знаків для запису нот і пауз різної тривалості, встановлені точні часові співвідношення між усіма тривалостями.

Починаючи з XVI ст. відбувалися значні зміни в графічному написанні нотних знаків. Невми замінили квадратними голівками, які округлилися, з'явилися нотні штилі.



З переходом від запису нот на папірусі до запису на папері відбувся розподіл нотних знаків на «білі» і «чорні» (мал. 4):



Малюнок 4. Приклад розподілу нотних знаків на «білі» і «чорні»

Чотирьохлінійний нотний рядок замінив більш зручний п'ятилінійний нотний стан, див. мал. 5:



Малюнок 5. Приклад п'ятилінійного нотного стану

В процесі розвитку багатоголосся стали використовувати систему з кількох нотних рядків, розташованих один над іншим і об'єднаних загальною початковою рисою або фігурною дужкою - аколадою.

У XV-XVI ст. з розвитком поліфонічного стилю вокальні партії багатоголосного хорового твору набувають все більшої мелодійної самостійності і розгорнутості. Виникає нагальна потреба більш досконалого вигляду їх нотного зображення. Так з'являється система запису хорового твору, де всі голоси розміщуються на різних нотних станах, але об'єднуються в єдине ціле. Зазнавши багато вдосконалень, ця система отримала назву партитури.

Вона з'явилася в середині XVI ст. в Італії; згодом стала основною формою запису багатоголосних музичних творів. Для виконання виписуються (видаються) партії окремих виконавців, проте диригент (хормейстер) при розучуванні і виконанні твору завжди керується своєю партитурою. Поступово встановився певний порядок розташування голосів в партитурі. У вокальній (хоровій) голоси розташовуються зверху вниз у міру зниження їх теситури - сопрано, альт, тенор, бас.

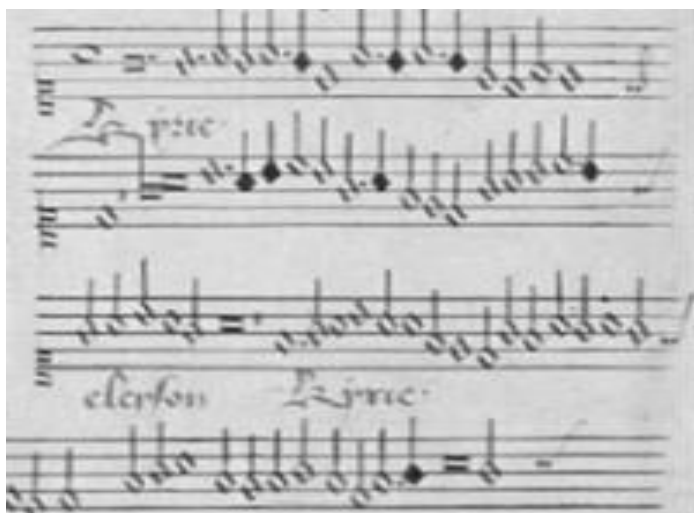
## ТЕБЕ, БОГА ХВАЛИМ

Музика Д. Бортнянського

Те - бе, Бо - га хва - лимъ, те - бе, Го - спо - да ис - по -

Малюнок 6. Приклад хорової партитури

Більш тривалим був шлях утвердження сучасної п'ятилінійної нотації в інструментальній музиці. До кінця XVII ст. для запису інструментальних творів застосовувалися особливі системи письма - табулатури. Вони представляли собою наочні схеми, складені з буквених або цифрових позначень висоти звуку і додаткових умовних знаків, що уточнювали ритм і динамічні відтінки. Серед численних варіантів табулатури існували як безлінійні, так і лінійні. В лінійних кількість ліній відповідала числу струн музичного інструменту або поліфонічних голосів в муз. полотні (мал. 7).



*Малюнок 7. Приклад лінійного табулатурного запису*

На межі XVI і XVII ст. виникла партитура з генерал-басом. Її поява пов'язана з розвитком гомофонного стилю, зокрема з потребою полегшити виконавцям на органі і клавичембало практику акордового супроводу мелодійних голосів. У партитурі з генерал-басом записувалися партії баса і мелодійних голосів (партії однакових за теситурою інструментів - на одному рядку). Гармонійний супровід для клавішних інструментів фіксувалося умовно за допомогою сигнатур. З появою в другій половині XVIII ст. класичної симфонії і концерту генерал-бас виходить з ужитку; табулатури замінені більш простим і зручним способом запису за допомогою нот; гармонія точно фіксується в партитурі.

Порядок запису інструментів в ранньокласичній партитурі поступово підкорився організації оркестру по групах, але розташування самих груп помітно відрізнялося від сучасного: зазвичай вгорі розташовувалися високі струнні, під ними - дерев'яні і мідні духові, внизу - струнні баси.

