

Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

**Ж. Ю. Карташова**

# **КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИЙ КЛАС**

**НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК**

**ЕЛЕКТРОННЕ ВИДАННЯ**

Кам'янець-Подільський  
2023

УДК 785  
ББК 81.951.9  
К 54

*Рекомендувала вчена рада Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (протокол № 7 від 8 червня 2021 року).*

### **Рецензенти:**

***В. І. Федоришин**, доктор педагогічних наук, професор,  
декан інституту мистецтв імені Анатолія Авдієвського  
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова;*

***О. Н. Дем'янчук**, доктор педагогічних наук, професор,  
завідувач кафедри методики викладання мистецьких дисциплін  
Кременецької гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка*

***І. Г. Маринін**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*

**Карташова Ж. Ю.**

**К 54 Концертмейстерський клас:** навчально-методичний посібник.  
[Електронний ресурс]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2023. 247 с.

**Електронна версія посібника доступна за покликаннями:**

**URL:** <http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/7542>

У навчально-методичному посібнику висвітлено інструментально-виконавські та методичні поради щодо змісту та організації професійної взаємодії викладача, концертмейстера та студента у процесі навчальних занять, розкрито надзвичайну важливість незамінності ролі концертмейстера, проблеми, що виникають та способи їх вирішення, що стане в допомозі студентам при вивченні навчальної дисципліни «Концертмейстерський клас», та в їх майбутній професійній діяльності.

Для викладачів закладів вищої освіти, наукових працівників, аспірантів, студентів, учителів музичного мистецтва.

УДК 785  
ББК 81.951.9

© Карташова Ж. Ю., 2023

# ЗМІСТ

Вступ .....	5
<b>Розділ I.</b>	
<b>ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА .....</b>	<b>9</b>
1.1. Зміст концертмейстерської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва .....	9
1.2. Загальні умінні та навички концертмейстера .....	15
1.3. Стратегія взаємодії піаніста-концертмейстера та соліста .....	27
1.4. Головні засади взаємодії концертмейстера і соліста-вокаліста .....	33
1.5. Головні засади взаємодії концертмейстера і соліста-інструменталіста (струнно-смичкові інструменти) .....	37
<b>Розділ II</b>	
<b>РЕПЕРТУАР ДЛЯ РОБОТИ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОМУ КЛАСІ .....</b>	<b>44</b>
<b>2.1. Твори для скрипки у супроводі фортепіано .....</b>	<b>44</b>
1. <i>В. А. Моцарт</i> . Вальс .....	44
2. <i>Р. Шуман</i> . Маленька п'єса .....	45
3. <i>Ф. Шуберт</i> . Екосез .....	47
4. <i>Ф. Шуберт</i> . Вальс .....	48
5. <i>М. Глінка</i> . Соловейко .....	49
6. <i>Ж. Рамо</i> . Менует .....	50
7. <i>Й. С. Бах</i> . Гавот .....	52
8. <i>В. А. Моцарт</i> . Пісня пастушка .....	54
9. <i>Дж. Мартіні</i> . Гавот .....	56
10. <i>Дж. Перголезі</i> . Сициліана .....	58
11. <i>Й. С. Бах</i> . Марш .....	62
12. <i>К. Вебер</i> . Вальс .....	64
13. <i>Ф. Шуберт</i> . Прощання .....	66
14. <i>О. Живцов</i> . Маленький вальс .....	69
15. <i>Н. Бакланова</i> . Колискова .....	72
16. <i>Н. Бакланова</i> . Романс .....	74
17. <i>Ж. Люлі</i> . Пісенька .....	77
18. <i>Ч. Данклай</i> . Романс .....	78

19. <i>М. Глінка. Танець з опери «Іван Сусанін»</i> .....	82
20. <i>І. А. Хассе. Буре і менует</i> .....	86
21. <i>Г. Перселл. Арія</i> .....	89
22. <i>Г. Гендель. Буре</i> .....	90
23. <i>Й.С. Бах-Ш. Гуно. Аве Марія</i> .....	92
24. <i>Г. Гендель. Прелюдія</i> .....	97
25. <i>Й. Бенда. Граве із скрипкового концерту</i> .....	100
26. <i>Й.С. Бах. Сициліана</i> .....	104
27. <i>А. Кореллі. Соната мі мінор. 1.Прелюдія. 2.Алеманда</i> .....	108
28. <i>К. Сен-Санс. Лебідь</i> .....	114
29. <i>Ж. Рамо. Рігодон</i> .....	118
30. <i>Р. Гліер. Романс</i> .....	120
31. <i>Українська народна пісня. Опрац. О. Захарків. «Човен хитається»</i> .....	124
32. <i>А. Кос-Анатольський. Коли заснули сині гори</i> .....	128
33. <i>Українська народна пісня «Ой літає соколонько»</i> .....	131
34. <i>О. Злотник. Білі лілеї</i> .....	136
35. <i>І. Тамарин. Старий гобелен</i> .....	139
36. <i>А. Штайбельт. М'яч</i> .....	144
37. <i>Р. Ловланд. Пісня таємничого лісу з репертуару «SECRET GARDEN»</i> .....	149
38. <i>Л. Шукайло. Пасакалія</i> .....	154
39. <i>Т. Попатенко. Романс</i> .....	156
40. <i>Б. Буєвський. Мелодія</i> .....	162
41. <i>М. Глінка. Ноктюрн</i> .....	168
42. <i>Дж. Еллертон. Тарантела</i> .....	177
43. <i>Ж. Масне. Медитація з опери «Таїс»</i> .....	188
44. <i>Й. Гайдн. Менует бика</i> .....	196
45. <i>М. Стецюн. Болеро</i> .....	199
<b>2.2. Скрипкові дуети у супроводі фортепіано</b> .....	212
1. <i>Д. Шостакович. Прелюдія</i> .....	212
2. <i>В. Ребіков. Вальс з опери-казки «Ялинка»</i> .....	216
3. <i>Ф. Форстер. Чарівний мрійник</i> .....	222
4. <i>О. Фролов. Дивертисмент</i> .....	228
5. <i>К. Бом. Вічний рух</i> .....	234
<b>Список використаних джерел</b> .....	242

## ВСТУП

На сучасному етапі фах піаніста-концертмейстера є необхідним в системі педагогічної освіти та відіграє суттєву роль в освітньому процесі. На сьогодні він втілює багатовимірний вектор формування цього виконавського різновиду та підпорядкований декільком напрямкам: оперний і балетний концертмейстер, концертмейстер хору, вокальних, інструментальних, хорових класів музичних навчальних закладів (музична школа, музичне училище, музичний заклад вищої освіти). Фах піаніста-концертмейстера постає як складне інтегроване утворення в єдності багатьох структурних компонентів та є незамінним не тільки в музичному просторі, а й в системі освіти.

Концертмейстерство як окремий вид виконавства з'явилося у другій половині XIX століття, коли велика кількість романтичної камерно-інструментальної та пісенно-романсової лірики потребувало особливого вміння акомпанувати солісту. Подальший розвиток акомпанементу пов'язаний із загальним прогресом в музиці, який проявився у більш поглибленому змісті, в ускладненні піаністичної фактури, що потребує від акомпаніатора художньої та технічної майстерності не меншої, ніж від солістів-піаністів. Об'єктивно-історичні процеси XX століття зумовили тенденцію розвитку вузьких спеціалізацій у фортепіанному мистецтві. В середніх й вищих музичних навчальних закладах відкрилися класи концертмейстерської майстерності, що багато в чому позначилося на розділенні сольної й концертмейстерської діяльності піаністів. З'явилася можливість досягти високих успіхів не тільки у сольному піанізмі, але й у мистецтві концертмейстерства. Доказ тому – видатна творча практика чудових піаністів М. Біхтера, С. Давидової, М. Карандашової, А. Єрохіна, В. Ямпольського, Е. Шендеровича, В. Чачави та інших.

Першозначення слова – «Концертмейстер», що історично закладене в специфіці досліджуваного виду діяльності піаніста: це майстер володіння всіма засобами ансамблево-піаністичного узгодження з солістом – художньо-психологічним, акустичним, динамічним, тембрально-артикуляційним, ритмічним, технологічним тощо.

Концертмейстерська діяльність неодноразово була предметом дослідження піаністів-практиків. Зокрема, К. Виноградов, Г. Коган, М. Крючков, Є. Шендерович на

грунті власного досвіду пропонували шляхи до вирішення проблеми виконання складних фрагментів фактурного викладу фортепіанної партії в оперних клавірах та визначали необхідний комплекс навичок піаніста для роботи з вокалістами. Н. Сапригіна, Є. Васильєва, М. Норенко окреслили основні положення роботи концертмейстера в хоровому класі, класах скрипки та духових інструментів.

Однією з перших спроб методичного забезпечення підготовки концертмейстерів була робота М. Крючкова «Мистецтво акомпанементу як предмет навчання». Розглядаючи питання концертмейстерської діяльності автор робить цінні висновки про те, що незважаючи на відлагоджену систему освіти, успішне навчання та відмінні оцінки, далеко не кожен випускник придатний для практичної роботи на теренах акомпаніаторства, і дипломованому спеціалісту потрібен особистий емпіричний досвід самостійної діяльності у названій галузі [20].

Сучасний погляд на мистецтво акомпанементу полягає в тому, що інструментальному супроводу надається не другорядна роль гармонічної та ритмічної підтримки партнера, а обидві партії мають рівні права, як члени суцільного «музичного організму».

Важливим внеском у методологію концертмейстерської діяльності є науковий доробок О. Люблінського, зокрема його книга «Теорія и практика аккомпанементу» [25], де вперше концертмейстерська діяльність розглядається не як різновид фортепіанного виконання, а як самостійна професія, що вимагає розробки власної науково-теоретичної бази та окреслення зв'язків з іншими галузями в музичній педагогіці, музичному виконавстві, музикознавстві на основі діалектичного методу дослідження. Є. Шендерович, розглядаючи рівноправність позицій піаніста та соліста (вокаліста чи інструменталіста) в ансамблі, розкриває зміст діяльності концертмейстера через призму психологічних якостей особистості, підкреслюючи важливість швидкої реакції, мобільність музичного мислення, толерантність та комунікабельність у спілкуванні, здатність бути «музичним лідером» [59, с.78]. Вперше на сторінках спеціальної літератури було висвітлено проблему стосунків концертмейстера і педагога.

У методичних працях відомих музикантів минулого та сучасності стверджується, що піаніст, який виконує партію супроводу не має права бути пасивним. Адже чим

яскравіша індивідуальність піаніста, тим легше солісту (співаку, інструменталісту, диригенту, танцівнику), тому що впевненість у майстерності та надійності концертмейстера надає йому сил та творчої наснаги. Окрім високої виконавської майстерності піаніста, концертмейстер з часом набуває унікальний набір психологічних рис та пристосувань, розвиває комунікативність, творчу волю, володіє політикою компромісів.

Історія становлення концертмейстерського виду діяльності вчителя музичного мистецтва стала предметом наукових пошуків І. Каленик, Т. Карпенко Н. Равчєєвої. Вивчення дисциплін «Концертмейстерський клас» («Основний музичний інструмент та концертмейстерський клас») у закладах вищої освіти має розпочинатись зі знайомства студентів з історією розвитку та становлення концертмейстерського мистецтва. «Майстер концерту» – саме таке значення поняття «концертмейстер» було одним із перших в історії музичного виконавства. І по теперішній час воно залишається актуальним: концертмейстер – це музикант, що забезпечує підготовку концертних програм, виступи сольних виконавців-вокалістів чи інструменталістів.

Аналіз історії становлення професії акомпаніатора-концертмейстера свідчить, що перші фахівці здобували професійні навички емпіричним шляхом. Для підготовки акомпаніаторів потрібно було розробити спеціальну методику. Одним з її варіантів стала вітчизняна система музичної освіти: дитяча музична школа (школа мистецтв) – музичне училище – мистецький заклад вищої освіти, де в концертмейстерських класах за спеціально розробленими програмами з учнями проводять регулярні заняття досвідчені фахівці.

Отже, акомпаніатор-концертмейстер високого рівня має бути всебічно розвиненою і обізнаною у найрізноманітніших галузях виконавського мистецтва особистістю. Будучи відмінним піаністом, він більше ніж його колеги-солісти має знати репертуар різних виконавців, особливості гри на різних інструментах, їхні можливості й недоліки, основні принципи психології колективної взаємодії, вміти не тільки переборювати естрадне хвилювання, але й допомогти в цьому партнерові. Акомпаніаторство – один з найбільш значимих видів виконавської діяльності піаніста.

Набуття спеціальних знань в цій професії обумовлено виключно практикою ансамблевої взаємодії.

У навчально-методичному посібнику висвітлюється процес взаємодії концертмейстера з солістом, аналізується специфіка виконання акомпанементу в вокальних та інструментальних творах, з акцентуванням на особливостях поєднання партії соліста з акомпанементом.



## Розділ I

# ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

### 1.1. ЗМІСТ І СТРУКТУРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Визначальним чинником особистісно-професійного розвитку майбутнього спеціаліста є оволодіння саме практикою концертмейстерської роботи, що дозволяє сформуванню ставлення студента до конкретної професійної реальності, визначитися в системі власних професійних очікувань й цінностей. Освоєння практики концертмейстерської роботи може проходити у двох напрямках:

- використання різноманітних форм виконавського мистецтва (концерти, бесіди про музику, конкурси пісень з шкільного репертуару, огляди музичних колективів кафедр, факультету);
- участь у різних формах освітнього процесу (робота над шкільним пісенним репертуаром, спільна музично-виконавська діяльність, читання з аркуша, добір на слух, транспонування, імпровізація).

На жаль доводиться стикатися з висловлюваннями щодо другорядності ролі концертмейстера. Однак професія концертмейстера – одна з найважливіших та необхідніших у спільному музикуванні. Вагомим запереченням деяким авторам, які позиціонують піаніста-концертмейстера як музиканта другорядної ролі (а таких у різних напрямках виконавства існує достатня кількість), може слугувати велика кількість творів інструментальної та вокальної літератури, де партії (солююча та акомпануюча) є рівноцінними у створенні спільного виконавського образу. Окрім цього, концертмейстерський досвід сприяє всебічному розвитку піаніста. Акомпануючи певному інструменту, концертмейстер дуже чутливо реагує на зміну регістру, фактури,

динаміки, агогіки, що вимагає досконалого володіння педалізацією, відчуттям темпоритму, різнобарвної звукової палітри.

Спектр діяльності вчителя музичного мистецтва в школі є надзвичайно широким – від викладання уроків музичного мистецтва до режисури шкільних свят, організації творчих дитячих колективів тощо. Найбільш затребуваним є вчитель, який майстерно володіє музичним інструментом, уміннями та навичками акомпанування солістам, вокальним ансамблям, хоровим та хореографічним колективам.

Під час навчання майбутні учителі музичного мистецтва повинні оволодіти певним комплексом умінь: досить вільно використовувати інструмент у різних видах діяльності, тобто виразно й професійно виконувати музичні твори світової фортепіанної літератури та їх фрагменти з урахуванням вікових особливостей сприймання шкільної аудиторії; добирати необхідні музичні приклади для проведення уроків, бесід, дискусій з проблем мистецтва, лекцій-концертів; перекладати для фортепіано фрагменти симфонічної, оперної і балетної музики, а в разі потреби робити полегшені переклади фортепіанної фактури; застосовувати на практиці досягнення передової фортепіанної методики з урахуванням сучасних вимог.

Необхідними професійними складовими концертмейстерської підготовки студента-піаніста є:

- володіння елементами акомпаніаторської роботи з солістом;
- вміння працювати з піснями шкільного репертуару та виконувати їх під власний акомпанемент;
- прагнення до розширення репертуару шляхом ескізного освоєння музичних творів;
- володіння алгоритмами дій читання з аркуша, транспонування та підбору за слухом;
- готовність до концертно-сценічної діяльності.

Успішність концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва знаходиться в інтегративному зв'язку глибини й системності музично-теоретичних знань, які охоплюють знання з історії і теорії музики, сольфеджіо, гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів. Засвоєння таких понять, як стиль, жанр, форма, виконавська

інтерпретація, осмислення гармонічної мови музичного твору, властивої йому логіки і організації з погляду історико-культурного процесу, закономірностей образного змісту у всьому комплексі формоутворюючих та виразових засобів, є тим теоретичним фундаментом, на основі якого стає можливим оволодіння основами теорії і методики концертмейстерської майстерності, формування професійно значущих концертмейстерських умінь учителя музичного мистецтва.

Повноцінна підготовка студентів до концертмейстерської діяльності у закладах середньої освіти має здійснюватися комплексно на заняттях з фахових дисциплін – музично-інструментальних (основний і додатковий музичні інструменти, концертмейстерський клас), музично-теоретичних (гармонія, аналіз музичних форм), вокально-хорових (хорове диригування, методика викладання сольного співу), методичних (методика музичного виховання), що забезпечить формування концертмейстерської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі фахової підготовки.

Основними завданнями навчальної дисципліни «Концертмейстерський клас» («Основний музичний інструмент та концертмейстерський клас») виступають:

- оволодіння основами теорії, методики, практичної концертмейстерської роботи;
- акомпанування солісту, хору, ансамблю;
- читання нот з аркуша і транспонування;
- добір по слуху мелодій та акомпанементу;
- акомпанування студентам у класах хорового диригування, вокалу та основного музичного інструмента (струнно-смичкові, духові та народні інструменти);
- виконання пісень шкільного репертуару під власний супровід.

Майбутній вчитель музичного мистецтва в процесі концертмейстерської підготовки має оволодіти цілою низкою професійних якостей, а саме:

- високим рівнем піаністичної майстерності, яка передбачає досконале володіння фортепіано – як в технічному, так і в художньо-музичному плані; засвоєння законів ансамблевих співвідношень; розвиток чуйності до партнера, відчуття неподільності та взаємопроникнення партії соліста та партії акомпанементу;
- вмінням досягнути образну сутність, стиль і форму твору;

- вмінням освоювати музичний текст, охоплюючи трирядкову та багаторядкову партитуру і відразу диференціюючи нотний текст на суттєве та другорядне;
- комплексом додаткових умінь, таких як: співорганізація партитури, «побудова вертикалі»; виявлення індивідуальної краси партії соліста; забезпечення живої пульсації музичної тканини; володіння диригентської сіткою та розуміння диригентських жестів тощо.