Партитура стає необхідною для виконання оркестрової і вокально-інструментальної музики. Прийнята нині організація партитури склалася в сер. XIX ст. Партії інструментів розташовуються по оркестрових групах, всередині кожної групи інструменти записуються за теситурою зверху вниз (за винятком труб, партії яких за старою традицією пишуться нижче партій валторн). Вищі за теситурою різновиди записуються вище партії

основного інструмента (лише партія малої флейти іноді нотується нижче), більш низькі - нижче неї. Партії арфи, фортепіано, органу, солістів і хору записуються над групою СМІЧКОВИХ.

## ЛУСКУНЧИК

П.М.Чайковский

УВЕРТУРА.

OUVERTURE.

Allegro giusto.

Flauto I.  
Flauto II.  
Piccolo.  
Oboe I.  
Oboe II.  
Clarinetto I in B.  
Clarinetto II in B.  
Fagotto I.  
Fagotto II.  
Corni in F I.  
Corni in F II.  
Triangolo.  
Violini I. *pp*  
Violini II. *pp*  
Viole. *pp*

Allegro giusto. *pp*

Малюнок 8. Приклад оркестрової партитури

Оперна партитура нотується таким чином: партії солістів і хору розміщуються над струнним квінтетом. Для виконання виписуються (видаються) партії окремих виконавців, проте диригент при розучуванні та виконанні твору завжди керується своєю партитурою.

**КУРОЧКА РЯБА**  
*Детская опера* 3

Ж. МЕТАЛЛИДИ

**1. ВСТУПЛЕНИЕ И ХОР "ЖИЛИ-БЫЛИ"**

*Lento*

Хор  
Жи - ли - бы - ли Дед да Ба - ба,

*Малюнок 9. Приклад хорової партитури  
з оркестровим супроводом*

Сучасна нотація дозволяє в умовному записі повно і точно відобразити «живе» звучання музики [8]. У ньому присутні не тільки розвинена система умовних знаків (п'ятилінійний нотний стан; ключі; знаки альтерації ключові і «випадкові»), при нотах; різні аколади; спеціальні знаки, що уточнюють тривалість звуків, динамічні відтінки, різноманітні виконавські штрихи і т. д.), але і додаткові словесні пояснення (вказівки темпу, характеру і способу виконання):

- *нотний стан* – в музичній нотації - набір паралельних горизонтальних ліній (нотних лінійок), на яких і між якими записуються ноти;

- *ключ* – знак в музичній нотації, який вказує місце розташування ноти (тобто висотної позиції) F, або G, або C на нотному стані. Щодо цієї, ключової ноти, розміщуються всі інші ноти на одному і тому ж нотоносії;

- *знаки альтерації* – знаки музичної нотації, що вказують на підвищення або зниження будь-якого звуку без зміни його назви, до них відносяться: дієз # (підвищує звук на півтона), дубль дієз  $\sharp\sharp$  (підвищує звук на тон), бемоль  $\flat$  (понижує звук на півтона), дубль-бемоль  $\flat\flat$  (понижує звук на тон), бекар  $\natural$  (відмінняє всі попередні зустрічні і ключові знаки);

- *аколада* – дужка, за допомогою якої з'єднуються зліва дві або кілька систем нотних ліній, які граються одночасно одним або декількома інструментами; ряд пов'язаних дужкою

ліній також називається аколодою, вони з'єднуються загальними тактовими рисами;

- *динамічні відтінки* – музичні терміни, які визначають ступінь гучності виконання музики (від грецького слова *dynamics* - силовий, тобто сила звуку); у нотах скорочено позначаються: *pp* (дуже тихо), *p* (тихо), *mp* (не дуже тихо), *mf* (не дуже гучно), *f* (гучно), *ff* (дуже гучно), *dim* (поступово зменшуючи силу звучання), *cresc* (поступово збільшуючи силу звучання);

- *штрихи* – спосіб виконання нот, групи нот, що утворюють звук;

- *темп* – міра часу в музиці;

Для більшої наочності нотного запису вироблені позначення скорочення нотного письма, деякі з них ми наводимо у наступній таблиці:

Таблиця 1

Позначення скорочення нотного письма

	знак репризи
	октавне перенесення



	перенеження на 2 октави
	люфтпауза
	цезура
	тремоло (знак повторення ноти або групи нот)
	довільна педалізація

Нотний запис не залишається незмінним. У міру розвитку музичного мистецтва доповнюється й уточнюється система умовних позначень, з'являються нові способи запису, що відповідають особливостям того чи іншого музичного матеріалу.

## 2. РІЗНОВИДИ ПАРТИТУР МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

В енциклопедичній літературі термін «партитура» (від лат. *partitio* - поділяю, розподіляю) визначається як спільний нотний запис всіх голосів вокального, інструментального або вокально-інструментального твору, в якому партії голосів (інструментів) розміщені таким чином, що початок кожного такту і будь-яких його долей у всіх партіях розташовується точно один над іншим. Партитура дозволяє легко охопити поглядом одночасно виконувані звуки в усіх партіях.

Існує декілька основних різновидів партитур.

На думку І. Полтавцева «*хорова партитура* це такий вид нотного запису хорової музики, при якому вокальні партії розміщуються на окремих рядках, розташованих один над іншим, а ноти, що відповідають звукам, які одночасно виконуються учасниками хору, розміщуються на одній вертикалі. Запис хорових партій на окремих рядках партитури дає можливість чітко бачити рух кожного з голосів хорового твору; розташування нотних рядків в партитурі один під іншим дозволяє бачити одночасне поєднання всіх хорових партій» [14, с. 25].

Хорові твори, в залежності від наміру композитора, можуть бути викладені для різних складів хору. Для визначення складу хору з лівого боку нотних станів надаються найменування хорових партій. В сучасних партитурах вони

пишуться на рідній мові, в старовинних та іноземних виданнях по-італійськи. Нотні рядки хорової партитури з лівої сторони об'єднуються початковою рисою, що з'єднує краї всіх нотних станів партитури і означає, що всі хорові партії виконуються одночасно.

## Канцонетта

К.Монтеверді

С. I  
По \_ верь, мой друг, счастье \_ е при \_ дет  
II mio mar \_ tir ten - go ce - la -

С. II  
По \_ верь, мой друг, счастье \_ е при \_ дет  
II mio mar \_ tir ten - go ce - la -

A.  
По \_ верь, мой друг, счастье \_ е при \_ дет  
II mio mar \_ tir ten - go ce - la -

*Малюнок 1. Приклад чотириголосної хорової партитури для однорідного хорового складу*

Даний приклад, як ми бачимо, чотириголосний, написаний для жіночої капели. Ось так буде виглядати партитура для мішаного хорового складу а саpелла:

# Гімн України

Слова Павла Чубинського,  
музика Михайла Вербицького;  
гармонізація Леопольда Ященка

Урочисто, не поспішаючи  
♩ = 85

С.  
А.  
Т.  
Б.

Ще не вмер - ла У - кра - ї - ни ні сла - ва, ні во - ля,

*Малюнок 2. Приклад чотириголосної хорової партитури для мішаного хорового складу*

Для кращої орієнтації в багаторядкових партитурах крім початкової риски застосовуються потовщені прямі або фігурні скоби - аколади, що поєднують кілька нотних рядків. Стовщена аколада служить для об'єднання або виділення окремих груп хору. Для більш рельєфного виділення розділених груп хорових партій, записаних на різних нотних рядках, застосовується подвійна аколада. Партії солістів, незалежно від їх кількості, об'єднуються з хором загальною початковою рисою. При записі сольних партій висотний принцип викладу зберігається.

**Порізала пальчик**  
(Закарпатська народна пісня) Обр. О.Бондаренка

**Animato**

**Гой!**

С. **mf** Гой!

А. **mf** Гой!

Т. Да - на, кум - кум, да - на, кум - кум. Да - на, кум - кум, да - на, кум - кум.

Б. Кум, кум - кум - кум, кум - кум. Кум, кум - кум - кум, кум - кум -

5 **Solo: mf**

1. По - рі - за - ла паль - чик, ой, бо - - лить, зе - ле - ний лис - то - чок не го - їть,  
 2. Ой що то за хло - пець, як зветь - ся? Він до ме - не час - то смі - єть - ся,  
 3. Ой що то за хло - пець, як ру - жа? Я би йо - го взя - ла за му - жа,

да - на, кум - кум, да - на, Гой, гой! Да - на, кум - кум, (*simile*)

кум, кум - кум - кум. Гой, гой! Кум, кум - кум.

*Малюнок 3. Приклад хорової партитури  
для соліста і мішаного хорового складу*

Як бачимо, партія соліста або групи викладається на окремих рядках, об'єднується з хоровою партитурою спільною рисою і розміщується над нею.

Хорова партитура з фортепіанним або будь-яким іншим інструментальним супроводом пишеться над акомпанементом. Хорові партії з'єднуються прямою лінією, а супровід – фігурної аколадою.

# Ave Maria

Cesar Franck

**Lento**

The image shows a musical score for 'Ave Maria' by Cesar Franck. It consists of three staves. The top two staves are for voices, and the bottom staff is for piano. The tempo is marked 'Lento'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum'. The piano part starts with a dynamic marking of 'p' (piano).

Voice

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum

Voice

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum

Piano

*p*

*Малюнок 4. Приклад партитури для двох солістів із супроводом.*

Наступний різновид партитур, котрі ми розглянемо в методичних рекомендаціях – оркестрові. В *оркестровому партитурному* записі існують загальноприйняті правила:

1. Оркестрові групи розташовуються в наступному порядку: дерев'яні духові інструменти, мідні духові інструменти, ударні інструменти, клавішно-щипкові інструменти, струнно-смичкові інструменти.

2. Всі додаткові нотоносці розміщуються перед струнною групою.

3. Кожна партія нотується на окремому нотоносці, крім партій духових інструментів, які записуються парами.

4. Партії інструментів однієї групи розташовуються від високих інструментів до низьких, крім мідних духових інструментів (валторни з більш м'яким, перехідним тембром розташовуються вище труб, хоча нижче їх за діапазоном).