Окрім вищезгаданих якостей, концертмейстер повинен володіти мобільністю і швидкістю реакції. Соліст має бути упевнений, що піаніст знає його можливості, переваги й недоліки, допоможе та підтримає в разі виникнення будь-яких проблем під час виконання. Тому так важливо володіти й комунікативними здібностями для успішного встановлення творчого контакту з солістом. Адже соліст чекає від свого концертмейстера не лише музичної майстерності, але й людської чуйності. Успіх соліста багато в чому залежить від професіоналізму концертмейстера, який не лише досконало володіє технікою, але й разом з виконавцем здатний створити музичні образи, їх інтерпретувати, створити власне трактування композиторського задуму, відібрати варіант найбільш вдалого звукового втілення, донести до слухачької аудиторії художній зміст музичного твору, захопити і зацікавити слухачів своїм мистецтвом.

Добір методів формування концертмейстерської компетентності здійснюється з урахуванням специфіки професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів. Педагогічний репертуар має спрямовуватися на вдосконалення концертмейстерських навичок, розвиток виконавських умінь, досягнення художньо-образного виконання, націленості на роботу з дітьми.

Методика формування готовності до концертмейстерської діяльності включає такі методи:

- словесні (пояснення, розмірковування, діалог);
- практичні (порівняння, зіставлення, асоціації, аналіз й синтез та диференціації окремих елементів, метод демонстрації – виконавський показ музичного твору);
- індуктивні (метод інтегрованого навчання, метод моделювання);

- проблемно-пошукові (створення проблемних ситуацій, активної пошукової діяльності, інтегрований метод альтернативного пошуку конструктивно-технологічних рішень);
- самостійної роботи.

Педагогічні умови, що сприяють успішному формуванню концертмейстерської компетентності вчителя музичного мистецтва:

- психолого-педагогічні умови, що охоплюють орієнтацію освітнього процесу на розвиток у студентів професійної компетентності в концертмейстерській діяльності; перехід майбутнього вчителя музичного мистецтва з позиції об'єкта виховання й навчання на позицію суб'єкта педагогічної діяльності; усвідомлення й розуміння потенційними фахівцями важливості розвитку і вдосконалення концертмейстерської компетентності як необхідного елемента професійного розвитку і невід'ємного компонента якісної професійної підготовки до майбутньої музично-педагогічної діяльності;
- організаційні умови, спрямовані на створення художньо-естетичного середовища на рівні ЗВО, факультету, кафедри; освоєння майбутніми учителями музичного мистецтва практики виконавсько-концертмейстерської роботи; здійснення міжпредметних зв'язків на змістовому і технологічному рівнях;
- музично-дидактичні умови, що включає множинність і варіативність навчально-педагогічного репертуару студентів; оптимальне поєднання ефективних методів і прийомів, що віддзеркалюють специфічний характер концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва.

Отже, специфіка концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва передбачає творчу взаємодію акомпаніатора та виконавця (виконавців), результатом якої є узгодженість процесу спільного музикування.

У цьому контексті важливим компонентом спільного музикування стає *увага*. Увага сприяє формуванню відчуття спільного дуету, і як наслідок, поєднує не лише здатність розуміти, відчувати партнера, а й потенційно сприймати психічні імпульси, які йдуть від нього та якими просякнута атмосфера цього спілкування.

Наступним компонентом спільного музикування є *слухове сприйняття одне одного* та вміння слухати та чути загальне звучання твору. Концертмейстер зобов'язаний вийти зі сфери сприйняття звучання лише свого інструмента, уявити та почути співвідношення з іншим (інструментом чи голосом), регулюючи звуковий баланс та прагнучи до детально узгодженого виконання. Ще одним суттєвим чинником треба окреслити *волю* – здатність до свідомої мобілізації як власних психічних властивостей, так і соліста, з метою подолання перешкод на шляху окреслених цілей. Втім, у створенні творчого тандему беруть участь не лише візуальні, слухові та вольові реакції виконавців, а й загальна культура, фаховий досвід, також такі властивості особистості як: комунікабельність і толерантність. Водночас окреслимо й необхідність *антиципації* (термін О. Коробової) як важливої складової у структурі концертмейстерської діяльності, яка складається зі сприйняття та розпізнавання інформації, прогнозування результату та швидкості реагування у процесі спільного виконавства. Зазвичай, на початку взаємодії двох виконавців формуванню єдності перешкоджають індивідуальні уявлення виконавців про музичний твір. Адже нотний текст, як втілення у знаковій системі задуму композитора, наповненого авторськими ремарками, що допомагають його прочитанню, не завжди здатен скерувати творчі пошуки музикантів в одному напрямку. Це обумовлено відмінністю кожної індивідуальності музикантів, яка робить такими несхожими і водночас переконливими різні інтерпретації в індивідуальному прочитанні виконавців-солістів. Але у спільному музикуванні такі індивідуальні інтерпретаційні рішення здатні лише зруйнувати виконавський дует, оскільки є суб'єктивними, втілюють залежність від особливостей окремої особистості, її досвіду, а отже різне сприйняття музичного образу кожним. Зближення аспектів перцепції обома виконавцями пов'язане з послідовним доланням константності сприйняття кожним та можливістю по-новому і, насамперед, спільно осмислити концептуальний зміст і значення спільної виконавської реакції.

На етапах узгодженості у сприйнятті твору обома виконавцями варто спиратися як на об'єктивні чинники спільного інтерпретаційного прочитання (культурний контекст епохи та відповідні виконавські традиції, композиторські засоби об'єктивації змісту твору), так і на реальні можливості цього сполучення: вплив самої музичної композиції з

властивими лише їй індивідуальними характеристиками. І комунікативний момент творення спільної інтерпретації передбачає конкретне поєднання цих уявлень. У процесі психологічного зближення (на стадії спільного опрацювання твору) відбувається взаємобмін та зближення виконавських емоційних сфер через: виявлення змістовного підтексту емоційного стану твору за допомогою аналізу виразових музичних елементів, що визначають його характер; присутність відповідного художньо-творчого рівня співдії двох виконавців з музичним твором; звернення до художніх емоцій, асоціацій, які надають відповідного узагальнення. Водночас варто вказати і про наявність у спільному виконавському дуеті й творчої ініціативності обох музикантів, оскільки кожен з виконавців однаково відповідає за виконання твору та, відтворюючи його у реальному звучанні, прагне до високохудожнього результату. Саме тому творча ініціативність має бути властива обом, а спільний аналіз допоможе визначити міру активності кожного у тій чи іншій частині твору [26; 27; 28].

## **1.2. ЗАГАЛЬНІ УМІННЯ ТА НАВИЧКИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА**

Система вищої музичної освіти хоча й напрацювала значну кількість досліджень з концертмейстерської діяльності, все ж залишається досить багато проблем, пов'язаних з розумінням ролі та значення цієї дисципліни у процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Аналіз досвіду концертмейстерської підготовки студентів ЗВО показав, що форми й методи цього виду фахового навчання в основному зводяться до набуття акомпаніаторських умінь і навичок (виконання супроводу до вокальних, хорових та інструментальних творів) і не відповідають специфіці концертмейстерської діяльності сучасного вчителя музичного мистецтва, яка передбачає також адаптацію акомпанементу (аранжування й опрацювання супроводу, транспонування в іншу тональність, спрощення чи збагачення фактури тощо), гру вокальних вправ у всіх тональностях з урахуванням вікових особливостей виконавців, концертмейстерська робота в різноманітних шкільних гуртках (вокально-хорових, музично-інструментальних, хореографічних тощо). Формування цих умінь і навичок традиційно здійснюється на заняттях з «Концертмейстерського класу» («основного музичного

інструменту та концертмейстерського класу»)), не виключаючи, при цьому, з поля зору виконавсько-інструментального аспекту. У роботі над акомпанементом, як і в роботі над сольним фортепіанним твором, коли першочергово визначається характер звучання, аплікатура, фразування, педалізація фортепіанної партії, в центрі уваги концертмейстера знаходиться ще й вокальна партія. Вона виступає як складова частина музичного цілого, що визначає загальний план виконання акомпанементу. Зокрема, уточнюється динаміка та темброве забарвлення фортепіанної фактури під час переходу від виконання партії супроводу до сольних епізодів (вступ, кода), які в динамічному відношенні повинні бути більш яскравими, а супровід, у свою чергу, має динамічно й темброво підпорядковуватись вокальній партії.

Важливим для розвитку концертмейстерських навичок є також концертмейстерська діяльність студентів під час педагогічної практики в школі, в процесі якої студент здійснює:

- акомпанування однокурсникам, шкільним колективам художньої самодіяльності, хоровому співу учнів;
- акомпанування на уроках музичного мистецтва;
- участь у якості концертмейстера в концертах-лекціях.

Специфічними для концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва є навички *комплексного виконавства*:

- ілюстрування учням нової пісні (спів під власний супровід);
- репетиційна техніка (розучування нового твору із солістом чи музичним колективом з одночасним поєднанням вокальних, диригентських та акомпаніаторських навичок). Володіння цими видами діяльності забезпечує формування концертмейстерської майстерності сучасного вчителя музичного мистецтва.

Як засвідчує практика, найбільш складним для вчителя є добір мелодій на слух, створення власного акомпанементу і транспонування. Відсутність цих навичок звужує можливості ведення уроку музичного мистецтва і позакласної роботи. Оволодіння такими навичками дає змогу вчителю:

- значно швидше засвоїти достатньо широкий пісенний репертуар;



- використовувати в роботі твори; написані у незручних для дітей тональностях, але які мають велике естетичне й виховне значення;
- вільно оперувати необхідними музичними прикладами-ілюстраціями;
- грати на слух на прохання учнів їхні улюблені твори або епізоди з них.

Усі ці вмінні й навички пов'язані з процесом музичного сприймання, що багато в чому залежить від розвиненого внутрішнього слуху музиканта. Основою внутрішнього слуху є здатність довільно оперувати музично-слуховими уявленнями, що пов'язано з активізацією мислення.

За Б. Тепловим, музично-слухові уявлення виникають у процесі музичної діяльності, виступають специфічним засобом сприйняття музики, її розуміння й відтворення. У процесі музичного розвитку й виховання учнів вони нерозривно пов'язані з образами пам'яті та уяви. У своєму формуванні музичне цілісне уявлення виконавця характеризується особливістю й послідовністю етапів роботи над музичним твором [54].

Питання розвитку техніки читання нот з аркуша, тобто набуття навичок перенесення нотних знаків на клавіатуру, завжди були в полі зору методистів і педагогів. Читання з аркуша – це наскрізне програвання нового музичного матеріалу з нот. Без сумніву, володіння навичками читання з аркуша дозволяє швидко орієнтуватися в нотному тексті, формує вміння швидко зрозуміти будову твору, його структуру, художню ідею, темп, характер тощо. Пошуки раціональних способів і методів в оволодінні цими навичками характерні для всіх етапів становлення фортепіанної педагогіки. Психологічна суть процесу читання нот з аркуша полягає в перетворенні ноти в звук, яке здійснюється в потрібному темпі.

Працюючи над формуванням навичок читання з аркуша, необхідно враховувати наступне:

- розпочинати роботу слід із творів, які виконуються в повільному темпі, з невеликою кількістю знаків, з однотипною фактурою акомпанементу із застосуванням простої аплікатури;
- вміти спрощувати фактуру твору, залишаючи головне, не змінюючи при цьому музичного змісту твору;
- навчитися вільно орієнтуватись на клавіатурі, не дивлячись на неї.

При формуванні навичок читання з аркуша слід використовувати низку методичних прийомів:

- подумки прочитати й проаналізувати твір, окреслити структуру розвитку музичного образу;
- заграти акомпанемент і одночасно подумки виконати вокальну партію;
- об'єднати виконання вокальної партії на фортепіано (права рука) з акомпанементом (ліва рука).

Для читання з аркуша слід добирати музичний матеріал, доступніший, як заплановані твори для виконання. Даний матеріал має включати уривки з пісень і нескладні фортепіанні п'єси.

До числа типових умов в процесі читання з аркуша відносяться:

- опрацювання нового матеріалу з метою відображення основного змісту виконуваного;
- безперервність виконання;
- темп, адекватний характеру музичного твору;
- достатній досвід як в осягненні нотного запису, так і в галузі «звуко-рухової» сфери;
- необхідну інтенсивність музичного сприйняття і емоційний відгук на виконуваний музичний твір.

Як відомо, перша зустріч з емоційним змістом нового твору викликає загострене сприйняття виконавця. Це сприйняття, в подальшому, відіграє велику роль у формуванні художніх образів і втіленню їх у рухову сферу. Зрозуміло, що рухи рук виконавця-інструменталіста підкорюються художньо-виконавським завданням: важливо лише, щоб дані рухи були достатньо підготовлені в минулому досвіді. Віднайдення нових рухів в процесі читання з аркуша збагачують моторику виконавця, перетворюючи, таким чином, читання з листа в один із засобів технічного удосконалення піаніста. Реалізуючись в рухах, слухо-рухові уявлення обумовлюють і правильне ритмічне втілення тексту [53].

Завдання й методика проведення самого читання з аркуша перш за все вимагає установок на усвідомлений і емоційний відгук на музику при сприйнятті і відтворенні тексту. Від формування музично-слухових уявлень до відтворення – такий шлях

складного процесу переведення зорового сприйнятого тексту у звучання. Розуміння і емоційний відгук відіграють у даному процесі величезну роль. Наскільки в ході читання з аркуша протікає процес свідомого оперування музично-слуховими уявленнями, настільки необхідними стають такі прийоми, які сприяють розвитку здібності їх до вільного формування. Попередній огляд тексту, читання подумки, як і «бачення наперед» під час виконання є активними методичними прийомами.

Отже, процес читання передбачає:

- попередній огляд матеріалу (побудови твору, його частин, фраз, його мелодико-гармонічної структури);
- читання нотного тексту подумки;
- зорову «розвідку» тексту, чітке диференціювання звуко-висотних і ритмічних співвідношень звуків, а також ладової і мелодико-гармонічної структури музичного твору;
- емоційний відгук на музику;
- кінестичне навантаження при читанні (пристосування рухів при відтворенні);
- виразність і чіткість виконання.

Читанню з аркуша повинен передувати попередній огляд матеріалу. Свідоме сприйняття побудови твору, його частин, фраз його мелодико-гармонічної структури вважається важливим моментом в осмисленні твору при читанні його потім з аркуша. Необхідно ретельно проаналізувати вказівки темпу та характеру твору. Якщо музичний твір визначеного жанру (вальс, марш, баркарола), потрібно емоційно налаштуватися на певний жанр та виділити в тексті характерні ритмічні формули. Уважно ознайомитися з поетичним текстом, якщо це вокальний твір. Визначити гармонічний план, тональні зіставлення, структурні елементи, генеральну кульмінацію музичного твору. Попередній огляд та ознайомлення з новим нотним текстом дає можливість студенту цілком зосередитись на змісті музики, її інтонаційних особливостях [53].

Найбільш суттєвим при читанні з аркуша є читання нотного тексту подумки. Розум при цьому, ніби вивільнюється від турботи про добір необхідних піаністичних рухів для ефективнішого осягнення художнього образу. Такі образи, які вже сформувались при уявному читанні, вимагають меншої затрати сил для втілення їх у

звучанні. Крім того, при читанні подумки загострюється увага до окремих зворотів, інтонацій, які характерні для даного твору і в подальшому розпізнаються при грі, «пришвидшуючи» читання з аркуша.

Відомо, що однією з типових рекомендацій під час читання з аркуша є охоплення зором (а відтак, і розумом) нотного тексту до того, як він буде відтворений на інструменті. Таким чином, результативність процесу читання, у великій мірі, залежить від вміння під час гри, зором «забігати» наперед («розвідка» тексту). При цьому відбувається наступне: очі дивляться наперед, а руки услід за цим виконують вже прочитане. Свідомість, таким чином, спрямована на осмислення наступного, а попереднє, осмислене раніше, втілюється в рухах рук – рухах, що пристосовуються майже автоматично. Взаємозв'язок слухових і рухових уявлень настільки потужний, що проходить доволіно. Проте, основним в цьому процесі, звичайно, є осмислення і розуміння того, що читається. Читання «наперед» безпосередньо пов'язане, з так званим, смисловим здогадуванням, вмінням не тільки охоплювати зором певний відрізок тексту, але й здогадуватися за окремими елементами про зміст, осмислюючи його взаємозв'язок з попереднім. Серед дієвих способів, які сприяють розвитку навичок прискореного сприйняття тексту і, водночас, розвитку пам'яті найбільш ефективним є прийом «фотографування». Студенту на декілька секунд пропонується подивитись на певний уривок нотного тексту (акорд, мотив), запам'ятати, а потім відтворити на інструменті напам'ять. Ще одним з дієвих методів є метод «забігання» наперед. Викладач олівцем веде безперервно вперед за текстом, випереджуючи гру. Відтворення тексту студентом відбувається при цьому по пам'яті [52].

Принципово важливими положеннями організації процесу читання нотного тексту з аркуша слід назвати:

- цілеспрямований розвиток у студента внутрішньо-слухових уявлень (звуко-висотних, ритмічних, динамічних, тембрових) музичної мови, які сприяють швидкості читання нотного тексту «наперед»;
- досягнення максимальної невідривності погляду виконавця від нотного тексту (уміння орієнтуватись на клавіатурі інструменту «всліпу»);

- розвиток у студента вмінь орієнтуватися на графічні контури нотних структур (охоплювати з першого погляду загальну конфігурацію мелодійних малюнків, акордові стереотипи);
- формування автоматизації (рухової, пальцевої) типових формул фортепіанної фактури (гам, арпеджіо, тремоло, альбертієвих басів та інші), завдяки якій значно розвантажується увага виконавця.

Читання нотного тексту з аркуша відкриває широкі можливості для ознайомлення студентів з різноманітною музичною літературою. Враховуючи те значення, яке має ця найбільш доступна й важлива форма музикування у загальному музичному розвитку майбутнього вчителя музичного мистецтва, передбачається обов'язкове використання її як в межах індивідуальних занять, так і в домашній самостійній роботі студентів [53].

У процесі інструментально-виконавського навчання слід використовувати ескізний метод опрацювання партій акомпанементів, що дає змогу домогтися розвитку потрібних для практичної професійної діяльності студента умінь та навичок. Повторне звертання до творів не буде вже читанням з аркуша, тому що студент вже попередньо був ознайомлений у загальних рисах із твором і має досвід його виконавського прочитання.

Під час ескізного вивчення творів залишається важливим створення попереднього уявлення про дану музику, усвідомлення її образного змісту. Бажано проводити глибокий вербальний і виконавський аналіз твору, шукати елементи виразності, потрібні для його конкретного відтворення.