5. Нотоносці об'єднуються аколодою. Система аколад виглядає наступним чином: загальна - об'єднує всі нотоносці, групові - об'єднують нотоносці інструментів однієї групи, сімейні - об'єднують інструменти одного сімейства.

6. Тактові риси виставляються на одному рівні через нотоносець інструментів кожної групи окремо.

Нотоносці, розташовані в певному порядку, створюють партитурну рядок-систему. Повний запис всіх інструментальних партій для даного складу оркестру називається повною партитурною системою. Повна партитурна система відображає склад оркестру, його інструментальні групи і окремі інструменти, що входять до групи.

Порядок партитурного запису значно полегшує можливість стежити за всіма партіями одночасно і за кожною партією окремо.

Зразок того, як виглядає партитура симфонічного оркестру, ми можемо побачити на наступному прикладі:

The image displays a musical score for a symphony orchestra. It consists of 15 staves, each representing a different instrument. The instruments are listed on the left side of the page: Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II, Bassoon I and II, Horn I and II, Trumpet I and II, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Each staff contains a series of five measures, all of which are empty except for a single horizontal line (a rest) in each measure, indicating that the instruments are silent during this section of the music. The staves are arranged in three groups: woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Horn, Trumpet, Timpani), and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The notation includes clefs (treble and bass), and the overall layout is clean and professional.

DoMiFa.ru

*Малюнок 5. Приклад партитури  
симфонічного оркестру*



Часто повна партитурна система дається тільки при tutti оркестру і, як правило, на першій сторінці партитури. На інших сторінках, де це дозволяє нотний текст твору, повна партитурна система не виписується, з неї виключаються нотоносці з паузуючими партіями. Перерахування ж інструментів повного складу оркестру розміщується на окремій сторінці перед початком нотного тексту партитури. На одній сторінці партитури часто розташовані дві або кілька скорочених партитурних систем, а при невеликому складі оркестру навіть і дві повні партитурні системи.

Якщо на нотоносці розміщується одна партія або дві єдині за ритмом партії, то штрихи вказуються з боку нотних головок, динамічні відтінки, в тому числі і їх словесні позначення, - нижче нотоносця, а способи видобування звуку і зміни характеру звучання вказуються над нотоносцем.

Коли на одному нотоносці розміщуються різні за ритмічним малюнком партії, то штрихи, динамічні відтінки, способи видобування звуку і зміни характеру звучання можуть зазначатися для кожної з них.

Літерні або цифрові орієнтири виставляються над верхнім рядком партитури. По відношенню до партитури термін «ранжир» означає суворе вертикальне і синхронне розташування оркестрових партій, динамічних відтінків, а також

горизонтальну відповідність між верхніми та нижніми додатковими лініями нотоносця.

## Концерт для фортепіано з оркестром №2

С. Прокоф'єв

The image displays a page of a musical score for the Concerto for Piano and Orchestra No. 2 by Sergei Prokofiev. The score is written for a full orchestra and a solo piano. The tempo is marked 'Tempo I (Andantino)'. The orchestral parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr- be), Horn (Cor.), Trombone (Tr- ni), Tuba, and Timpani (Timp.). The piano part is labeled 'Piano'. The score shows a complex arrangement of notes, rests, and dynamics, with various markings such as 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The page number '21' is visible in the top left corner.

Малюнок 6. Приклад оркестрової партитури з солістом

Партії арфи, фортепіано і органу займають місце між ударною і смичковою групами. Так само як і партія фортепіано, партії арфи і органу нотуються кожна на двох нотоносцях, об'єднаних фігурною аколоадою.

Партитура для *вокального ансамблю* має багато спільного з хоровою партитурою. Якщо твір написано саме для вокального ансамблю, відмінностей між ними не буде.

Оскільки можливості вокального ансамблю дещо обмежені у порівнянні з можливостями хорової капели (неможливість «ланцюгового» дихання, менше динамічних градацій) – створюють аранжування творів.

Поняття «аранжування» (з нім. - приводити в порядок, влаштовувати) означає перекладення музичного твору для виконання його іншим, порівняно з оригіналом, складом голосів, інструментів. Аранжування обмежується пристосуванням фактури оригіналу до технічних можливостей іншого складу, голосу, вокального ансамблю. Від музичного смаку і таланту аранжувальника цілком залежить стильовий напрям і переконливість звучання музичного твору. Багато композиторів самостійно аранжують свої твори, з метою, як можна точніше реалізувати задуману ідею.

# SOMEBODY TO LOVE

As performed on GLEE

Words and Music by  
FREDDIE MERCURY

The image displays a musical score for the song "Somebody to Love" by Freddie Mercury. It is arranged for a vocal ensemble and piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system is marked "Freely" and includes a male vocal line with the lyrics "Can... find me" and a chorus line with the lyrics "An - y - bod - y". The piano accompaniment is marked "mf" and includes the instruction "With pedal". The second system is marked "Moderately" and includes a female vocal line with the lyrics "some-bod - y to love?". The piano accompaniment in the second system includes chord changes: Ab, Eb/G, and Fm7. The score is written in 4/4 time and the key signature has three flats (B-flat major or D-flat minor).

*Малюнок 6. Приклад партитури для  
вокального ансамблю із супроводом*

У процесі вивчення різновидів музичних партитур нами було розглянуто способи запису партитур однорідного хорового складу, мішаного хорового складу, соліста і мішаного хорового складу, двох солістів із супроводом, симфонічного оркестру, способи запису оркестрових партитур із солістом, вокального ансамблю із супроводом.

### **3. СПОСОБИ ОПРАЦЮВАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ РІЗНОВИДІВ ПАРТИТУР**

Становлення професії концертмейстера відбувається в XVII столітті і походить з практики камерних домашніх концертів, де виступи солістів супроводжували спеціально підготовлені для цього клавесиністи. Поступово професія кристалізується і обростає новими нюансами і обов'язками. Концертмейстери стають необхідними в музичній педагогіці, в хоровому мистецтві, в симфонічних оркестрах. Сьогодні професія концертмейстера широко розповсюджена серед піаністів. В ній налічується багато напрямів: концертмейстер в класі вокалу; струнних, народних, духових інструментів; в класі хореографії; концертмейстер театру і т. д. В час технічного прогресу практично всі колективи оснащені сучасною звуковою апаратурою, що дозволяє виконувати репертуар під фонограму і здійснювати звукозапис, а концертні майданчики для виступів часто не передбачають наявності акустичного інструменту. Проте нівелювати значущість роботи концертмейстера в підготовці творчої програми, вважати його діяльність другорядною було б в корені невірно. Якість звучання творів, вибір репертуару, успіх в концертній діяльності багато в чому залежить від майстерності концертмейстера [12, с. 392-394].

На початкових етапах роботи над репертуаром концертмейстер має зацікавити колектив виконанням твору,

донести художній задум композитора, розкрити тембральні особливості кожної з партій. Для цього необхідно об'ємне осмислення партитури: як вертикальне, так і горизонтальне. Виконуючи партитуру необхідно наблизити звучання фортепіано до звучання живого людського голосу або інструментів оркестру. Фортепіанний звук є затухаючим - цим він зобов'язаний специфіці удару молоточка по струні. Компенсувати ці особливості інструменту при демонстрації творів можливо при правильному використанні тембрального забарвлення, уявляючи звучання людського голосу або ж інструментів оркестру.

Крім цього, концертмейстер нерідко постає перед необхідністю багато грати по нотах без тривалої попередньої підготовки. Читання з аркуша є основним способом роботи музиканта на етапі ознайомлення з новим твором. В силу емоційно-образної природи, а також деяких інших особливостей читання з аркуша є загальною, базовою діяльністю фахівців музично-виконавських спеціальностей. Особливо важливу роль читання з аркуша відіграє на музичних кафедрах університету, де студент має освоїти одразу три виконавські спеціальності — диригування хором, спів і гру на музичному інструменті.

У вітчизняній психології розрізняють три основні види музичної діяльності: слухання, виконання і написання музики. До цієї класифікації польським психологом Я. Вершиловським

було введено ще одну відносно самостійну діяльність музиканта будь-якого профілю – читання нот з аркуша або гра по нотах. На думку вченого, ця діяльність має свої чітко виражені психологічні особливості і є основною для таких музичних спеціальностей, як концертмейстер, диригент і ансамбліст. На думку К. Цатурян «в цю групу слід віднести і шкільного вчителя музики» [19, с. 128].

Існує дві думки з приводу того, що саме ми називаємо “читанням з аркуша”. Перша: читання з листа є одноразовим програванням невідомого музичного матеріалу «з першого погляду», а *prima vista*. У «Музичній енциклопедії» так і сказано: «виконання по нотах будь-якої п'єси без попереднього її розучування» [15]. Можна припустити, що всі наступні звернення до твору - друге, третє, четверте - вже не є в строгому сенсі читанням з листа. Однак практика видатних музикантів-виконавців і педагогів свідчить, що це не зовсім так. Відповідно до іншої точки зору (її висловлюють піаністи Я. Зак, Г. Коган, А. Фолдеш та ін.), читанням з аркуша можна назвати не тільки одноразове, але також дворазове або триразове програвання нового музичного матеріалу цілком. Г.М. Коган зазначав, що «програвання з аркуша слід припинити, як тільки у виконавця з'явиться саме загальне уявлення про характер музичного змісту» [10, с. 9].

Можна зробити висновок, що читання твору з аркуша потребує проникнення в його художній зміст. Це означає швидко охопити і ескізно передати емоційно-образний зміст музики, при певній приблизності відтворення нотного запису [20, с. 123] .

Оскільки читати з аркуша концертмейстер має в різних ситуаціях, переслідуючи різні цілі, буде доцільним визнати наявність різних видів читання з листа, коли сам процес виконання незнайомого нотного тексту відбувається в різних формах.