У процесі роз'яснення студентові сутності ескізного вивчення особливий акцент потрібно ставити на значенні аналітичного підходу до матеріалу, намагаючись з'ясувати найбільш придатні до цього випадку методи роботи, які б значно підвищили «продуктивність» праці студента, зменшили б кількість потрібних для досягнення задовільного (позитивного) результату програвань. На початку ставити завдання – зіграти з максимальною точністю, без зупинок і повторень пісню чи романс (дібрані заздалегідь відповідно рівня виконавського розвитку студента), що виключають моменти виконавської складності, різноманітну динаміку тощо. Це можуть бути пісні з шкільного репертуару, окремі романси, українські народні пісні.

Отже, ескізне вивчення творів не має на меті доведення виконання до рівня кінцевої технічної досконалості, а сприяти загальному музичному розвитку студентів, розширенню їх кругозору й музично-слухового досвіду, формуванню основ виконавства.

Формування концертмейстерських умінь та навичок і подальший розвиток інструментально-виконавських здібностей відбувається під час формування у студентів навичок добору за слухом мелодій пісень шкільного репертуару та створення супроводу до них.

Роботу в цьому напрямі необхідно вести з дотриманням таких вимог:

- добір за слухом проводити систематично;
- зразками навчального матеріалу мають бути чіткі за формою, невеликі за обсягом відомі дитячі та народні пісні;
- вважати за обов'язкове проведення аналітичного розбору дидактичного матеріалу (усвідомлення елементів музичної мови творів, їх побудови, аналіз напрямку руху та поступовості мелодії, характеру її ритмічного й мелодійного малюнків, фактури та ладової функціональності супроводу).

Формування та удосконалення вміння добору за слухом мелодій пісень шкільного репертуару та створення супроводу до них неможливе без актуалізації знань, набутих студентами на заняттях з теорії музики, гармонії, сольфеджіо. Перший крок – добір на слух знайомої мелодії. Студенту насамперед потрібно визначити лад, підібрати зручну для співу тональність. На першому етапі навчання добору за слухом можна записувати мелодію як музичний диктант, визначивши звуко-висотну та метро-ритмічну сторони на нотному папері.

Добираючи мелодії на слух, необхідно дотримуватися такої послідовності:

- заспівати про себе, або вголос вибрану пісню;
- визначити її тональність, розмір, мелодичну лінію вокальної партії;
- заграти мелодію на фортепіано, осмислити логіку ритмічного й гармонічного розвитку;
- дібрати бас і гармонічний (акордовий) супровід до мелодії;
- заспівати мелодію, одночасно виконуючи на інструменті супровід.

Підбір акомпанементу до мелодії – наступний етап в розвитку концертмейстерських умінь та навичок. В сучасних збірниках-пісенниках практикується спосіб запису гармонічних функцій над мелодією пісні літерними позначеннями, вчителю необхідно перетворити їх в акомпанемент, враховуючи жанр і характер пісні, самостійно визначити вступ і закінчення.

До мелодій без гармонічних позначень концертмейстер повинен дібрати супровід самостійно, попередньо добре вивчивши пісню, визначивши її характер. Гармонізація мелодії відбувається за правилами гармонії: визначається тональність, основні функціональні акорди, мелодична лінія гармонізується акордами. Мелодія може бути викладена в одній тональності, з відхиленнями в іншу тональність, з модуляцією в тональності першого ступеня споріднення, іноді може поєднувати декілька гармонічних прийомів. В цих випадках гармонізація мелодії буде складнішою.

У процесі добору за слухом у виконавця розвивається музична пам'ять, виховується музичний смак, розвивається слухо-руховий взаємозв'язок. Художнє відтворення на інструменті на слух навіть найпростішої мелодії, вимагає наявності у виконавця стійкості її слухового уявлення й відповідних навичок гри на інструменті.

У роботі концертмейстера важко переоцінити й роль вміння транспонування (латин. *transpositio* – переміщення) – вміння переносити всі звуки музичного твору на визначений інтервал догори або донизу, внаслідок чого змінюється його тональність.

Незважаючи на сучасні можливості комп'ютерних програм транспонування нотних текстів у будь-яку тональність, це вміння залишається актуальним для фахової діяльності вчителя музичного мистецтва та найбільше стосується його роботи з вокалістами. Зокрема, за відсутності нот у необхідній для співака тональності, а також за потреби навчити його співати у нижчій тональності (для зручності виконання у майбутньому), концертмейстером здійснюється відповідне транспонування. Це може бути пов'язано і зі станом голосового апарату співака або з вокальними можливостями дитячих голосів у хорі, що потребують більш низької або ж навпаки, високої теситури [53].

Транспонування музичних творів здійснюється:

- з метою полегшення виконання музичного твору, якщо його початкова тональність висока або низька для голосу чи музичного інструмента;
- з метою полегшення виконання партій на деяких музичних інструментах (транспонуючі музичні інструменти в оркестровій партитурі);
- з педагогічною метою, якщо початкова тональність музичного твору має велику кількість ключових знаків і ускладнює читання нотного запису музичного твору (також і для розвитку техніки гри).

Найчастіше використовують транспонування вокалісти і хорові колективи, особливо самодіяльні, що пояснюється меншим (у порівнянні з професіоналами) діапазоном співочих голосів: якщо вокальний чи хоровий твір написаний високо, його розучують нижче, і, навпаки, – якщо написаний твір низько, тональність підвищують. Це вимагає від керівників і концертмейстерів вокально-хорових колективів уміння транспонувати музичний матеріал.

Успішному оволодінню навичками транспонування допомагає, по-перше, знання студентами гармонії й вміння застосовувати ці знання у своїй діяльності, по-друге, володіння аплікатурними формулами, арпеджіо акордів у всіх тональностях. Перш ніж розпочинати гру твору в іншій тональності, слід ознайомитися зі звучанням музики в оригінальній тональності, осмислити внутрішню логіку її розвитку, лінію мелодії і гармонію руху; подумки почути нову тональність, добре уявити, як будуються в ній основні акорди. Потрібно чути і бачити не окремі звуки, а гармонічні комплекси, гармонічний зміст.

Для засвоєння навичок транспонування використовують такі прийоми:

- грати в різних тональностях акордові послідовності з 4–5 акордів, що несуть основні функції тональності;
- виділити з пісні різноманітні кадансові побудови й заграти їх у різних тональностях.

Основною умовою транспонування має бути відчуття нової тональності. Слід пам'ятати, що під час транспонування на будь-який інтервал, крім октави, змінюється тональність, проте ладові властивості транспонованого матеріалу (чергування ладових



ступенів, побудова акордів, інтервальні співвідношення у мелодіях, акордах тощо) завжди зберігаються.

Найбільш розповсюдженими різновидами транспонування є транспонування на діатонічний і хроматичний півтон, а також на терцію. Під час транспонування музичного твору на діатонічний півтон досить замінити знаки при ключі та зробити підміну випадкових знаків альтерації. Складнішим постає транспонування на хроматичний півтон, оскільки позначення нот, що читаються, не відповідає їх реальному звучанню на клавіатурі та потребує навичку уявного переміщення нотного запису догори чи донизу з одночасною зміною знаків альтерації, ретельним аналізом фортепіанної партії в основній тональності, заміни випадкових знаків. Як і для читання з аркуша, допомагають і відповідні технічні прийоми – аплікатурні принципи виконання гам, арпеджіо тощо, а найбільше – знання з гармонії, що передбачає чітке уявлення гармонічних послідовностей.

Під час транспонування на терцію допоміжним елементом може стати уявна заміна скрипкового ключа на басовий ( із зазначенням «двома октавами вище»), якщо транспонувати догори, та басового на скрипковий – донизу (із зазначенням «двома октавами нижче»). Уява, досвід і набуті знання підкажуть відповідні розташування акордів, мелодичних послідовностей, тризвуків, гамоподібних пасажів тощо.

Ще один з важливих розділів програми навчальної дисципліни «Основний музичний інструмент та концертмейстерський клас» – вивчення пісень для дітей та юнацтва. Для майбутнього вчителя музичного мистецтва вкрай важливо навчитися акомпанувати дитячому співу – сольному, хоровому й ансамблевому, знаходити відповідність динаміки акомпанементу, щоб не примушувати дітей «переходити на крик». Супровід може не тільки надавати гармонічну, а іноді й мелодичну (у вигляді дублювання) підтримку голосу. У своїй практичній діяльності вчитель музичного мистецтва стикається з необхідністю поєднання вокальної партії з акомпанементом через обмеженість вокально-технічних можливостей дитячих голосів. Виконання цього завдання потребує використання значної кількості практичних навичок адаптації творів, а саме:

- переміщення та спрощення акордових побудов і гармонічних фігурацій;

- стиснення гармонічних побудов і акордів, поданих у широкому розташуванні;
- розгортання акорду в гармонічну фігурацію; – об'єднання вокальної партії з басовою лінією акомпанементу;
- сполучення акордової пульсації з басом або мелодією;

У професійній практиці вчителю музичного мистецтва часто доводиться акомпанувати власному співу. Спів під власний супровід передбачає поєднання музично-виконавських дій: одночасного виконання інструментального супроводу й вокальної партії однією особою. Для цього потрібно досконало відпрацювати кожен дію окремо – навчитися чисто інтонувати вокальну партію й вправно виконувати акомпанемент. Навчання співу під власний супровід відбувається від простого до складного: спочатку в акомпанементі дублюється вокальна партія, потім в акомпанементі допускаються невеликі відхилення від вокальної партії, далі – акомпанемент включає лише деякі звуки вокальної партії і, найскладніше, акомпанемент не дублює вокальну партію. Викладач повинен підібрати для кожного студента такий вид акомпанементу, який буде посиленням для вивчення згідно індивідуальних можливостей і музичних здібностей особистості.

Навички виконання вокальних творів під власний супровід дуже складні, тому що потребують поєднання співацьких та концертмейстерських навичок. Завдання полягає в тому, щоб навіть без яскравих вокальних здібностей навчитися знаходити баланс між власним співом та фортепіанною партією, голос повинен звучати гучно, але без натуги, слова вимовлятися досить чітко з бездоганим інтонуванням мелодії, інтонаційно підкреслювати смислові акценти. Потрібно звертати увагу на виразність та артистизм виконання дитячих пісень. Для формування навичок охоплення повної фактури вокального твору можна застосовувати спосіб програвання партії соліста у супроводі гармонічної основи акомпанементу. Доцільно проводити це на матеріалі шкільних пісень, нескладних романсів та хорових творів.

Робота над розвитком акомпаніаторських умінь та навичок має проводитись систематично, планомірно, враховуючи індивідуальну професійну підготовку майбутнього вчителя музичного мистецтва [53].

Одним із проявів музичної освіченості вчителя є його виконавська культура, яка визначається не лише рівнем володіння музичним інструментом, а й умінням осмислювати музичний матеріал і, творчо інтерпретуючи, доносити його до слухачів. Специфіка такої всебічної підготовки учителів музичного мистецтва у закладі вищої освіти (на відміну від підготовки студентів у консерваторіях і музичних коледжах) потребує правильної організації освітнього процесу – оптимального співвідношення суспільних, психолого-педагогічних і спеціальних музичних дисциплін, раціонального планування змісту, організаційних форм і методів навчання студентів музичних відділень.

### **1.3. СТРАТЕГІЯ ВЗАЄМОДІЇ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА СОЛІСТА**

Спільне виконавство – це такий процес творення, в якому беруть участь кілька музикантів, головним завданням яких є чітка взаємна узгодженість дій. Взаємодія концертмейстера-піаніста та соліста – це система чітко окреслених координат спільної діяльності, де базовим принципом набуття концертмейстерських навичок і знань постає чітке розуміння специфіки сольного виконання і особливостей гри з солістом та окреслення відмінностей між ними. Сольна гра й гра з солістом різняться між собою, головним чином, спрямованістю уваги у момент виконання й мірою артистичної відповідальності.

А. Готліб з цього приводу висловився: «Спільна гра відрізняється від сольної насамперед тим, що і загальний план, і всі деталі інтерпретації є наслідком роздумів і творчої фантазії не одного, а кількох виконавців та реалізуються їх об'єднаними зусиллями» [8, с. 3-4]. В основу виконавського партнерства має бути покладено двосторонній вплив та пошук шляхів взаємодії, акцентуючи, при цьому, на необхідності рівноправності соліста та концертмейстера, хоча ще дехто висловлює думку щодо обов'язків концертмейстера лише підтримувати наміри соліста.

Індивідуальність обох виконавців виявляється, насамперед, у правильному розумінні композиторської ідеї, від якої у подальшому вихідними стають інтонування, агогіка, фразування, динаміка, характер штриха тощо [31].

Важливу роль у спільному виконавстві відіграє слух – вміння чути не лише себе, а й партнера. «Здатність мозкового апарату є такою, що йому властиво фіксування уваги на одному певному моменті. А нам, музикантам, необхідно розвивати не притаманну людині здатність – ніби розчленовуючи свідомість, проявляти увагу одночасно до різних ліній, свідомо вести їх» [7, с. 66-67]. Водночас, саме спільна гра сприяє активізації та вдосконаленню такої здатності слуху.

Умовно процес роботи над твором можна поділити на три етапи. На першому етапі формуються загальні уявлення про твір, його художні образи, які постають «продуктом творчого опрацювання музичної інформації» [55, с. 23]. В цьому процесі важливу роль відіграє сприйняття композиторського задуму, яке відбувається за допомогою аналізу та осягнення музичних параметрів твору: *нотного тексту* (літературного – за умови опрацювання твору з вокалістом), *драматургії, форми, стилістичних особливостей, епохи створення твору*. Процес сприйняття твору підкріплюється й інформацією про творчість композитора та характерні особливості його стилю. На цьому етапі узгодження спільного виконання починається з грамотного прочитання нотного тексту, розтлумачення виконавських ремарок, відбувається осмислення закономірностей самої музичної мови, пошуки моделі інтерпретації у відповідності із стилістичними та жанровими ознаками твору.

На другому етапі – центр уваги зосереджується на опрацюванні всіх елементів нотного тексту: інтонації, фактури, темпоритму, штрихів, динаміки, слова (вокалістами), аплікатури, педалі, туше. Відбувається поступове заглиблення у суть твору, визначаються та опрацьовуються усі засоби виразності, вивчаються та осмислюється вся сукупність авторських позначень, необхідних для реалізації художнього змісту. Саме цей етап роботи відбуваються інтерпретаційні пошуки, конструюється цілісний музично-виконавський образ, виникає узагальнення та систематизація техніко-змістовної організації виконання.

Третій етап передбачає спільну роботу концертмейстера та соліста, результатом якої стане реалізація завершеної виконавської концепції твору. На цьому етапі вирішуються проблеми, які вимагають спільних скоординованих дій: фразування, артикуляція, агогіка, штрихи, тембр, фактура, динаміка, темпоритм. Саме ці компоненти

взаємодії двох виконавців є підґрунтям для створення якісного продукту спільного виконавства [32]. Схарактеризуємо кожен з компонентів.

Синхронність спільного виконання, насамперед, передбачає точність поєднання у часі сильних і слабких долей такту, узгодженість тривалостей та єдність у дотриманні пауз. Досягти єдності допомагають так звані «орієнтовні» акценти, які не вказані у нотному тексті. «У пошуках злагодженості виконання необхідно мати в арсеналі опору для об'єднання, узгодження та реалізації своїх музичних намірів. Цим засобом і є акцент у його різноманітному музичному втіленні» [35, с. 65].

Фразування – це виразна вимова музичного тексту, пов'язана з логічним членуванням на мотиви, фрази, речення, частини. У фразуванні проявляється емоційний стан соліста та концертмейстера, розкривається логіка побудови твору. В середині кожного мотиву, фрази, речення, частини чи цілого твору існує тяжіння до інтонаційної вершини, до логічного центру. Цей процес потребує грамотної вимови з точки зору метричної та динамічної організації. Саме динамічний рух в середині мотивів, фраз, речень сприяє виразному виконанню, в частинах він створює другорядні кульмінації, які, вибудовуючись в певній послідовності й підпорядкованості скеровують рух до основної кульмінації, тим самим визначаючи наскрізний розвиток художнього образу твору в цілому.

Композиція твору визначається не лише сполученням кульмінацій, динамічним співвідношенням частин, а й логікою, системою цезур, кожна з яких має свій зміст, а відповідно – значущість. У постійному прагненні до виразного музичного фразування необхідно досягати природного логічного членування саме за допомогою цезур, характер яких у кожному творі свій. У нотах не завжди присутні авторські ремарки щодо цезур, тому виконавцям доводиться самім визначати їх зміст та функції. Ознаками цезури є: місце, що пов'язані з виконавським диханням, паузи, відносна тривалість звуків, мелодико-ритмічні повторення, зміна гармонічних функцій, динаміки.

Фразування тісно пов'язане з артикуляцією та штрихами. «Штрихи – специфічне відбиття типових артикуляцій у співі чи грі на музичних інструментах» [51, с. 27]. Артикуляція, як спосіб виразного вимовляння звуків, мотивів сама перебуває у тісному зв'язку з динамікою, штрихами, агогікою, метроритмом фрази. Спів чи гра, передбачає

відповідну артикуляційну організованість, оскільки вони сприймаються слухом лише через певний штриховий прийом. В межах одного штриха існує ціла палітра артикуляційних засобів, позначення яких не завжди відображені в музичному тексті. Деякі терміни (*staccato*, *staccatissimo*, *legato*, *poco legato*, *non troppo legato*) покликані конкретизувати певний спосіб вимовляння, однак і вони не розкривають весь спектр артикуляційного багатства у межах одного штриха.

Питання щодо доцільності та грамотності добору артикуляційних прийомів тісно пов'язане з необхідністю досконалого володіння технологією штрихів. З точки зору А. Готліба: «Робота над штрихами – це уточнення музичної думки, знаходження найбільш вдалої форми її виразу» [8, с. 64].

Виконавські штрихи, як і темп, динаміка є загально-музичними поняттями, оскільки змістовне значення їх є універсальним і незмінним для всіх музичних інструментів і голосів. В основі єдиного розуміння та звучання штриха лежить сам звук і його поєднання з наступним звуком. Залежно від специфіки звуковидобування на кожному інструменті, різні фази звука (атака, ведення, зняття) на кожному інструменті будуть різними. Технологічна складова виконавських штрихів не обмежується лише індивідуальним смаком чи інтуїцією виконавця. Комплекс знань, ерудиція виконавців, широта їх художніх асоціацій, відомостей про стиль, епоху, в якій творив композитор визначають художню доцільність застосування того чи іншого штриха.

У спільному виконавському процесі важливу роль відіграє здатність і вміння тонко відчувати неповторне забарвлення звука свого інструмента чи голосу та володіти різновидами звукової атаки. Культура звуковидобування досягається за рахунок розвитку тембрального слуху, який дозволяє чітко уявити те, що прагнеш почути, як це повинно звучати. Володіючи засобами звуковидобування на своєму інструменті, кожен з музикантів здатен втілити художній образ твору в його різноманітному тембровому забарвленні, а найповніше використання виразових можливостей кожної партії у спільному звучанні інтегрує яскраве, багатобарвне звучання твору для спільного виконання. Тому гостро постає питання обов'язкового ознайомлення концертмейстера з тембрами інструментів симфонічного оркестру, кожен з яких має ідентифікуватися у його слуховій уяві, завдяки чому в спільній роботі (з будь-яким виконавцем) легше

долатимуться проблеми звукового забарвлення та динамічного співвідношення, а під час виконання клавірів на фортепіано – відтворюватиметься оркестрово-колористичне багатство фортепіанного викладу [28].

Суттєвого значення набуває й фактура. Вона формується на рівні горизонталі та вертикалі, де будь-яка фактурна вертикаль одночасно постає складовою горизонталі. Властивості фактури фортепіанного супроводу з її здатністю до звукового розшарування та мобільності темброво-артикуляційних співвідношень дозволяють концертмейстеру диференціювати рельєф, фон, лінії окремих голосів для підтримки партії соліста і разом з його партією утворювати багатошарову музично-просторову тканину [27].

Для спільного виконання суттєвого значення набуває синхронізація динамічних відтінків з урахуванням загального балансу звучання твору. Доречним буде висловлювання А. Готліба, щодо того, що помилковим є «широко розповсюджене переконання, що єдиною своєрідністю гри в ансамблі є необхідність виконання піаністом своєї партії «нюансом нижче». На жаль, такого простого та універсального рецепту для досягнення художньої рівноваги звучання не існує» [8, с. 51]. Йому втворює Джеральд Мур, який вважає, що «одна з головних проблем, що хвилюють акомпаніатора, – проблема балансу, звукових співвідношень між голосом або скрипкою та фортепіано. Акомпаніатор не може встановити свою міру динаміки. Динаміка змінюється зі стилем музики і з кожним співаком, вона залежить від акустичних можливостей концертного залу та якості інструмента, на якому грає піаніст. Треба намагатися, щоб вокальний звук і фортепіанне звучання доходили до слухача у рівному співвідношенні» [36, с. 88]. Кожен інструмент володіє певними динамічними можливостями, і певним неспівпадінням загального діапазону їхнього звучання з мірою інтенсивності у різних регістрах. І тому, завдяки грамотному використанню динаміки найбільш повно розкривається загальний характер твору, емоційний зміст, виявляються конструктивні особливості форми твору. Динамічна градація застосовується і для підкреслення кульмінацій окремих музичних фраз, декількох фраз або частин музичного твору. Слід тонко відчувати різницю між *f* та *ff*; *p* та *pp*. Вловлювати різницю між *crescendo* або *diminuendo*, які, в одних випадках, втілюють розвиток музичного образу, його рух, в інших, слугують для позначення невеликої зміни звучності в межах основного відтінку, або ж відіграють роль сполучних

відтінків, переходів від однієї міри гучності до іншої. Часом, динамічні відтінки поступового характеру (*crescendo* чи *diminuendo*) можуть вказувати на рух фрази до певної мети. Ось чому виконавський динамічний план завжди залежить від узгодженості темброво-регістрових і фактурних диференціацій обох партій [30, с. 240-262].

Динамічна виразність найповніше розкривається в тісному зв'язку з темпоритмом. Соліст може дозволити собі широкий діапазон відхилень метро-ритмічного порядку, ніж у спільному виконавстві, де свої суб'єктивні відчуття піаніст має узгодити із солістом. Авторські вказівки темпу, часом навіть із зазначенням швидкості руху за метрономом, не здатні в повній мірі допомогти визначити швидкість руху, а іноді й характер музики. Визначити правильний темп виконавцям допомагає їх музикальність, художнє відчуття – саме на це покладається композитор, окреслюючи характер руху музики умовними термінами. Певним чином темп залежить і від індивідуальності виконавців та їх психічної організації. Обираючи той чи інший темп слід враховувати наступні моменти: надто повільний темп може призвести до втрати природної рухливості музики, а надто швидкий – до неясності інтонування, текстової неточності виконання, нечіткості вимовляння слів тексту у вокаліста.

Значну роль у спільному виконавському процесі відіграє агогіка – невеликі відхилення у темпі під час виконання, які не призводять до його зміни. Найрозповсюдженішою авторською вказівкою темпового відхилення є *rubato* («вільний темп»), який втілює живе дихання музичної думки та органічно поєднує ритмічну точність з ледь помітними агогічними відхиленнями. Однак, існують агогічні нюанси, котрі не позначаються і не регламентуються. Так, підкреслення високої ноти чи кульмінації фрази (твору), для досягнення виразного музичного мовлення, завжди супроводжується невеликим прискоренням або ж сповільненням. Зрозуміло, що кожен з партнерів відчуває такі зрушення по-своєму, і дуже важливо, щоб міра агогічних відхилень була зумовлена розумінням стилю, форми твору, культурою, смаком, емоційністю виконавців та знанням специфіки таких відхилень. Головне – досягти єдності виконання обома музикантами, «абсолютної уніфікації в обох партіях» [30, с. 240-262].



Значущості у спільному виконавстві набуває поняття «німої інтонації»: регулювання спільного початку та закінчення. У концертмейстера та соліста має бути єдине слухове сприйняття вступу і вирішального значення тут набуває ауфтакт (спільний «вдих») і момент атаки (початок звучання). Це може бути кивок головою концертмейстера або ж рахунок: «і»↑ – «раз»↓. Саме концертмейстеру належить роль своєрідного диригента. «Німа інтонація» – необхідний компонент спільного виконання і при агогічно-темпових змінах у нотному тексті, а також і при одночасному закінченні фраз, твору або його окремих частин. У спільному закінченні береться до уваги і специфіка кожного інструмента: довжина смичка – у струнних смичкових, можливості дихання – у вокалістів, виконавців на духових інструментах, хористів.

Отже, кожна стадія опанування форматом співтворчості потребує особистої активної участі концертмейстера у самому процесі.

#### **1.4. ГОЛОВНІ ЗАСАДИ ВЗАЄМОДІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА І СОЛІСТА-ВОКАЛІСТА**

Соліст і піаніст (концертмейстер) в художньому сенсі є членами єдиного, цілого музичного організму. Мистецтво акомпанементу – це такий ансамбль, в якому фортепіано належить величезна, аж ніяк не підсобна роль, яка не вичерпується суто службовими функціями гармонійної та ритмічної підтримки.

Творча взаємодія з вокалістом має свої особливості через специфіку сольної партії: її зв'язку зі словом та звуковидобуванням «живого» інструмента. Спільне опрацювання твору з вокалістом, безперечно, полегшується наявністю літературного тексту (на відміну від інструментального), спрямовуючи суб'єктивні виконавські відчуття у бік конкретніших уявлень, завдяки чому визначається основний настрій твору, виявляються змістовно-важливі фрази чи слова. Водночас, робота з солістом-вокалістом вимагає обізнаності з такими фаховими поняттями як діапазон, теситура, класифікація співацьких голосів, а також розуміння типів вокального дихання, знання різних форм вокальної музики (речитатив, арія, арієта, аріозо, пісня, романс), критеріїв якісного співу (точна інтонація, виразна дикція, дихання, фразування, артикуляції),

розуміння особливостей тембрового забарвлення кожного з типів голосів. Співочий вдих і видих тісно пов'язані з фразуванням і художнім виконанням, тому так важливо концертмейстеру знати всі тонкощі вокального дихання, щоб «дихати» разом із співаком, відчувати запас дихання, вчасно зреагувати на фізичний і психологічний стан виконавця, обрати правильний темп, який поєднується, насамперед, з фізичними можливостями вокаліста. Контролю з боку концертмейстера підлягають й паузи, фермати, розділові знаки у вокальній партії, не врахування яких може призвести до змістовного безглуздя.

Робота з вокалістами вимагає вироблення у студентів так званого «вокального слуху», тобто уміння фіксувати різні параметри вокальної партії: манеру подачі звуку, ритмічні, артикуляційні, та інші аспекти вокального виконання. Успішність спільної музично-виконавської діяльності залежатиме також від єдності слухової уваги та слухової уваги концертмейстера і соліста. Увага піаніста повинна розподілятися на дві рівноправні лінії, оскільки необхідно утримувати контроль за якістю звуковидобування в фортепіанній партії та звуковеденням соліста. «Уявне представлення інтонації у концертмейстера має бути дуже міцним, щоб отримати значення непорушного критерію звуку співака при його помилках в інтонації», – справедливо відмічає В. Кононенко [19, с. 12].

Концертмейстерська робота піаніста над вокальним твором розпочинається з детального опрацювання партії фортепіано, де технічне опанування тексту є лише базовим етапом всієї роботи. Адже, фортепіанна партія часто відіграє суттєву роль у контрастних зіставленнях і діалогах, узагальнює, підсумовує, посилює виразність вокальної партії, а часом і доповнює загальний зміст твору в цілому [53].

Оскільки вокальна музика нерозривно пов'язана зі словом, із живою людською мовою, тому проникнення в коло образів поетичного тексту, в його інтонації є неодмінною умовою для повноцінного і усвідомленого акомпанування. Вокальну партію акомпаніатор повинен не тільки добре знати, але й глибоко відчувати. Добре акомпанують ті, кому вдається повністю злитися з виконавцем у його творчих намірах, коли те, що робить соліст, стає для акомпаніатора «своїм», особистим у всіх деталях [2]. «Піаніст зобов'язаний окрім своєї партії ще добре знати сольну партію: добре

акомпанувати він може лише тоді, коли його увага спрямована на соліста, коли він повторює «про себе» разом з ним кожен звук, кожне слово і ще краще – передчуває, заздалегідь передбачає те, що буде робити партнер. Відчувати себе виконавцем сольної партії – необхідна умова в процесі роботи над твором зі співаком чи інструменталістом» [24, с. 67].

Після ретельного опрацювання партії акомпанементу розпочинається робота зі співаком. Під час репетиції доцільно зважати на такі моменти:

- наскільки виконання твору солістом відповідає уявленню про нього акомпаніатора;
- проаналізувати всі розбіжності та відхилення від тексту [53].

Процес опрацювання вокальних творів має містити в собі наступні види робіт:

1. Ознайомитися з назвою твору, автором музики та тексту. Вже за назвою можна визначити характер образу, форму, стиль тощо.
2. Визначити темп за метрономом.
3. Визначити ладотональний план твору, включаючи всі відхилення, модуляції.
4. Ознайомитися зі всіма авторськими ремарками, що стосуються виконання, характеру звучання, загального настрою. Звернути увагу на динамічні та агогічні параметри.
5. Ознайомитися з вокальною партією:
  - прочитати текст вірша;
  - проспівати його з мелодією, розставити цезури (дихання);
  - проспівати твір, акомпануючи собі.
6. Опрацьовуючи фортепіанну партію, звертати увагу на окремі деталі фактури (басова лінія, підголоски, контрапунктові проведення тощо), які мають особливо важливе значення для узгодженості темброво-регістрових і фактурних диференціацій обох партій. Басова лінія у мистецтві акомпанементу займає далеко не другорядну позицію. По відношенню до головного мелодичного голосу бас утворює «другу мелодію» (за визначенням А. Шонберга). Утворене двоголосся, яке в гармонії називається каркасне двоголосся, потребує особливої

уваги, та особливого звукового балансу для створення просторовості та збагачення тембру.

О. Кубанцева розподіляє етапи роботи концертмейстера над акомпанементом вокального твору у вигляді умовного алгоритму послідовних дій, розташованих за ступенем збільшення складності виконавських завдань:

- попереднє зорове прочитання нотного тексту; формування музично-слухових уявлень;
- початковий аналіз твору, програвання цілого – з обов'язковим суміщенням вокальної й фортепіанної партій;
- ознайомлення з даними про творчий шлях композитора, його стиль, жанри творчості, виявлення стилістичних особливостей твору;
- вивчення своєї партії та партії соліста, аналіз вокальних складнощів, відпрацювання на фортепіано епізодів з різними елементами труднощів;
- осягнення художнього образу твору, складання виконавсько-інтерпретаційного плану;
- правильне визначення темпу, підбір виражальних засобів, аналіз динамічних нюансів та створення загального динамічного плану;
- репетиційний процес в ансамблі з солістом, пропрацювання та відшліфовування деталей.
- втілення музично-виконавського задуму в концертному виконанні музичного твору [21, с. 53].

В межах вивчення курсу «Концертмейстерський клас» (Основний музичний інструмент та Концертмейстерський клас») необхідно дотримуватися певної послідовності проходження навчального матеріалу, в основі якої – принцип поступового ускладнення фактури інструментального супроводу. Реалізацію цього принципу слід здійснювати відповідно до такої класифікації типів акомпанементів:

1. Акомпанемент «гармонічна підтримка» становить собою акордовий виклад з еквіритмічним рухом голосів, але мелодійною значущістю лише вокального голосу.

2. Акомпанемент «чергування баса й акорду» також є різновидом гомофонно-гармонічного викладу з акордовим акомпанементом. Цьому виду супроводу притаманна певна самостійність басової лінії.

3. Акомпанемент «акордова пульсація» визначається концентрацією експресії в гармонічних фактурних формулах, викладених переважно відносно дрібними тривалостями.

4. Акомпанемент «гармонічні фігурації» характеризується переважанням гітарних формул. Рівномірна пульсова основа викликає в слухачів образотворчі асоціації. Емоційно-образний зміст збагачується за рахунок темброво-колірних властивостей фону.

5. Акомпанемент мішаного типу – визначається взаємодією різних типів акомпанементу.

Безперечно, такий розподіл дуже умовний, тому що кожний вид акомпанементу несе в собі ритмічний фон, який, у свою чергу, може складатися з акордів. Частіше зустрічаються акомпанементи змішаного типу, які складаються з різних видів фактури. На початковому етапі оволодіння музично-педагогічним репертуаром краще обирати твори з фактурою певного типу, з тим, щоб студент міг сконцентрувати свою увагу на одному завданні. В подальшому, поступово, переходити до вивчення й до більш складних та різноманітних видів фактури. Процес формування умінь та навичок акомпанування в концертмейстерському класі має відбуватися з урахуванням загальної музичної та спеціальної інструментальної підготовки кожного студента.

## **1.5. ГОЛОВНІ ЗАСАДИ ВЗАЄМОДІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА І СОЛІСТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА**

Акомпанування солістам-інструменталістам теж має певну специфіку і передбачає обізнаність із характеристикою кожного музичного інструмента, особливостями звуковидобування, що допоможе точніше визначати свої дії та забезпечить формування процесів збалансованого виконання.

Зауважимо, що в інструментальному ансамблі повністю відсутній такий конкретний смисловий орієнтир як поетичний текст. Тому, за переконанням

О. Островської, спільний з солістом-інструменталістом пошук єдиних художньо-сміслових координат передбачає наявність особливого взаєморозуміння, як вербального, в процесі репетицій і обговорення інтерпретації, так і музичного, в процесі виконання. В цьому випадку, дослідження механізмів концертмейстерської інтуїції, яка забезпечує злитність в ансамблі, виступає нагальною необхідністю [44, с. 41-47].

Комунікативний аспект музики набуває особливої значущості для діяльності концертмейстера в інструментальних класах, тому взаємодія являється її психологічним фундаментом, що підтверджує можливість використання психологічного підходу в дослідженнях даного виду діяльності, яка носить педагогічний характер, і в той же час є особливим видом фортепіанного виконавства [45, с. 45].

У процесі роботи з солістом-інструменталістом концертмейстерові не обійтись без уміння чути найдрібніші деталі партії соліста, порівнюючи звучання фортепіано з можливостями виконуючого соло інструменту і художнім задумом соліста. Так при акомпануванні скрипці сила звуку може бути більшою, ніж при акомпануванні альту або віолончелі. При акомпануванні духовим інструментам піаністу необхідно враховувати можливості апарату соліста, брати до уваги момент дихання при фразуванні. Також слід контролювати чистоту строю духового інструмента з урахуванням розігріву [30, с. 204].

Зазвичай, існує щонайменше два моменти в акомпанементі, контроль за якими забезпечує цілісність і завершеність виконання в ансамблі з будь-яким партнером – це темпоритм і динаміка. Динаміка звучання акомпануючої партії має перебувати у прямій залежності як від тембру інструмента соло, так і від фактурного викладу твору. Логічно вибудована стратегія динамічного нюансування є запорукою збалансованого звучання фактури музичного твору. Сила та яскравість фортепіанного супроводу в ансамблі з трубою, флейтою, кларнетом може бути більша, ніж при акомпануванні гобою, валторні, тубі.

Концертмейстеру слід знати особливості нотації сольних партій для різних інструментів, позначення флажолетів, різних штрихів тощо. Для попереднього

ознайомлення з повною фактурою інструментального твору найбільш доцільним є спочатку програвання сольної партії у супроводі спрощеної фактури або гармонійної основи партії акомпанементу. «Для цього, – радить Є. Нікітська, – потрібно окремо програти партію акомпанементу й втілити її гармонічну основу шляхом зведення усіх звуків гармонічного фону до ряду акордів в їх простому викладі. При цьому випускаються не лише усі позагармонічні та колористичні звуки гармонічного фону, але й будь-які інші компоненти фортепіанної партії, як, наприклад, підголоски та інші поліфонічні утворення» [37, с. 53].

Зупинимося на особливостях роботи концертмейстера зі солістами-скрипалями. Спільне виконання з інструменталістами, насамперед, досягається шляхом логічного артикуляційного поєднання. У спільній грі слід зважати на технологічну сутність штрихів солюючого інструменту. У скрипалів штрихова техніка зумовлена різними способами ведення смичка по струні. Змінюючи швидкість та напрямок його руху, силу натиснення, місце та тривалість зіткнення зі струною, скрипаль суттєво може впливати на характер звуковидобування, тобто може змінювати як штрихи, так і динамічні відтінки. Смичковий штрих виконує декілька функцій: забезпечує динаміку та темброву визначеність звучання, метроритмічну структуру музичної інтонації.

Розглянемо групи смичкових штрихів:

- протяжні – *son file* (витриманий філіруваний звук), зв'язний штрих *legato*, роздільний штрих *détaché* (кожна нота звучить рівно, а переходи від однієї до другої – зміна напрямку смичка – майже непомітні для слуху, без пауз), *portato*;
- короткі – *martelé* та міцне *staccato* (уривисті штрихи, виконувані міцно притиснутим до струни смичком), *pizzicato* (щипком);
- кидкові – кидкове *staccato*, летюче *staccato*, *stehende* (зворотне *staccato*), кидкове арпеджіо;
- стрибаючі – *spiccato*, *sautillé*, барабанний штрих (тремоло), *ricochet* (*saltando*), стрибаюче арпеджіо.