В.Н. Бікташев виділяє 3 види читання з аркуша:

1. Повноцінне художнє, адекватно точне, коли концертмейстер виконує свою партію в ансамблі з солістом (або з солістами). При такому читанні точно виконуються всі виписані ноти, нюанси, штрихові і темпові вказівки, відтворюється драматургія всього твору, зберігаються стилістичні особливості. Це, безумовно, складне читання з листа, що вимагає цілого комплексу навичок та досвіду.

2. Метод вибіркового читання, суть якого полягає в тому, що концертмейстер полегшує фактуру виконуваного твору і виконує її не в повному обсязі, вносячи деякі зміни, що полегшують читання з листа. Художня ж складова в повному обсязі тут, як і в першому випадку, залишається обов'язковою.



3. “Технічне” читання з аркуша. Воно відбувається не на сцені, це не художнє виконання твору від початку і до кінця, дотримання всіх художніх деталей при цьому, як мета, вже не переслідується. І, найголовніше, про точне виконання всього нотного тексту даного твору при цьому взагалі не йдеться. Мається на увазі робоче читання з листа нового твору для ознайомлення з ним як соліста, так і педагога. Завдання концертмейстера при цьому ускладнюється тим, що він має озвучити три, а іноді і більше рядків з нотним текстом – в залежності від особливостей даного твору. Виконуючи всю партитуру, в якій рівень складності різних партій дуже неоднорідний, концертмейстер має з ходу робити перекладення всієї партитури для дворучного виконання [3, с. 87].

У кожній ситуації концертмейстер має швидко зорієнтуватися, який саме вид читання з аркуша потрібен, і якісно виконати твір.

Деякі різні завдання постають перед концертмейстером в залежності від того, хорова це партитура чи оркестрова. Розглянемо зараз завдання і *способи опрацювання концертмейстером хорових партитур*.

Основним завданням при виконанні хорової партитури на фортепіано постає повне і досконале розкриття художнього змісту твору в умовах фортепіанної звучності. Виконати

партитуру по-хоровому означає за допомогою фортепіано передати звучання хору:

- при грі партитур потрібно пам'ятати, що основний тип ведення звуку в хорі – *legato*, отже всі звуки мелодії по горизонталі і акорди по вертикалі повинні з'єднуватися плавно і одночасно, без поштовхів і підскоків, з правильною аплікатурою (зручним і раціональним розташуванням пальців на клавіатурі);

- одним з основних завдань є вміння не тільки бачити послідовність акордів, утворених різними голосами, але також чути рух кожного голосу, рельєфно й виразно відображати його в фортепіанній звучності;

- наявність поетичного тексту специфічно впливає на прочитання партитури: музична фраза повинна співвідноситись з поетичною і визначатися одна загальна кульмінаційна вершина; рух у фразі здійснюється на основі руху до головного слова речення; закінчення слів, фраз, як і у співі, повинні філіруватись;

- дотримання всіх видів цезур (загальнохорових, по партіях, зі зміною дихання і без зміни), ланцюгового дихання обов'язково;

- необхідно враховувати специфіку вокальних темпів, які тяжіють до середньої поміркованості: швидкі темпи виконуються більш стримано, а повільні - більш з рухом, що

обумовлено особливостями співацького дихання і роботою артикуляційного апарату;

- використання педалі повинно суворо відповідати характеру ведення звуку, бути якомога частим і акуратним;

- виконання тенорової партії, виписаної в скрипковому ключі здійснюється на октаву нижче, виписаної в басовому ключі – відповідно до написання;

- виконання всіх агогічних (темпових і динамічних) нюансів, колористичних прийомів повинно відповідати в точності партитурним позначенням.

Хорові партитури в переважній більшості можуть бути виконані на фортепіано абсолютно точно. Однак зустрічаються партитури, де через кількість голосів, особливостей фактури, відстані між одночасно виконуваними голосами точне фортепіанне відтворення виявляється неможливим. Для того, щоб зіграти подібні твори можливі деякі зміни нотного тексту або спрощення хорових партитур для виконання на фортепіано:

- при октавних подвоєннях баса нижній звук потрібно брати стрибком, причому саме нижній звук повинен виконуватися «в долю» на педалі, а потім миттєвим перекидом лівої руки виконується весь акорд (форшлаг на педалі);

- можливі пропуски витриманих звуків в окремих голосах;

- виконання повторюваних однакових акордів в широкому розташуванні допускає виконання лише першого басового звуку форшлагом на педалі, а при наступних повтореннях акорду зовсім опустити дану партію.

Однак не всяке спрощення партитури може вважатися прийнятним. Зміна тексту, що зачіпає мелодійну лінію, що спотворює гармонію або знімає будь-який важливий голос неприпустимо. Будь-яке спрощення не повинне спотворювати зміст твору [14].

*Дещо інші завдання постають перед концертмейстером при опрацюванні оркестрових партитур, а саме:*

- переконливо «відтворювати» оркестрові партитури на фортепіано, аналізуючи для цього функціональну взаємодію всіх компонентів цілого;

- формувати висотне і тембральне внутрішнє слухання партитури і її елементів;

- знати різні типи оркестрової фактури і способи їх перекладення для фортепіано;

- миттєво робити перекладення оркестрової партитури для фортепіано, адекватно використовуючи різні типи фортепіанної фактури;

- різними способами змінювати реальний діапазон звучання, наряду зі зміщенням або перерозподілом елементів фактури.

Роботу над партитурою необхідно проводити поетапно. На етапі первинного ознайомлення з нотним текстом, що реалізується за допомогою читання з листа, для більш ефективного усвідомлення характеру твору, його художніх образів необхідно:

- здійснити аналіз форми і виразних засобів в нерозривному зв'язку зі змістовними особливостями, а також з урахуванням стильової атрибутики творів даної епохи, автора, тощо;

- визначити роль і участь груп інструментів в тембровому плані всього твору;

- окреслити техніку оркестрових перегуків і тембрових передач;

- знайти оркестрові *crescendo* і *diminuendo*, а також прохідні та головні кульмінації всього твору.

Наступний етап – детальне освоєння тексту партитури. Успішність його проходження забезпечується дотриманням основних вимог при розучуванні:

- виконання в повільному темпі партії кожного інструмента оркестра (особлива увага на транспонуючі інструменти);

- об'єднання інструментів в родинні групи як по вертикалі, так і по горизонталі;

- виявлення головної музичної тканини в творі;

- грамотний і зручний розподіл нотного тексту між руками;

На завершальному етапі опрацювання концертмейстером оркестрової партитури концертмейстер має активно використовувати знання з предметів музично-історичного та теоретичного циклів для досконалого відтворення духу епохи, в якій було написано твір, особливостей музичної мови композитора, правильного розкодування прикрас мелодії, точного визначення правильного темпу твору, межі динамічних градацій тощо. На даному етапі концертмейстер добивається досконалого виконання, що включає технічну вправність, вільне володіння текстом, передачу тембрів інструментів оркестра, точну динаміку, педалізацію, мелізматику, вивірене співвідношення між частинами цілого, передачу художнього задуму композитора.

При роботі з *вокальними дуетами, тріо, квартетами тощо* перед концертмейстером постає основним завданням не стільки робота з партитурою, скільки опрацювання акомпанементу та знаходження ансамблю з солістами (ансамблістами).

Починаючи роботу з вокалістами, концертмейстер, як і у випадку з хором і оркестром, повинен спочатку надати їм можливість почути твір від початку до кінця. Для цього піаніст може:

1) проілюструвати вокальну партію голосом, акомпануючи собі (якщо голосів декілька – виконати партію верхнього голосу);

2) відтворює вокальну партію на фортепіано разом з акомпанементом (йдеться про суміщення партії солістів (ансамблів) і акомпанементу).

Найкраще виконати твір декілька разів, щоб виконавці ознайомились зі змістом твору, зрозуміли задум композитора, відчули розвиток, визначили головну кульмінацію, ознайомилися з мелодією.

Коли співак ще не достатньо підготовлений, і не вміє сольфеджувати – концертмейстер може виконати його партію на фортепіано і попросити відтворити її голосом. Для більш легкого засвоєння цього завдання – вокальні партії слід розучувати послідовно: по фразах, реченнях і періодах. Однією з серйозних проблем для початківців-вокалістів є ритмічна складова виконання, а як відомо, ритмічна чіткість і ясність визначає зміст і характер музики. Вивчаючи мелодію на слух, солісти іноді не точно співають ритмічно складні епізоди. Концертмейстер виховує ретельне ставлення до нотного тексту, звертаючи увагу на художнє значення моменту.

Концертмейстер має бути добре підготовленим піаністом, оскільки у вокальних творах часто зустрічаються віртуозні акомпанементи, які вимагають яскравого виконання і

чимало часу для розучування. З огляду на те, що оперні арії написані для оркестру і голосу, концертмейстер може стикнутись з незручностями клавірної оркестрової партитури. В такому випадку рекомендується зробити спрощення, не порушивши загального звучання твору [11].

Специфіка гри концертмейстера полягає в тому, що він повинен знайти сенс і задоволення бути не солістом, а одним з учасників музичного дійства, причому учасником другорядним. Піаністу-солісту надана повна свобода виявлення творчої індивідуальності, концертмейстеру ж доводиться пристосовувати своє бачення музики до виконавської манери солістів.

Концертмейстер має бути наділений рядом позитивних психологічних якостей, а саме:

1. Увага концертмейстера - це увага абсолютно особливого роду. Вона є багатоплощинною: її потрібно розподіляти не тільки між двома власними руками, а і відносно солістів – головних дійових осіб. У кожен момент важливо контролювати не тільки власну гру, а й слідкувати за звуковим балансом із солістами, стежити за спільним диханням, втіленням єдності художнього задуму. Така напруга уваги вимагає величезної витрати фізичних і душевних сил.