Окрім знання класифікації штрихів, концертмейстеру необхідно знати як підтримувати на фортепіано кожен штрих струнно-смичкових інструментів для

досягнення узгодженості звучання в обох партіях. Протяжні штрихи (зв'язні чи роздільні) на фортепіано підтримуються за рахунок втримування попередньої ноти до взяття наступної та м'якого звуковидобування. Для тембрового забарвлення та покращення наспівності мелодії доцільним стане контрольоване використання педалі, яке сприятиме досягненню чіткого, виразного звучання струнно-смичкових інструментів на legato.

Штрих *Détaché*, не має свого графічного спеціального позначення. Зазвичай, скрипалі ним користуються в місцях відсутності ліг. У фортепіано аналогічний штрих – non legato. Кожен звук добувається окремо, тобто з новою атакою та втримується до кінця (педалі не застосовують). Короткі штрихи (*martelé*, *staccato*, *pizzicato*) за своїм звучанням нетривалі, характеризуються роздільністю, та обов'язковим підкресленням кожного звука. *Martelé* – енергійний, уривистий штрих, який надає виконанню рішучості, чіткості (у грі на «р» та «рр» досягається особлива вишуканість), використовується у помірних темпах, а на фортепіано підтримується активним, яскравим *Martellato*. *Martellato* (франц. – молотити, карбувати) – кожен звук добувається твердим рухом смичка в різні сторони та його різкою зупинкою. На фортепіано цей штрих імітується за допомогою яскравого, підкресленого штриха *martellato*, або акцентованого *staccato*, що позначається знаком ▼, без використання педалі. Штрих *staccato* буває важким – використовується в епізодах повільного характеру та легким – застосовується у швидких темпах. «Важкий» різновид штриха підтримується штрихом *staccato* з підключенням м'язів кисті та передпліччя. «Легкий» різновид піаніст підтримує цупкими, пружними пальцями, які ніби відскакують від клавіатури (в момент звуковидобування роблять ледь помітний рух від клавіатури) кисть не включена, педалі не використовується. В епізодах на «р» можна грати витягнутими кінчиками пальців, які допоможуть зробити звук більш матовим, приглушеним; на «f» – підігнутими, що, відповідно, надасть звукові яскравості. У поєднанні з віолончеллю та контрабасом фортепіанне *staccato* буде вагомішим і підкресленішим. Акцентоване *staccato*, що позначається знаком ▼, передбачає відповідний супровід на фортепіано штрихом *martellato*.



Струнне *pizzicato* підтримується легким, водночас чітким пальцевим *staccato* з використанням лівої педалі. *Spiccato*, летюче *staccato* та *ricochet* одночасно належать до кидкових і стрибаючих штрихів і застосовуються, зазвичай, у швидких темпах. *Ricochet* (*saltando*) – штрих, коли звук видобувається за рахунок кидка смичка на струну, що підстрибує необхідну кількість разів. Ці штрихи підтримуються на фортепіано уривистим, трохи жорсткуватим *staccato* (в епізодах на «f»), та чітким, ніби летючим *staccato* (в епізодах на «p»), без педалі [30, с. 309-320].

Окремого розгляду потребує питання змістового навантаження ліг у скрипалів та піаністів. У піаністів – лігою позначаються кордони фраз та штрих, в той час, як у струнно-смичкових інструментів вона використовується виключно для позначення зміни руху смичка. Зазвичай, штрихові ліги, наближені до фразувальних, а інколи і співпадають з ними. Однак, слід розрізняти твори, в яких автор не окреслює межі фраз в скрипковій партії з огляду на те, що в акомпануючій партії вона є, і твори, в яких автор свідомо проставляє різні ліги. «Якщо у деяких випадках рухи руки піаніста співпадають зі смичковими штрихами, то в інших випадках вони можуть не лише відрізнитися, а й протистояти їм так, як звучання та техніка у фортепіано і смичкових інструментів не подібні між собою» [30, с. 319].

Розкриваючи особливості роботи акомпаніатора з солістами на струнно-смичкових інструментах, заслуговує на увагу такий важливий аспект, як питання синхронного виконання прикрас, оскільки існують різні варіанти їхнього трактування. Кожна трель, форшлаг, групетто, мордент потребує детального «розкодування» в плані протяжності, завершення, ритмічної структури тощо).

Щодо використання педалі піаністом-концертмейстером у спільному виконанні з інструменталістами, то знання стилю твору, допоможе віднайти відповідне застосування педалі, завдяки якій можна відтінити артикуляцію, ритм, багатство та різноманітність тембру будь-якого інструмента. Так, виконання камерно-інструментальних творів Й. С. Баха, не потребує використання педалі, або вона буде гранично аскетичною; у виконанні творів композиторів класичної доби педаль застосовується лише для забарвлення звука, або для покращення наспівності мелодії, доречна вона при

підкресленні ритмічних та інтонаційних акцентів, у широких інструментальних стрибках; у кантиленних частинах слід частіше підмінювати педаль; фігурації у рухливих частинах творів віденських класиків не доцільно заповнювати педаллю; а ось у творах романтиків не боятися насиченої педалі, однаково як і педальних нашарувань у виконанні музики імпресіоністів [30].

Зазвичай робота над музичними творами складається з наступних стадій:

- розбір музичного твору;
- його фрагментарне виконання;
- виконання музичного твору від початку до кінця (репетиційне), яке передують концертному.

Розпочинати спільну роботу зі скрипалем можна і на стадії розбору для вирішення різноманітних виконавських завдань. Якщо на стадії розучування твору скрипаль втрачає контроль над інтонацією (особливо у високих позиціях), піаніст може підіграти звуки мелодії, як це робиться у вокальних класах. Він може допомогти впоратися з незрозумілим ритмом, дублюючи на роялі сольну партію. Іноді соліст може не дотриматися або скоротити довгі ноти під час пауз у фортепіано. У цих випадках корисно буває заповнити паузу акордами [53].

Істотно впливають на ансамбль фактурні труднощі в партії скрипки, наприклад, виконання подвійних нот. Як правило, на їх озвучування витрачається більше музичного часу, і темп сповільнюється. Іноді солісту вигідно трохи прискорити темп (особливо якщо декілька нот припадає на один рух смичка). Все це повинен врахувати піаніст в акомпанементі. Ламані акорди – ще один приклад скрипкової фактури, що вимагає уваги концертмейстера. Якщо такі акорди чергуються з дрібними нотами, то піаністу слід почекати, доки соліст все як слід озвучить в акордах, дещо уповільнивши при цьому темп.

Таким чином, процес формування концертмейстерської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва залежить від рівня сформованості комплексу науково-методичних, психолого-педагогічних, музично-теоретичних і музично-виконавських знань, умінь і навичок, які в сукупності забезпечують ефективність його

музично-педагогічної діяльності і допоможуть молодим музикантам в їх подальшому професійному становленні у цікавій сфері концертмейстерської діяльності.

Безперечно, що зазначений багатофункціональний комплекс майбутньої концертмейстерської діяльності вчителя музичного мистецтва потребує тривалої і систематичної професійної підготовки.

## Розділ II

### РЕПЕРТУАР ДЛЯ РОБОТИ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОМУ КЛАСІ

#### 2.1. ТВОРИ ДЛЯ СКРИПКИ У СУПРОВODІ ФОРТЕПІАНО

### Вальс

Moderato

В. Моцарт

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a violin staff (top) and a piano accompaniment (bottom), which includes both a treble and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato'. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8, with a repeat sign at the end of measure 8. The third system contains measures 9 through 12, with a repeat sign at the end of measure 12. The piano part features a consistent eighth-note accompaniment pattern. The violin part has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte) in measures 9 and 10.

13

1. 2. *poco rit.*

13 *p*

13 *p*

## Маленька п'еса

Allegretto

Р. Шуман

18

18 *mf*

18 *p*

22

1. *mf*

22 *p*

27

2.

Musical score for measures 27-30. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line starts with a first ending bracket over measures 27-28, followed by a second ending bracket labeled "2." over measures 29-30. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

31

Musical score for measures 31-34. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

35

Musical score for measures 35-38. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

39

Musical staff for voice, measures 39-43. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The melody consists of eighth and quarter notes.

39

Musical staff for piano accompaniment, measures 39-43. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

# Екосез

Ф. Шуберт

44

**Vivo**

Musical staff for voice, measures 44-48. The key signature is two sharps, and the time signature is 2/4. The tempo marking is **Vivo**. The melody is more active, featuring eighth notes and slurs.

44

**f**

Musical staff for piano accompaniment, measures 44-48. The right hand has a chordal accompaniment with slurs, and the left hand has a simple bass line. The dynamic marking is **f**.

52

Musical staff for voice, measures 52-56. The key signature is two sharps, and the time signature is 2/4. The melody consists of eighth notes with slurs.

52

Musical staff for piano accompaniment, measures 52-56. The right hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs, and the left hand has a simple bass line.

# Вальс

Allegretto

Ф. Шуберт

The first system of the waltz consists of five measures. The right-hand part (RH) features a melody of quarter notes with a slur over the first four notes and a fermata over the fifth. The left-hand part (LH) consists of eighth-note chords with a slur over the first four notes and a fermata over the fifth. The dynamic marking *mf* is placed below the RH staff.

The second system contains five measures. The RH melody continues with a slur and fermata. The LH accompaniment features a chromatic line in the bass line (F, E, D, C, B) and a change in the chord structure. A repeat sign is placed at the end of the system. The dynamic marking *mf* is placed below the RH staff.

The third system contains five measures. The RH melody concludes with a final cadence. The LH accompaniment continues with eighth-note chords and a final cadence. The dynamic marking *mf* is placed below the RH staff.



# Соловейко

Andantino

М. Глінка

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a single treble clef line with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. It begins with a whole rest, followed by a melodic line starting on a quarter note G4, moving through A4, B4, and C5, then descending through B4, A4, and G4. The dynamic marking *p* is placed below the first note. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a piano accompaniment of chords, starting with a whole rest, then moving to a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The dynamic marking *p* is placed below the first chord.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system, moving through A4, G4, F4, and E4, then ascending through D4, C4, and B3. The dynamic marking *mf* is placed below the first note of this system. The lower staff continues the piano accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking *mf* is placed below the first chord of this system.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, moving through A3, G3, and F3, then ending with a whole rest. The dynamic marking *p* is placed below the first note of this system. The lower staff continues the piano accompaniment, featuring a trill (tr) on a note in the right hand. The dynamic marking *p* is placed below the first chord of this system.

# Менуэт

Ж. Рамо

Allegretto

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The second staff begins with a dynamic marking of *p*. The music features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice, with various articulations and phrasing.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and ends with *mf*. The second staff begins with a dynamic marking of *p*. The music continues with a melodic line in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice, featuring various articulations and phrasing.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The first staff begins with a dynamic marking of *f*. The second staff begins with a dynamic marking of *mp*. The music continues with a melodic line in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice, featuring various articulations and phrasing.

15

*p*

15

*p*

*p*

20

*f*

*p*

*mp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

25

*f*

*p*

25

*f*

*p*

29 *mf* *f* *rit.* 1. 2.

## Гавот

Й. С. Бах

*Allegro moderato*

1. *p* *sf* *p* *sf*

2. *p* *cresc.* *pp* *cresc.*

First system of a musical score in D major. It consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The top staff has a melody with dynamics *sf* and *p*. The grand staff has piano accompaniment with dynamics *sf* and *pp*. The system contains four measures.

Second system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a melody with dynamics *mf*. The grand staff has piano accompaniment with dynamics *p*. The system contains four measures.

Third system of the musical score, ending with a double bar line. It consists of three staves. The top staff has a melody with dynamics *sf* and *p*, and includes first and second endings. The grand staff has piano accompaniment with dynamics *sf* and *pp*. The system contains four measures.

# Пісня пастушка

В. Моцарт

Темп

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff in G major (one sharp) and common time (C). It begins with a piano (*p*) dynamic. The middle and bottom staves are grand staff notation, with a treble clef on top and a bass clef on the bottom, both in G major and common time. The piano part starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The music features a simple melody in the voice part and a rhythmic accompaniment in the piano part.

The second system of the musical score continues the piece. It begins with a double bar line and a fermata over the first measure. The top staff continues the melody, and the piano part continues with its accompaniment. The dynamics remain consistent with the first system.

The third system of the musical score concludes the piece. It begins with a double bar line and a fermata over the first measure. The top staff continues the melody, and the piano part continues with its accompaniment. The dynamics are marked as mezzo-forte (*mf*) in the top staff and mezzo-piano (*mp*) in the piano part. The piece ends with a final chord in G major.

13

*mf* *p*

13

*pp* *pp*

17

17

21

21

24

24

# Гавот

Дж. Мартіні

Темп

Musical score for Gavotte, measures 1-5. The piece is in 4/4 time and G major. The first system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff begins with a *mf* dynamic. The grand staff begins with a *p* dynamic. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

Musical score for Gavotte, measures 6-10. The second system continues the piece. The treble staff has a first ending bracket over measures 8-9, marked with a '1.' and a *mf* dynamic. The grand staff has a *pp* dynamic marking in measure 8. The piece concludes with a repeat sign in measure 10.

Musical score for Gavotte, measures 11-15. The third system continues the piece. The treble staff has a *mf* dynamic marking. The grand staff has a *mp* dynamic marking. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.



15

*f* *p*

19

*pp*

23

*mf* *rit.*

# Сициліана

Дж. Перголезі  
(1710-1736)

Andantino

The musical score is written for a single melodic instrument (likely violin or flute) and piano accompaniment. It is in the key of D major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked 'Andantino'. The score consists of three systems of music, each with a single melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The first system starts with a dynamic marking of *mp* and a breath mark *v*. The second system includes dynamic markings of *mf* and *f*, and a breath mark *v*. The third system continues the melodic and harmonic development. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the treble clef.

13

*mf* *mf*

17

*p*

21

*cresc. poco a poco* *f* *mf*

*p* *f*

25

*p* *mp*

*mf* *p*

29

*mp*

33

*mf*

36

36

39

*mf*

39

*mf*

42

*piu f*

*mf*

42

*piu f*

*mf*

# Марш

I. C. Бах

Allegro moderato

The musical score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) begins with a *mf* dynamic. The piano accompaniment starts with a *mf* dynamic and ends with a *p* dynamic. The second system (measures 6-10) includes a trill (*tr*) in the melody and a first ending bracket (*1.*) in the piano part. The third system (measures 11-15) features a *f* dynamic in the melody and a *mf* dynamic in the piano part. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

15

*p* *cresc.* *poco a poco*

*p* *f* *p* *f* *f*

*p*

18

*f* *p*

*p*

21

*cresc.* *f*

*f*

# Вальс

К. Вебер

$\text{♩} = 112$

*mf* (3а 2-м разом *p*)

*mf* (3а 2-м разом *p*)

8

*mf* (3а 2-м разом *p*)

14

*f* (3а 2-м разом *p*)

*mf* (3а 2-м разом *p*)



19

19

*f*

24

24

*mf*

28

28

# Прощання

Ф. Шуберт

Andante ♩ = 84

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a melodic phrase of eighth notes, followed by a quarter rest, then a group of four eighth notes marked with a '4', another quarter rest, another group of four eighth notes marked with a '4', and finally a half note with a fermata. The middle staff is the piano accompaniment in the right hand, mirroring the vocal line's melodic structure. The bottom staff is the piano accompaniment in the left hand, starting with a whole rest, followed by a quarter rest, then a series of chords in the bass register.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 5. It features a half rest, followed by a quarter note with a fermata and a 'V' marking above it, then a half note, a quarter note, and a half note. This is followed by a quarter rest, then a quarter note with a '1' above it, a quarter note, and a half note with a 'V' marking above it. The system concludes with a quarter note, a half note with a '3' above it, and a quarter note with a '2' above it. The dynamic marking *p* is placed below the first measure. The middle staff is the piano accompaniment in the right hand, starting with a half rest, followed by a quarter rest, then a series of chords in the right hand. The dynamic marking *pp* is placed below the first measure. The bottom staff is the piano accompaniment in the left hand, starting with a half rest, followed by a quarter rest, then a series of chords in the bass register.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 10. It begins with a half rest, followed by a quarter rest, then a quarter note with a '2' above it and a 'V' marking above it, then a half note, a quarter note, and a half note. This is followed by a quarter rest, then a quarter note with a '3' above it, a quarter note with a '2' above it, a quarter rest, and a half note with a 'V' marking above it. The middle staff is the piano accompaniment in the right hand, starting with a quarter rest, followed by a series of chords in the right hand. The bottom staff is the piano accompaniment in the left hand, starting with a half rest, followed by a series of chords in the bass register.

14

*cresc.*

18

*pp*

21

*cresc.*

25

Musical score for measures 25-27. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 25: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter note D5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 26: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 27: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Fingerings: Treble clef measure 27 has a 2 above a downward bowing symbol, a 3 above a slur over notes D5, E5, F5, and a 2 above G5.

28

Musical score for measures 28-30. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 28: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 29: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 30: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Fingerings: Treble clef measure 28 has a 2 above a downward bowing symbol. Treble clef measure 30 has a downward bowing symbol over notes D5, E5, F5, G5.

31

Musical score for measures 31-34. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 31: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 32: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 33: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 34: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Fingerings: Treble clef measure 31 has a 4 above a slur over notes A4, B4, C5, D5. Treble clef measure 32 has a 4 above a slur over notes E5, F5, G5. Treble clef measure 33 has a 4 above a slur over notes A4, B4, C5, D5. Treble clef measure 34 has a 4 above a slur over notes E5, F5, G5. Treble clef measure 34 also has a circled 'o' above the final note G5.

# Маленький вальс

О. Живцов

Tempo di valse. Un poco sentimento

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff in 3/4 time, starting with a whole rest for two measures, followed by a melodic line of eighth and quarter notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The middle and bottom staves are grand staff notation (treble and bass clefs). The middle staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of chords and eighth notes. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system, marked with a piano (*p*) dynamic. The middle and bottom staves continue the accompaniment, with the middle staff showing some chromatic movement in the chords.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a melodic line with a crescendo leading to a poco più forte (*poco più f*) dynamic. The middle and bottom staves continue the accompaniment, with the middle staff showing a similar crescendo and dynamic change.