2. Мобільність, швидкість реакції дуже важливі для професійної діяльності концертмейстера. У разі, якщо солісти



на концерті або іспиті переплутали музичний текст, концертмейстер має вчасно підхопити солістів і довести твір до кінця.

3. Воля і самовладання допоможуть концертмейстеру при виникненні будь-яких помилок, що сталися на естраді, не зупинитися, не почати виправляти їх, не висловлювати свою досаду мімікою або жестом.

Розглянувши процес опрацювання концертмейстером різних видів партитур, ми виявили, що спільними є наступні етапи роботи над партитурою:

- попереднє зорове прочитання нотного тексту;
- початковий розбір твору, програвання від початку до кінця;
- виявлення стилістичних особливостей твору;
- відпрацювання епізодів з різними елементами труднощів;
- вивчення своєї партії і партій хору, оркестру, солістів (якщо такі є);
- створення художнього образу музичного твору;
- правильне визначення темпу;
- знаходження виразних засобів, виконання динамічних нюансів;
- опрацювання та шліфовка деталей;
- репетиційне виконання твору;

- концертне втілення музично-виконавського задуму.

Майстерність концертмейстера, зокрема, в сфері музичної освіти, глибоко специфічна і вимагає не тільки різнобічних музично-виконавських обдарувань піаніста, його артистичних здібностей, але і досконального вивчення специфіки співацьких голосів, особливостей диригентської техніки, специфіки викладення і виконання на фортепіано хорової та оркестрової партитури. Піаніст-концертмейстер має добре орієнтуватися в вокально-хорової літератури різних стилів, жанрів та епох, володіти необхідними знаннями з теорії і практики вокальної, оркестрової та диригентсько-хорової школи. Наслідком перерахованого вище може стати більш глибоке розуміння специфіки своєї професійної діяльності в даній освітній сфері.

## *Література*

1. Аксельруд И.Э. Теоретико-практические основы художественного исполнения на фортепиано: [учебно-методическое пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов высших педагогических учебных заведений]. / И.Э Аксельруд – Сумы, 1996. – 100 с.
2. Беркман Т.В. Исполнительская деятельность и её роль в музыкальном развитии учащихся / Беркман Т. В.// Вопросы фортепианного исполнительства. - вып. 2. – М.: Музыка, 1978. – С. 45-48.
3. Бікташев В. Искусство концертмейстера / В. Бікташев. – Санкт-Петербург: Союз художников, 2014. – 156 с.
4. Білоус В.П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: Автореф. дис... канд. мистецтв: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2005. – 20 с.
5. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста /А.В. Бирмак – М.: Музыка, 1973. -138 с.
6. Большая Советская Энциклопедия (в 30 томах) / [гл. ред. А.М. Прохоров]. - Изд. 3-е. – Т. 16. – М.: Советская Энциклопедия, 1974 – 616 с. – С. 187.
7. Визная И. Аккомпанемент / И. Визная, О. Геталова - СПб: Композитор, 2009 - 118 с.
8. Гурулев Л. Нотное письмо / Л. Гурулев, Д. Низяев [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.7not.ru/theory/02.phtml>
9. Економова Е. К. Організація співтворчості: [навч. посібник для концертмейстера і співака] / Еліна Костянтинівна Економова. – Одеса, 2003. – 208 с.
10. Коган Г.М. О фортепианной фактуре. / Г.М. Коган М.: Советский композитор. – 1961 – 194 с.
11. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. Учебное пособие для вузов [Текст] / Е.И. Кубанцева. М.: Академия, 2002. — 183 с.

12. Макеева I.O. Система взаимоотношений концертмейстера и дирижера при работе с концертным хором // Молодой ученый. — 2014. — №11. — С. 392-394. — URL <https://moluch.ru/archive/70/12120/>
13. Никитская Е.С. Чтение с листа в концертмейстерском классе / Е. С. Никитская // Методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов / Харьковский институт искусств им. И.П. Котляревского. – Харьков, 1990. – 28 с.
14. Полтавцев I. Курс чтения хоровых партитур / I. Полтавцев. – Москва: Музыка, 1961. – 158 с.
15. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. /С.И. Савшинский – М. – Л.: Музыка, 1964. – 187 с.
16. Светозарова М. Курс чтения хоровых партитур / М. Светозарова. – Москва: Музыка, 1962. – 167 с.
17. Ушкарев А. Основы хорового письма. – М.: Музыка, 1986. – 126 с.
18. Холопов, Ю. Н. Новации Гвидо Аретинского в музыкальной науке и практике [Электронный ресурс] / Ю.Н. Холопов, Р.Л. Поспелова. — Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XII/?id=2566>
19. Цатурян К. – Чтение с листа // Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учеб. ТЗЗ пособие для студ. высш. учеб. Заведений / Под общ. ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой – М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2001. – 368 с.
20. Ципін Г.М. Обучение игре на фортепиано: [учеб. пособие для студентов пед. ин-тов]. /Г. М.Цыпин – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.