17

*mf* *cresc.*

17

*p* *cresc.*

23

*a tempo*

*p*

*rit.*

23

*p*

*p*

29

29

35

*piu f*

*dim.*

35

*f*

41

*rit.*

*a tempo*

*rit.*

*mp*

*cresc.*

41

*rit.*

*cresc.*

47

*rit.*

*Poco meno mosso*

*f*

*allargando*

*mp*

*p*

47

*f*

*p*

53

53

*p*

*pp*

## Колискова

Н. Бакланова

Moderato

*p*

*p*

*mf*

*mf*



First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the upper treble staff and accompaniment in the grand staff. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

Second system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat. The music continues with melodic and accompaniment parts. A piano dynamic marking (*p*) is present in both the upper treble and grand staff. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

Third system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat. The music concludes with a melodic line in the upper treble staff and accompaniment in the grand staff. A *rit.* (ritardando) marking is present above the final notes of both the upper treble and grand staff. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

# Романс

Н. Бакланова

Moderato

*mp*

*pp*

*p*

8

*p*

8

17

*p*

17

25

25

31

31

*f*

37

37

*p*

43

Musical staff for voice, measures 43-48. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes, some with slurs and accents.

43

Musical staff for piano accompaniment, measures 43-48. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features chords and eighth-note patterns, with some notes beamed together. The bass line is in bass clef with a key signature of one flat, consisting of quarter notes and rests.

49

Musical staff for voice, measures 49-56. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. The melody continues with quarter and eighth notes, including slurs and accents.

49

Musical staff for piano accompaniment, measures 49-56. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features chords and eighth-note patterns, with some notes beamed together. The bass line is in bass clef with a key signature of one flat, consisting of quarter notes and rests.

57

Musical staff for voice, measures 57-62. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. The melody concludes with quarter and eighth notes, including slurs and accents. A *rit.* (ritardando) marking is present above the staff.

57

Musical staff for piano accompaniment, measures 57-62. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features chords and eighth-note patterns, with some notes beamed together. The bass line is in bass clef with a key signature of one flat, consisting of quarter notes and rests.

# Пісенька

Andantino

Ж. Люлі

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melody starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, then a dotted quarter note B4, and finally quarter notes A4, G4, F#4, and E4. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff. The middle staff (treble clef) starts with a dynamic marking of *mf* and contains a piano accompaniment of chords and eighth notes. The bottom staff (bass clef) contains a simple bass line with quarter notes G3, A3, B3, and C4, followed by a dotted quarter note B3, and quarter notes A3, G3, F#3, and E3.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff (treble clef) continues the melody from the first system, starting with a quarter note D4, followed by quarter notes E4, F#4, and G4, then a dotted quarter note F#4, and quarter notes E4, D4, C4, and B3. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment. The middle staff features a series of chords and eighth notes, with a dynamic marking of *p* at the beginning. The bottom staff continues the bass line with quarter notes D3, E3, F#3, and G3, followed by a dotted quarter note F#3, and quarter notes E3, D3, C3, and B2.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff (treble clef) continues the melody, starting with a quarter note A3, followed by quarter notes B3, C4, and D4, then a dotted quarter note C4, and quarter notes B3, A3, G3, and F#3. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment. The middle staff features a series of chords and eighth notes, with a dynamic marking of *p* at the beginning. The bottom staff continues the bass line with quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a dotted quarter note B2, and quarter notes A2, G2, F#2, and E2. The system concludes with a double bar line.

# Романс

Andante cantabile

Ш. Данкля

The first system of the musical score consists of three measures. The vocal line (top staff) begins with a whole rest in the first two measures, followed by a half note G4 in the third measure. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a continuous eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo and mood are indicated as 'Andante cantabile'. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure of the piano accompaniment.

The second system of the musical score consists of three measures, starting at measure 4. The vocal line continues with a half note G4 in the first measure, followed by quarter notes A4, B4, and A4 in the second measure, and a half note G4 in the third measure. The piano accompaniment continues with the eighth-note melody in the right hand and the bass line in the left hand. The dynamic marking *p* is maintained.

The third system of the musical score consists of three measures, starting at measure 7. The vocal line begins with a half note G4 in the first measure, followed by quarter notes A4, B4, and A4 in the second measure, and a half note G4 in the third measure. The piano accompaniment continues with the eighth-note melody in the right hand and the bass line in the left hand. The dynamic marking *p* is maintained.

10

Musical score for measures 10-12. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The vocal line starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment features a treble clef with a quarter rest, followed by a series of eighth notes in the right hand and a bass line with quarter notes in the left hand.

13

*mf*

Musical score for measures 13-15. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The vocal line continues with a quarter note C5, followed by a half note D5, and then a quarter note E5. The piano accompaniment features a treble clef with a series of eighth notes in the right hand and a bass line with quarter notes in the left hand. A dynamic marking of *mf* is present.

16

Musical score for measures 16-18. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The vocal line continues with a quarter note F#5, followed by a half note G5, and then a quarter note A5. The piano accompaniment features a treble clef with a series of eighth notes in the right hand and a bass line with quarter notes in the left hand.

19

Musical score for measures 19-22. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The vocal line continues with a quarter note B5, followed by a half note C6, and then a quarter note D6. The piano accompaniment features a treble clef with a series of eighth notes in the right hand and a bass line with quarter notes in the left hand. A dynamic marking of *mf* is present.

23

Musical score for measures 23-25. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur. The piano accompaniment features a treble clef with a series of eighth notes in the right hand and a bass clef with a single half note G3 in the left hand. A fermata is placed over the final two notes of the piano accompaniment.

26

*f* *p*

Musical score for measures 26-29. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally quarter notes E5, F5, and G5, all under a slur. Dynamics markings *f* and *p* are present. The piano accompaniment has a treble clef with eighth notes in the right hand and a bass clef with a half note G3 in the left hand.

30

*f* *p*

Musical score for measures 30-33. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally quarter notes E5, F5, and G5, all under a slur. Dynamics markings *f* and *p* are present. The piano accompaniment features a treble clef with eighth notes in the right hand and a bass clef with a half note G3 in the left hand.

34

Musical score for measures 34-37. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally quarter notes E5, F5, and G5, all under a slur. The piano accompaniment has a treble clef with eighth notes in the right hand and a bass clef with a half note G3 in the left hand.



38

Musical score for measures 38-41. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment includes a treble clef with chords and a bass clef with a rhythmic accompaniment.

42

Musical score for measures 42-44. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment includes a treble clef with chords and a bass clef with a rhythmic accompaniment.

45

Musical score for measures 45-47. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment includes a treble clef with chords and a bass clef with a rhythmic accompaniment.

48

Musical score for measures 48-51. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment includes a treble clef with chords and a bass clef with a rhythmic accompaniment.

# Танець

з опери "Іван Сусанін"

Allegro moderato

М. Глінка

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with accents and slurs. The middle and bottom staves form the piano accompaniment, with the middle staff in a treble clef and the bottom staff in a bass clef. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the vocal line, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, featuring a mix of chords and eighth notes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the vocal line, ending with a fermata. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, marked with a forte (*f*) dynamic.

13

13

17

*p*

17

21

*p*

21

25

*f*

25

*f*

29

*f*

29

*f*

33

*p*

33

*p*

37

*f*

41

*f*

45

*rit.*

# Буре і менует

Буре

Allegretto

I. A. Xacce

*mf* *cresc.*

*mf*

*f* *p*

*mf* *p*

*f* *cresc.* *cresc.*

*cresc.* *cresc.*

16

*f* *mf*

*mf* *mf*

21

*cresc.* *poco rit.* *f* *Fine* *p con grazia*

*cresc.*

26

*p*

32 *f* *tr* 1. 2. *p* *mp* *cresc.*

38 *f* *p*

**D.S. al Fine**  
45 *f* *tr* *poco rit.* 1. 2.



# Арія

Г. Перселл

Larghetto

*mf* (за 2-м разом-*p*)

*mp*

The first system of the score, measures 1-5. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G5. The piano accompaniment features a bass line with quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4 and a treble line with half notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Dynamics include *mf* (marked for the second time as *p*) and *mp*.

*p* poco a poco cresc.

*p* poco a poco cresc.

The second system of the score, measures 6-10. The vocal line continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G5. The piano accompaniment features a bass line with quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4 and a treble line with half notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Dynamics include *p* poco a poco cresc. and *p*.

(за 2-м разом **allargando**)

*f* *dim.*

*mf* *dim.*

The third system of the score, measures 11-15. The vocal line continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G5. The piano accompaniment features a bass line with quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4 and a treble line with half notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Dynamics include *f*, *dim.*, *mf*, and *dim.*. The system concludes with the instruction (за 2-м разом **allargando**).

# Буре

Г. Ф. Гендель

Allegretto

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef line with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, representing the piano accompaniment. The middle staff is a treble clef line, and the bottom staff is a bass clef line. Both are in the same key signature and time signature. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

The second system of the musical score starts at measure 5. The top staff features a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking leading to a *mf* (mezzo-forte) dynamic. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.), both marked with *p* (piano) dynamics. The piano accompaniment (middle and bottom staves) also begins at measure 5, with a *cresc.* marking in the treble clef. The piano part includes a repeat sign and a *p* dynamic marking in the treble clef, and a *mf* dynamic marking in the bass clef.

The third system of the musical score starts at measure 10. The top staff continues the melodic line. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with a similar texture, featuring chords and moving lines in both hands. The system concludes with a repeat sign in the piano part.

15



*p*

19



*cresc.*

23



1. *f* *mf* *f*

2. *rit.*

# Ave Maria

Й. С. Бах - Ш. Гуно

Andante semplice ♩ = 66

First system of musical notation, measures 1-2. The piece is in common time (C) and marked *p*. The right hand features a flowing sixteenth-note melody, while the left hand provides a simple accompaniment of eighth notes. Pedal markings are present at the beginning and end of the system.

Second system of musical notation, measures 3-4. The right hand continues the sixteenth-note melody. Pedal markings are present at the beginning and end of the system.

Third system of musical notation, measures 5-6. Measure 5 begins with a repeat sign. The right hand has a melodic line with a crescendo hairpin, while the left hand continues the accompaniment. The dynamic marking *pp* is indicated. Pedal markings are present at the beginning and end of the system.

Fourth system of musical notation, measures 7-8. Measure 7 features a long melodic line in the right hand with a crescendo hairpin. The left hand continues the accompaniment. Pedal markings are present at the beginning and end of the system.

9

*Ped.* \* *Ped.* \*

11

*Ped.* \* *Ped.* \*

13

*dim.*

*dim.*

*Ped.* \* *Ped.* \*

15

*p*

*pp*

*Ped.* \* *Ped.* \*

17

17

*Ped.* \* *Ped.* \*

19

*cresc.molto*

19

*cresc.molto*

*Ped.* \* *Ped.* \*

21

*f* *dim.*

21

*f* *dim.*

*Ped.* \* *Ped.* \*

23

*p* *cresc.molto*

23

*p* *cresc.molto*

*Ped.* \* *Ped.* \*

25

25

27

*molto cresc.* **f** **p**

*molto cresc.* **f** *dim.*

29

**p**

31

*cresc.molto* **f**

*cresc.molto* **f**

33

*piu f* *tutta forza*

*piu f* *tutta forza*

*ped.* \*

35

*molto* *maestoso*

*molto* *maestoso*

*ped.* \*

37

1. 2.

*f*

*dim.* *f*

*ped.* \*

39

*dim.* *rit.* *p*

*dim.* *rit.* *p*

*ped.* \*



# Прелюдія

Г. Ф. Гендель

Allegro

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a dynamic marking of *mf* and a *v* (accents) over the first two notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a dynamic marking of *p sempre*. Both staves feature a repeat sign after the first two measures.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a measure rest followed by a four-measure rest, then continues with a series of eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a measure rest followed by a four-measure rest, then continues with a series of eighth-note patterns.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a measure rest followed by a four-measure rest, then continues with a series of eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a measure rest followed by a four-measure rest, then continues with a series of eighth-note patterns.

8

1. *trm*

2. *trm*

*mf* *mf*

11

13

*trm*

*p*

15

*poco a poco cresc.*

15

This system contains measures 15 and 16. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. The instruction *poco a poco cresc.* is written below the first staff.

17

*f*

17

This system contains measures 17, 18, and 19. The upper staff continues with a more active melodic line, including a dynamic marking of *f* (forte) in measure 18. The lower staff continues with harmonic accompaniment.

20

*f cresc.*

*rit.*

20

This system contains measures 20, 21, and 22. The upper staff features a dynamic marking of *f cresc.* (forte crescendo) and a *rit.* (ritardando) marking above the final measure. The lower staff continues with harmonic accompaniment.

# Граве

із Скрипкового концерту

Й. Бенда

Grave

*p*

*pp*

4 *mf* *p* *mf*

4 *mf* *p* *mf*

7 *pp*

7 *pp*

10

mf

mf

p

Detailed description: This system contains measures 10, 11, and 12. The right-hand part (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, marked *mf*. The left-hand part (bass clef) provides harmonic support with chords and eighth-note accompaniment, also marked *mf*. The key signature has one sharp (F#).

13

f

f

Detailed description: This system contains measures 13 and 14. The right-hand part (treble clef) continues the melodic line with slurs, marked *f*. The left-hand part (bass clef) features a more active accompaniment with chords and eighth notes, also marked *f*. The key signature has one sharp (F#).

15

dim.

rall.

dim.

Detailed description: This system contains measures 15 and 16. The right-hand part (treble clef) shows a melodic line with a deceleration, marked *dim.* and *rall.*. The left-hand part (bass clef) features a decelerating accompaniment, marked *dim.*. The key signature has one sharp (F#).

17 *a tempo*

*p*

*pp*

19

*f*

*dim.*

22

*pp*

*pp*

24

*f*

26

Largo

*p* *f*

*p* *mf*

29

*rit.* *tr* *ff* *p*

# Сициліана

И.С. Бах  
(1685-1750)

Обробка Л. Ауэра

Andantino ♩ = 40

*p dolce ma espressivo*

*p*

*p*



10

*p*

*p*

13

*cresc.*

*cresc.*

16

*cresc.*

18

*mf* *p*

18

*mf* *p*

20

*p* *espress.*

20

*p espress.* *p*

23

*a tempo* *p*

23

*p*

26

*mf*

26

*mf*

29

*p*

*rit.*

29

*p*

32

*meno mosso*

*p*

*tr*

*p*

32

*meno mosso*

*dim.*

*p*

*pp*

# Соната

мі мінор

## 1. Прелюдія

А. Кореллі  
(1653-1713)

Largo

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a dynamic marking of *p dolente* and a fermata over the first measure. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a dynamic marking of *p*. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some measures containing slurs and accents.

The second system of the musical score consists of two staves. Both the upper and lower staves begin with a measure number of 8. The upper staff continues with quarter and eighth notes, including slurs and accents. The lower staff features a more complex texture with chords and moving lines, including slurs and accents.

The third system of the musical score consists of two staves. Both the upper and lower staves begin with a measure number of 14. The upper staff continues with quarter and eighth notes, including slurs and accents. The lower staff features a more complex texture with chords and moving lines, including slurs and accents.

18

18

*p.*

*sentito il basso*

23

23

1.

2.

*p* *espress.*

28

28

33

38

42

*passionato* ***f*** *largamente*

[2-й раз - molto rit]

*largamente*

## 2. Алеманда

А. Кореллі

Allegro ♩ = 120

*mf* *staccato*

*mf*

5

*f*

9

1. 2.

*mf* *mf*

13

*cresc.*

*cresc.*

16

*p*

*p*

*p*

*p*

19

*mf*

*mf*



22

*cresc.* *p*

25

*p* *cresc.*

28

*p* *allargando*

# Лебідь

Adagio

К. Сен-Санс

The first system of the musical score for 'Le Cygne' by Camille Saint-Saëns. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/4. The tempo is marked 'Adagio'. The first staff begins with a whole rest followed by a melodic phrase of six notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, with a *p dolce* dynamic marking. The grand staff features a piano accompaniment of sixteenth-note patterns. The right hand plays a continuous sixteenth-note figure, and the left hand plays a similar pattern an octave lower. A *pp* dynamic marking is present at the start of the piano part.

The second system of the musical score. It continues the three-staff format. The first staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter rest, then a half note G4, and another triplet of eighth notes (A4, B4, A4). The piano accompaniment continues with sixteenth-note patterns. A *sempre legato* marking is placed under the piano part. A measure rest is indicated in the piano part at the end of the system.

The third system of the musical score. The first staff features a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter rest, and a quarter note G4. The piano accompaniment continues with sixteenth-note patterns. A measure rest is indicated in the piano part at the end of the system.

7

7

Musical score for measures 7-8. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 7 features a melodic line in the top staff with a slur over a half note and a quarter note, and a piano accompaniment in the grand staff with a sixteenth-note pattern in the right hand and a quarter-note bass line. Measure 8 continues the melodic line and accompaniment.

9

9

Musical score for measures 9-10. The system consists of three staves. Measure 9 features a melodic line in the top staff with a slur over a half note and a quarter note, and a piano accompaniment in the grand staff with a sixteenth-note pattern in the right hand and a quarter-note bass line. Measure 10 continues the melodic line and accompaniment.

11

11

Musical score for measures 11-12. The system consists of three staves. Measure 11 features a melodic line in the top staff with a slur over a half note and a quarter note, and a piano accompaniment in the grand staff with a sixteenth-note pattern in the right hand and a quarter-note bass line. Measure 12 continues the melodic line and accompaniment.

13

*cresc.*

15

*dim.*

17

*p*

*pp*

19

19

21

21

*mf*

23

23

25

*pp*

25

27

## Рігодон

*Allegro vivace*

Ж. Рамо

*f*

*mf*

Musical score system 1, featuring a treble and bass clef staff with a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking of *mf* (за другим разом - *mp*) and a hairpin crescendo. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with a dynamic marking of *mp*.

Musical score system 2, featuring a treble and bass clef staff with a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking of *f* and a hairpin crescendo. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with a dynamic marking of *mf*. A first ending bracket labeled "1." is present at the end of the system.

Musical score system 3, featuring a treble and bass clef staff with a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking of *p* and a hairpin crescendo leading to a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with a dynamic marking of *p* and a hairpin crescendo leading to a dynamic marking of *mf*. A second ending bracket labeled "2." is present at the beginning of the system.

# Романс

Moderato

Р. Глієр

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music begins with a whole rest in the upper staff. The first measure of the lower staff contains a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the upper staff starts in the second measure with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5, all under a slur. The lower staff provides accompaniment with quarter notes G3, A3, B-flat3, and C4, also under a slur.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The music begins with a measure rest in the upper staff. The first measure of the lower staff contains a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the upper staff starts in the second measure with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5, all under a slur. The lower staff provides accompaniment with quarter notes G3, A3, B-flat3, and C4, also under a slur.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The music begins with a measure rest in the upper staff. The first measure of the lower staff contains a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the upper staff starts in the second measure with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5, all under a slur. The lower staff provides accompaniment with quarter notes G3, A3, B-flat3, and C4, also under a slur.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The music begins with a measure rest in the upper staff. The first measure of the lower staff contains a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the upper staff starts in the second measure with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5, all under a slur. The lower staff provides accompaniment with quarter notes G3, A3, B-flat3, and C4, also under a slur.

The fifth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The music begins with a measure rest in the upper staff. The first measure of the lower staff contains a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the upper staff starts in the second measure with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5, all under a slur. The lower staff provides accompaniment with quarter notes G3, A3, B-flat3, and C4, also under a slur.



10

*p*

*p*

This system contains measures 10, 11, and 12. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a quarter rest followed by eighth notes. The middle and bottom staves are a grand staff in treble and bass clefs. The middle staff has a piano (*p*) dynamic marking. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

13

*p*

This system contains measures 13 and 14. The top staff has a whole rest in measure 13, followed by a half note in measure 14. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment with various melodic lines and slurs.

15

*p*

This system contains measures 15 and 16. The top staff continues the melodic line with eighth notes and a quarter rest. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment with slurs and various rhythmic patterns.

17 *mp* poco a poco cresc.

20 *f*

23 *piu f*

26

Musical score for measures 26-28. The top staff is a single melodic line with slurs and ties. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and a bass line.

29

*mf*

Musical score for measures 29-30. The top staff has a melodic line with slurs and ties, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and a bass line.

31

*dim.* *p*

Musical score for measures 31-33. The top staff has a melodic line with slurs and ties, ending with a decrescendo (*dim.*) and piano (*p*) dynamic. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and a bass line.

# ЧОВЕН ХИТАЄТЬСЯ

Обр. О. Захарків  
Акомп. М. Волинський

Помірно

The musical score is written for piano and features a vocal line. It is in 6/8 time and consists of three systems of music. The first system includes a vocal line with rests and a piano accompaniment starting with a *mf* dynamic. The second system begins with a *mp* dynamic and includes a vocal line with a fermata. The third system continues the piano accompaniment with various melodic and rhythmic patterns. The score uses standard musical notation including treble and bass clefs, stems, beams, slurs, and dynamic markings.

11

Musical score for measures 11-13. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 11 starts with a treble clef staff containing a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The grand staff begins with a piano (p) dynamic marking. The right hand of the grand staff plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

14

Musical score for measures 14-16. The system consists of three staves. Measure 14 features a treble clef staff with a melodic line: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The grand staff continues with piano accompaniment, including a crescendo hairpin in the right hand and a decrescendo hairpin in the left hand. The right hand has a complex rhythmic pattern, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

17

Musical score for measures 17-19. The system consists of three staves. Measure 17 features a treble clef staff with a melodic line: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The grand staff continues with piano accompaniment, including a crescendo hairpin in the right hand and a decrescendo hairpin in the left hand. The right hand has a complex rhythmic pattern, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

20

V

Musical score for measures 20-22. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in grand staff notation. A 'V' marking is above the first measure of the top staff. A 'mp' dynamic marking is in the middle of the piano accompaniment.

23

Musical score for measures 23-25. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in grand staff notation. A crescendo hairpin is visible between the piano accompaniment staves.

26

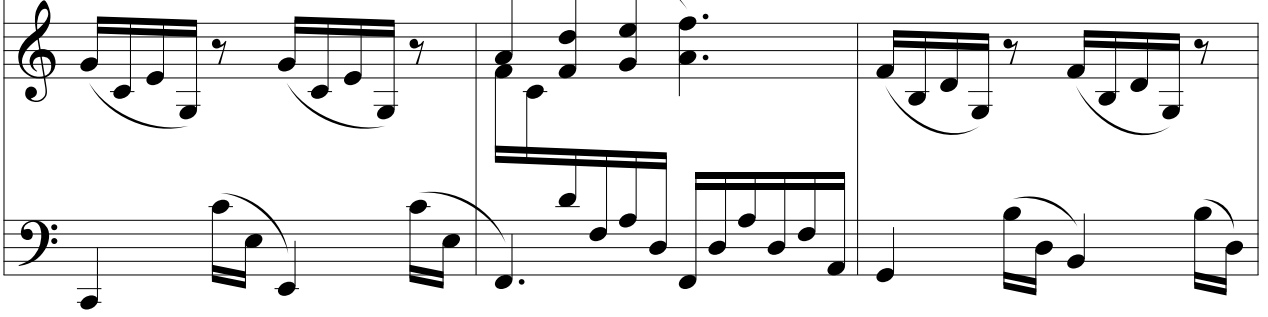
*mp*

Musical score for measures 26-29. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in grand staff notation. A 'mp' dynamic marking is in the middle of the piano accompaniment.

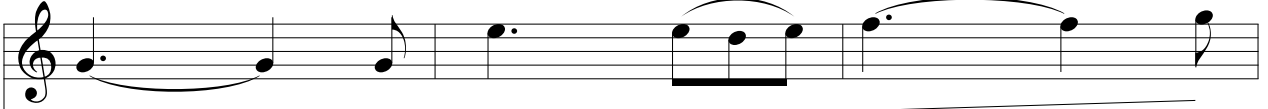
29



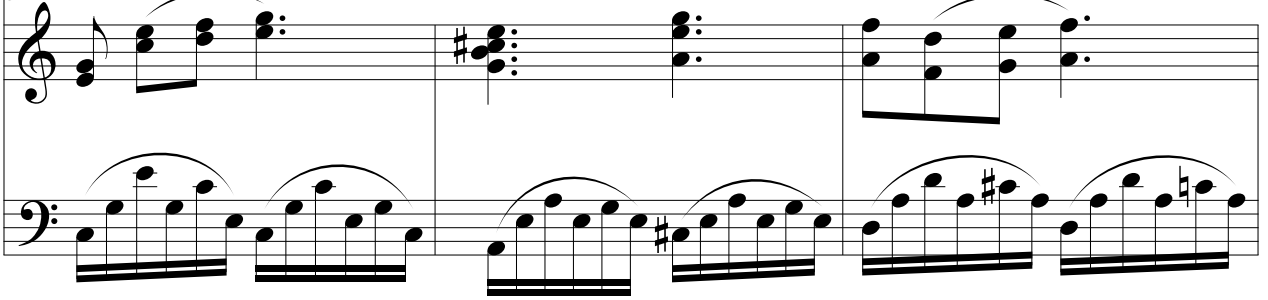
29



32



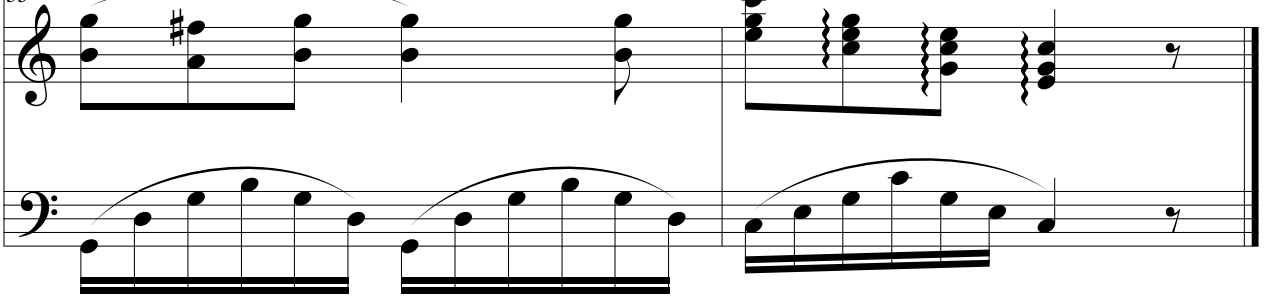
32



35



35



# Коли заснули сині гори

А. Кос-Анатольський

Tempo di valse, lento

*a tempo*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of two flats. It begins with a whole rest for four measures, followed by a repeat sign and a half note G4. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The system concludes with a repeat sign and a mezzo-forte (*mp*) dynamic marking.

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line (top staff) begins at measure 6 with a half note G4. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with the same melodic and harmonic material as the first system. The system concludes with a repeat sign and a mezzo-forte (*mp*) dynamic marking.

The third system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line (top staff) begins at measure 11 with a half note G4. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with the same melodic and harmonic material as the previous systems. The system concludes with a repeat sign and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.



16

Musical score for measures 16-20. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the upper treble staff and accompaniment in the grand staff. Dynamics include *p* (piano) in the upper treble staff and *p* in the grand staff.

21

Musical score for measures 21-25. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the upper treble staff and accompaniment in the grand staff. Dynamics include *pp* (pianissimo) in the upper treble staff and *pp* in the grand staff.

26

Musical score for measures 26-30. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the upper treble staff and accompaniment in the grand staff. Dynamics include *p* (piano) in the upper treble staff and *p* in the grand staff. A fermata is present over the final note of the upper treble staff in measure 29.

31

Musical score for measures 31-35. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the upper treble staff and accompaniment in the grand staff. Dynamics include *pp* (pianissimo) in the upper treble staff and *pp* in the grand staff.

36

*mf* *subito p* *8va* *8va*

41

*f* *mp* *mp*

46

50

Для повторення

Для закінчення

*dim. e rit.* *pp*

130

# Ой літає соколонько

Українська народна пісня

Moderato

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef line with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It begins with a *mp* dynamic marking. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, representing the piano accompaniment. The middle staff is a treble clef line, and the bottom staff is a bass clef line. The piano part starts with a *p* dynamic marking. The music is in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and quarter notes, with some melodic lines in the piano part.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef line with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It begins with a *p* dynamic marking. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, representing the piano accompaniment. The middle staff is a treble clef line, and the bottom staff is a bass clef line. The piano part starts with a *mp* dynamic marking. The music continues with similar melodic and harmonic patterns as the first system.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef line with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It begins with a *mp* dynamic marking. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, representing the piano accompaniment. The middle staff is a treble clef line, and the bottom staff is a bass clef line. The piano part starts with a *mf* dynamic marking. The music concludes with a final chord in the piano part.

21

*f*

**Piu mosso**

*f*

26

29

*m. s.*

*m. s.*

*m. s.*

33 *mp* poco a poco cresc. *rit.*

37 *a tempo* *ff* *f*

43 *Cadenza* *colla parte*

49 *rit.*

*poco acceler.*

*rit.*

54 *mp*

*mp*

61 *v*

*v*

65

*poco rit.*

70

**Piu lento**

*poco a poco dim. ed acceler.*

*f pesante*

*poco a poco dim. ed acceler.*

76

*poco a poco rit.*

*pp*

*poco a poco rit.*

*ppp*

# Білі лілеї

О. ЗЛОТНИК

Andante

The first system of the musical score is in 4/4 time. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The piano part features a melody in the right hand with a slur over two measures and a dotted quarter note in the left hand.

The second system of the musical score is in 4/4 time. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a grand staff with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The piano part features a melody in the right hand with a slur over two measures and a dotted quarter note in the left hand. The system ends with a fermata over the final notes.

The third system of the musical score is in 4/4 time. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melody. The middle staff is a grand staff with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The piano part features a melody in the right hand with a slur over two measures and a dotted quarter note in the left hand. The system ends with a fermata over the final notes.



9

9

12

12

15

15

18

Musical notation for measures 18-20. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs). Measure 18 starts with a treble clef and a 7-measure rest. Measure 19 has a treble clef and a 7-measure rest. Measure 20 has a treble clef and a 7-measure rest. The piano accompaniment features chords and a melodic line in the bass staff.

21

Musical notation for measures 21-23. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs). Measure 21 has a treble clef and a 7-measure rest. Measure 22 has a treble clef and a 7-measure rest. Measure 23 has a treble clef and a 7-measure rest. The piano accompaniment features chords and a melodic line in the bass staff. The time signature changes to 2/4 at the end of measure 23.

24

Musical notation for measures 24-26. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs). Measure 24 has a treble clef and a 7-measure rest. Measure 25 has a treble clef and a 7-measure rest. Measure 26 has a treble clef and a 7-measure rest. The piano accompaniment features chords and a melodic line in the bass staff. The time signature changes to 4/4 at the start of measure 25. There are first and second endings indicated by "1." and "2." above the staff.

# Старовинний гобелен

Allegretto

І.Тамарін

The first system of the musical score is in 2/4 time. The right-hand part (treble clef) begins with a whole rest, followed by a melodic line starting on a dotted quarter note G4, moving up to A4, B4, and C5, with a vibrato marking above the final notes. The left-hand part (bass clef) starts with a piano (*pp*) dynamic and features a continuous eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is placed between the two staves.

The second system continues the piece. The right-hand part (treble clef) has a measure rest at the beginning, followed by a melodic line with vibrato markings. The left-hand part (bass clef) continues with the eighth-note accompaniment, which becomes more active in the latter half of the system.

The third system continues the piece. The right-hand part (treble clef) features a melodic line with vibrato markings. The left-hand part (bass clef) continues with the eighth-note accompaniment, maintaining the rhythmic texture.

16 vibr § vibr

Musical score for measures 16-20. The top staff is a single melodic line with vibrato markings. The bottom two staves are a piano accompaniment with *mf* and *p* dynamics.

21 vibr

Musical score for measures 21-24. The top staff continues the melodic line with vibrato. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern.

25 vibr

Musical score for measures 25-28. The top staff continues the melodic line with vibrato. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern.

29 vibr

Musical score for measures 29-32. The top staff continues the melodic line with vibrato. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern.

33 *vibr*

33

37 *vibr*

37

41 *vibr*

41 *mf*  
*p*

45 *vibr*  $\emptyset$

45

49

*f*

*mf*

54

59

63

142

67

71

75

79

vibr

rit.

*p*

*dim.*

*p*

# М'яч

Д. Штайбельт  
Обр. А. Моффар

Allegro, ma non tanto

*p* (2-й раз *f*)

*p* (2-й раз *f*)

Ped. \*

The first system of the musical score for 'М'яч' consists of two systems of staves. The upper system contains a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and a first ending bracket. The second system contains a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (*p*) dynamic and a first ending bracket. The piano part features chords and single notes. A pedaling instruction 'Ped.' and an asterisk '\*' are placed below the bass staff.

6

6

The second system of the musical score consists of two systems of staves. The upper system contains a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and a first ending bracket. The second system contains a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (*p*) dynamic and a first ending bracket. The piano part features chords and single notes.

10

*p* *f*

10

*p* *f*

Ped. \*

144

The third system of the musical score consists of two systems of staves. The upper system contains a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and a first ending bracket, and ends with a forte (*f*) dynamic. The second system contains a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (*p*) dynamic and a first ending bracket, and ends with a forte (*f*) dynamic. The piano part features chords and single notes. A pedaling instruction 'Ped.' and an asterisk '\*' are placed below the bass staff. The page number '144' is located at the bottom right.



15

*mf*

15

*mf*

Ped.

20

*f*

20

*f*

\*

25

*mf*

25

*mf*

30

30

35

35

40

40

*p*

*p*

45

50

55

60

*f* *p*

*f*

\*

66

*rit.*

*p*

72

*rit.*

*dim.*

# Пісня таємничого лісу з репертуару "Secret Garden"

Р. Ловланд

$\text{♩} = 70$

*mp*

*mf*

*mp*

*mp*

10

10

13

*f*

13

*mf*

16

16

19 *rit.* *a tempo*

19 *rit.* *mp*

*mp*

22 *8va*

22 *mf*

25 *(8va)*

25 *p*

28 (8<sup>va</sup>)

Musical score for measures 28-30. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole note G4, followed by rests. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure.

31

Musical score for measures 31-33. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has rests in measures 31 and 32, followed by a melodic phrase in measure 33. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* is present in the second measure.

34

Musical score for measures 34-36. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has rests in measures 34 and 35, followed by a melodic phrase in measure 36. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *rit.* is present in the second measure.



37 *a tempo*  
*mp*

Musical notation for measures 37-39, vocal line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of quarter and eighth notes with slurs.

37 *mp*

Musical notation for measures 37-39, piano accompaniment. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

40 *mf*

Musical notation for measures 40-42, vocal line. The melody includes a quarter rest in measure 40 and a series of eighth notes in measures 41 and 42.

40

Musical notation for measures 40-42, piano accompaniment. The right hand has chords and a melodic line, while the left hand continues with eighth-note accompaniment.

43 **To Coda**

Musical notation for measures 43-45, vocal line. The melody ends with a quarter rest in measure 43, followed by two measures of whole rests.

43 *rit.*

Musical notation for measures 43-45, piano accompaniment. The right hand has chords and a melodic line, and the left hand has eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

# Пасакалія

Л. Шукайло

Andante

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef line with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. It begins with a *mf* dynamic marking. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff, with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. Both also have a 3/4 time signature and one flat key signature. The middle staff begins with a *mf* dynamic marking. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some slurs and ties.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef line with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. It begins with a *cresc.* marking and ends with a *f* dynamic marking. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff, with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. Both also have a 3/4 time signature and one flat key signature. The middle staff begins with a *cresc.* marking and ends with a *f* dynamic marking. The music continues with eighth and quarter notes, including some slurs and ties.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef line with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. It begins with a *p* dynamic marking and ends with a *poco a poco cresc.* marking. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff, with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. Both also have a 3/4 time signature and one flat key signature. The middle staff begins with a *p* dynamic marking and ends with a *poco a poco cresc.* marking. The music continues with eighth and quarter notes, including some slurs and ties.

18

*f*

24

*mf*

30

*cresc.* *f* *rit.*

8va

# Романс

Т. Попатенко

**Agitato** ♩ = 100 **Схвильовано**

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a piano (*p*) dynamic and featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, also starting with a piano (*p*) dynamic. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand, with various dynamic markings like *p* and *mf* and hairpins indicating volume changes.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, also starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand, with various dynamic markings like *mf* and hairpins indicating volume changes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, also starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand, with various dynamic markings like *mf* and hairpins indicating volume changes.

13

*f*

**Piu mosso (Скоріше)**

17

*mf*

*mf*

20

20

23

*f*

27

*poco a poco*

*poco a poco* *cresc.*

31

*poco a poco* *cresc.*

35

*ff pesante*

*ff*

39

*poco a poco* *dim.*

43

*mf*

47

*mf*  
Tempo I

*poco rit.*

*mf*

51

55



59

*f*

63

*mf* *p*

*poco rit. al fine*

67

*p* *pp*

*poco rall.*

8va

# Мелодія

Б. Буєвський

Moderato

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a melody starting on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff (treble and bass clefs). The middle staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *Legato* marking. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes.

The second system continues the piece. The top staff features a melodic line with slurs and a fermata over the final note. The middle staff has a piano accompaniment with eighth notes and rests. The bass staff contains a simple harmonic accompaniment with whole notes.

The third system concludes the piece. The top staff shows a melodic phrase with a repeat sign at the beginning. The middle and bottom staves provide the piano accompaniment, with the bass staff featuring a steady harmonic accompaniment of whole notes.

13

1. 13

17

2.

Piu mosso

17

Piu mosso

19

19

21

21 *cresc.*

21 *cresc.*

21

Detailed description: This system contains measures 21 and 22. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and slurs, marked with a *cresc.* dynamic. The piano accompaniment (grand staff) consists of chords and arpeggiated figures in both hands, also marked with a *cresc.* dynamic. Measure 21 ends with a repeat sign.

22

22

22

Detailed description: This system contains measures 22 and 23. The top staff continues the melodic line with eighth notes and slurs. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures. A hairpin crescendo is visible above the piano part. Measure 22 ends with a repeat sign.

23

23 *largamente* *ff*

23 *ff*

Detailed description: This system contains measures 23 and 24. The top staff begins with a *largamente* marking and a *ff* dynamic, featuring a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment is also marked *ff* and includes arpeggiated figures and chords. Measure 23 ends with a repeat sign.

*accel.*

25

27

*rit.*

29

*Tempo I*

32

Musical score for measures 32-35. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The top staff contains a melodic line with slurs and ties. The grand staff contains accompaniment with chords and moving lines in both hands.

36

Musical score for measures 36-38. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The top staff contains a melodic line with slurs and ties. The grand staff contains accompaniment with triplets and slurs.

39

Musical score for measures 39-41. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The top staff contains a melodic line with slurs and ties. The grand staff contains accompaniment with triplets and slurs.

42

Musical score for measures 42-44. The top staff is a single melodic line with slurs. The bottom staff is a piano accompaniment with triplets in both hands.

45

*dim.* *p*

Musical score for measures 45-49. The top staff has dynamics *dim.* and *p*. The bottom staff has triplets and dynamics *dim.* and *p*.

50

*rit.*

Musical score for measures 50-54. The top staff has a *rit.* marking. The bottom staff has a *rit.* marking and ends with a double bar line.

# Ноктюрн ("Розлучення")

Commodo ♩ = 65

М. Глінка  
Переклад К. Радіонова

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs). The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand of the grand staff features a melodic line with accents and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *cantabile*. The middle and bottom staves of the grand staff continue the accompaniment, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing sustained notes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the melodic line, marked with a piano (*p*) dynamic. The middle and bottom staves of the grand staff continue the accompaniment, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing sustained notes.



15

15

20

20

*p*

24

24

*pp*

*mf*

*p*

29

*f*

*mf*

33

*mf*

36

*largamente*

*a tempo*

*p*

*p*

40

40

45

45

49

49

*f*

53

*f*

58

*f* *ff*

63

*mf*

67

*rit.*

*p dim.*

71

*pp*

*a tempo*

*rubato*

5

75

*pp*

79

*p*

84

*p*

*ten.*

*p*

89

*mf*

*mf*

92

92

95

*f*

95

98

*ff largamente dim.*

98

*ff dim.*

101

*mf* *f* *f a tempo*

106

*mf* *p*

112

*pp*



# Тарантела

Дж.Эллертон  
Ор. 15 № 4

Allegro con spirito ♩ = 120

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a 6/8 time signature. It contains two measures of music, each starting with a forte (*ff*) dynamic marking. The music consists of eighth-note patterns. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a 6/8 time signature. They contain three measures of music, each starting with a forte (*ff*) dynamic marking. The music consists of chords and single notes.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a 6/8 time signature. It contains two measures of music, each starting with a forte (*ff*) dynamic marking. The music consists of eighth-note patterns. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a 6/8 time signature. They contain two measures of music, each starting with a forte (*ff*) dynamic marking. The music consists of chords and single notes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a 6/8 time signature. It contains two measures of music, each starting with a forte (*ff*) dynamic marking. The music consists of eighth-note patterns. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a 6/8 time signature. They contain two measures of music, each starting with a forte (*ff*) dynamic marking. The music consists of chords and single notes.

17

*f brillante*

*sf* *p*

22

*sf* *p*

26

*f* *sf* *p*

30

*cresc.*

178

35

*p*

40

*mp* *mf*

*mp* *sf*

45

*mf* *mp*

49

*mp*

53

53

*sf*

*p*

57

57

*sf*

*f*

61

61

*sf*

*mp*

65

65

*sf*

180

69

*p*

69

*p*

73

*scherzando*

*mf*

73

*mp*

78

*scherzando*

78

83

*p*

83

*p*

88

*scherzando*

93

98

*mf*

103

*p*

*p sim.*

107 *8va* -----

*cresc.*

*cresc.*

*8va* -----

112

*dim.*

117

*f*

*brillante*

*sf*

*p*

122

*dim.*

127

127

*f* *sf* *p*

131

131

135

135

*p* *cresc.* *p*

140

140

*mp* *mp*



145

*mf* *mp*

145

*sf* *mf* *mp*

150

*f*

150

155

*p*

155

160

*f* *f* *sf* *mf*

160

185

165

165

169

169

*sf*

*cresc.*

173

173

*f*

177

177

*sf*

*ff*

*sf*

*sf*

*ff*

181

181

186 *string.*

*cresc.*

186

*sf*

*sf*

*sf*

190

*ff*

190

*sf*

*ff*

194

*fff*

*sf*

*sf*

194

*fff*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

187

# Медитація з опери "Таїс"

Ж. Масне

Транскрипція М. Марсик

Andante religioso ♩ = 64

*dolce*  
*p*

*doux avec suavite*  
*p*

3 3 5

6 6 6

Red. \* \* \*

Red. \* \* \*

Red. \* \* \*

Red. \* \* \*

9 *p* *rall.* *f* *pp* *a tempo* 3

9 *rall.* *f* *pp* *a tempo*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

12 *piu f* *cresc.*

12 *ped.*

15 *f* *p* *cresc.*

15 *ped.*

18 *f* *expressif* *rall.* *p*

21 *a tempo* *animando* *mf* *a tempo* *mf* *3*

24 *poco a poco appassionato* *piu f* *f* *3*

27



*p*

30



*cresc.*

*cresc.*

32



*ff* *poco piu appassionato*

34 **Piu mosso agitato**

*sf* *sf*

*piu f* *sf*

36

*sf* *sf* cedenz un peu

*sf* *sff*

39

*p* *dim. rall.* *pp* *a tempo* 3

*a tempo* *dolce*

*Red.* *Red.*



42

5

Ped.

Ped.

Ped.

45

*p*

*f*

*rall.*

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

48

*a tempo*

*p*

3

*piu f*

*a tempo*

*pp*

Ped.

Ped.

Ped.

51 *f* *ff* 3 3 3 3

54 *p* 3 *f* *expressif*

54 *p* *cresc.* *f* *ped.* \* *ped.* \*

57 *pp* *rall.* *a tempo* *cresc.*

57 *pp* *rall.* *a tempo* *mf* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

60

*f* *p* *p*

*f* *p*

Ped. Ped. Ped.

63

chanterelle

*f* *f*

Ped. Ped.

66

*sf* *p* *calmato* *ppp*

*f* *p* *calmato* *dim.* *ppp*

Ped. Ped.

# Менует бика

Й. Гайдн

Tempo di Minuetto ♩ = 120

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The first measure of the top staff has a forte (*f*) dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing slurs and accents.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The first measure of the top staff has a '4' above it. The music continues with similar rhythmic patterns and dynamics as the first system.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The first measure of the top staff has a '7' above it. The music features a change in dynamics to mezzo-forte (*mf*) and a tempo marking of *cantabile*. The notation includes slurs and accents, indicating a more lyrical and slower section.

12

*f* *v*

16

*f* *v* *5*

20

*p* *v* *5* *Тріо* *Кінець*

25

*p*

28

28

31

31

*f* 5

*f*

35

35

5

*p*

*p*

38

38

# Болеро

Присвячується Дмитру Жорданія  
Dedicted to Dmitry Jordania

для скрипки і фортепіано

Bolero

for violin and piano

Allegretto

М. Стецюн

The first system of the score, measures 1-4, is written for violin and piano. The violin part begins with a series of eighth-note chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The piano accompaniment features a strong, rhythmic pattern of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamic is 'f'.

The second system, measures 5-8, continues the musical development. The violin part has a more active melodic line with some slurs. The piano accompaniment maintains its rhythmic foundation with some harmonic shifts. Measure 8 ends with a fermata over a sustained piano chord.

The third system, measures 9-12, introduces a 'sul G' instruction for the violin, indicating a change in timbre. The violin part features a series of chords and a melodic phrase. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic accompaniment. Measure 12 ends with a fermata.

The fourth system, measures 13-16, shows further melodic and harmonic progression. The violin part has a melodic line with some slurs and accents. The piano accompaniment provides a steady accompaniment. Measure 16 ends with a fermata.

17

*mf*

*mp*

21

*f*

25

*f*

*mf*

29

*f*



33

33

36

36

*p* *mf*

39

39

*gliss.*

*mp*

*p*

42

42

*p* *mp*

45

45

48

48

*mf*

51

51

54

54

*f*

202

57  $\emptyset$  *ten.* *a tempo*  
*mp*

57 *p*

60

60

63

63

66

66

69

69

72

ten.

72

*mf*

75

cantabile

*mf*

75

78

78

81

*f*

81

3

3

85

85

3

88

*sf*

*gliss.*

*gliss.*

88

*ff*

91

91

sul G

94

94

97

97

100

100

103

103

*mf*

*mp*

206

106

106

109

109

112

112

*f*

*mf*

115

115

118

121

124

127



130

Musical score for measures 130-132. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom two staves are a grand staff in bass clef. Measure 130 features a half note chord in the bass and a quarter note melody in the treble. Measure 131 continues with similar textures. Measure 132 shows a more active bass line with eighth notes and a melodic phrase in the treble.

133

Musical score for measures 133-135. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom two staves are a grand staff in bass clef. Measure 133 has a half note chord in the bass and a quarter note melody in the treble. Measure 134 features a half note chord in the bass and a quarter note melody in the treble. Measure 135 shows a more active bass line with eighth notes and a melodic phrase in the treble.

136

Musical score for measures 136-138. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom two staves are a grand staff in bass clef. Measure 136 has a half note chord in the bass and a quarter note melody in the treble. Measure 137 features a half note chord in the bass and a quarter note melody in the treble. Measure 138 shows a more active bass line with eighth notes and a melodic phrase in the treble. A dynamic marking of *mf* is present in measure 137.

139

Musical score for measures 139-141. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom two staves are a grand staff in bass clef. Measure 139 has a half note chord in the bass and a quarter note melody in the treble. Measure 140 features a half note chord in the bass and a quarter note melody in the treble. Measure 141 shows a more active bass line with eighth notes and a melodic phrase in the treble.

142

142

*f*

145

Coda

*mf*

*mp*

148

151

154

Musical score for measures 154-156. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 154 begins with a quarter rest in the treble and a quarter note in the bass. Measure 155 features a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 156 contains a quarter note in the treble and a quarter note in the bass, with a fermata over the bass note.

157

Musical score for measures 157-159. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. Measure 157 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 158 features a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 159 contains a quarter note in the treble and a quarter note in the bass, with a fermata over the bass note.

160

Musical score for measures 160-162. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. Measure 160 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 161 features a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 162 contains a quarter note in the treble and a quarter note in the bass, with a fermata over the bass note.

163

Musical score for measures 163-165. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. Measure 163 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 164 features a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 165 contains a quarter note in the treble and a quarter note in the bass, with a fermata over the bass note. The word "gliss." is written above the treble staff in measure 164, and "sf" is written below the bass staff in measure 165.

## 2.2. СКРИПКОВІ ДУЕТИ У СУПРОВODІ ФОРТЕПІАНО

### Прелюдія

Д. Шостакович

Molto moderato

The musical score is presented in five systems. The first system is a grand staff with piano (p) and violin parts. The piano part features chords and moving lines, while the violin part has a melodic line. The second system continues the piano and violin parts, with the piano part marked *p dolce*. The third system shows the piano part with *p* and *pp* dynamics, and the violin part with a melodic line. The fourth system continues the piano and violin parts, with the piano part marked *p legato*. The fifth system concludes the piece with a final melodic flourish in the violin part and a final chord in the piano part.

13

Musical score for measures 13-16, upper system. It consists of two staves in G major (one sharp). The first staff has a dynamic marking of *mf*. The second staff also has a dynamic marking of *mf*. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff.

13

Musical score for measures 13-16, lower system. It consists of two staves. The upper staff has a dynamic marking of *mp*. The lower staff has a dynamic marking of *mp*. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff.

17

Musical score for measures 17-20, upper system. It consists of two staves in G major. The first staff has a dynamic marking of *p*. The second staff has a dynamic marking of *p*. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff. The time signature changes to 3/4.

17

Musical score for measures 17-20, lower system. It consists of two staves. The upper staff has a dynamic marking of *p*. The lower staff has a dynamic marking of *p*. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff. The time signature changes to 3/4.

21

Musical score for measures 21-24, upper system. It consists of two staves in G major. The first staff has a dynamic marking of *mf* and the tempo marking *agitato*. The second staff has a dynamic marking of *mf*. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff. The time signature changes to 3/4.

21

Musical score for measures 21-24, lower system. It consists of two staves. The upper staff has a dynamic marking of *mp*. The lower staff has a dynamic marking of *mp*. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff. The time signature changes to 3/4.

25

25

*mp*

*mp*

*pp*

29

Tempo I

29

*p*

29

29

*p*

33

33

*mf*

33

33

*mf*

37

*mp*

*mp*

*p*

41

*mf*

*mf*

45

*mp*

# Вальс з опери-казки "Ялинка"

Темп

В. Ребіков

The musical score is written for piano and consists of two systems of four measures each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system includes dynamic markings *p* for the upper staves and *pp* for the piano accompaniment. The second system begins with a measure number '5' at the start of the first staff.



9

Musical score for measures 9-13. The system consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex texture with multiple voices. Measures 9-10 show a melodic line in the upper treble and a similar line in the lower treble. Measures 11-13 show a more active bass line with eighth notes and quarter notes, while the upper parts have longer notes and rests.

14

*rit.* *a tempo*

*mf* 3 3

Musical score for measures 14-18. The system consists of five staves. Measure 14 is marked *mf*. Measures 15-16 contain triplet markings (3) over eighth notes in both the upper and lower treble staves. Measure 17 is marked *a tempo*. Measure 18 shows a melodic line in the upper treble and a similar line in the lower treble.

14

*rit.* *a tempo*

Musical score for measures 14-18. The system consists of five staves. Measure 14 is marked *rit.*. Measure 15 features a large, sustained chord in the upper treble. Measure 16 is marked *a tempo*. Measure 17 shows a melodic line in the upper treble and a similar line in the lower treble. Measure 18 shows a melodic line in the upper treble and a similar line in the lower treble.

19

*mf* *mf*

Musical score for measures 19-23. The system consists of five staves. Measures 19-20 show a melodic line in the upper treble and a similar line in the lower treble. Measures 21-22 show a more active bass line with eighth notes and quarter notes, while the upper parts have longer notes and rests. Measure 23 shows a melodic line in the upper treble and a similar line in the lower treble.

19

Musical score for measures 19-23. The system consists of five staves. Measures 19-20 show a melodic line in the upper treble and a similar line in the lower treble. Measures 21-22 show a more active bass line with eighth notes and quarter notes, while the upper parts have longer notes and rests. Measure 23 shows a melodic line in the upper treble and a similar line in the lower treble.

24

24

29

*mf*

*mf*

29

Poco piu mosso

33

*mf*

*mf*

33

218

38

mf

mf

This system contains measures 38 through 42. It features two staves for the right hand and two for the left hand. The right hand staves contain melodic lines with various note values and slurs. The left hand staves provide harmonic support with chords and moving bass lines. The dynamic marking *mf* is present in both the right and left hand staves.

43

43

This system contains measures 43 through 47. The right hand continues with melodic passages, while the left hand features more complex chordal textures and rhythmic patterns. The key signature remains consistent with the previous system.

48

48

219

This system contains measures 48 through 52. It includes triplet markings (indicated by the number '3') over groups of notes in both the right and left hands. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line and the number 219.

53

Musical score for measures 53-58, upper system. The system consists of two staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features melodic lines with slurs and ties, and dynamic markings of *mf* (mezzo-forte).

53

Musical score for measures 53-58, lower system. The system consists of two staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features chordal accompaniment with slurs and ties, and dynamic markings of *mf* (mezzo-forte).

59

Musical score for measures 59-64, upper system. The system consists of two staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features melodic lines with slurs and ties, and dynamic markings of *mf* (mezzo-forte).

59

Musical score for measures 59-64, lower system. The system consists of two staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features chordal accompaniment with slurs and ties, and dynamic markings of *mf* (mezzo-forte). A *Tempo I* marking is present at the beginning of the system.

65

Musical score for measures 65-70, upper system. The system consists of two staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features melodic lines with slurs and ties, and dynamic markings of *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

65

Musical score for measures 65-70, lower system. The system consists of two staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features chordal accompaniment with slurs and ties, and dynamic markings of *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

70

Musical score for measures 70-74, first system. Treble and bass staves with notes and slurs.

70

Musical score for measures 70-74, second system. Treble and bass staves with notes and slurs.

75

Musical score for measures 75-79, first system. Treble and bass staves with notes and slurs.

75

Musical score for measures 75-79, second system. Treble and bass staves with notes and slurs.

80

Musical score for measures 80-84, first system. Treble and bass staves with notes, slurs, and dynamics. Dynamics include *p*, *mp*, and *pizz.*

80

Musical score for measures 80-84, second system. Treble and bass staves with notes, slurs, and dynamics. Dynamics include *p*, *mp*, *pp*, and *8va*.

# Чарівний мрійник

С. Фостер

Andantino

Скр. I

Скр. II

Скр. III

*mf* *p* *tr*

*mf* *p*

7

pp

pp

pp

7

pp

p

11

mf

mf

mf

11

pp

15

*mp*

*mp*

*mp*

15

*pp*

*p*

18

*rit.* *a tempo*

*mp*

*p*

*rit.* *mp* *a tempo*

18



22

*Ped.*

26

*f*

*Ped.*

29

*f*

*f*

*p*

32

*p*

*Ped.*

*\**

*Ped.*

*\**

35

Musical score for measures 35-37. The top system consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom system consists of two staves (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The music features melodic lines with slurs and accents, and piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

38

*rit.*

Musical score for measures 38-40. The top system consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom system consists of two staves (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The music is marked *rit.* and features long, sustained notes with slurs, indicating a deceleration.

38

*rit.*

Musical score for measures 38-40. The top system consists of two staves (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The bottom system consists of two staves (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The music is marked *rit.* and features melodic lines with slurs and piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

# Дивертисмент

И. Фролов

**Allegro**

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The melody features eighth notes with accents (>) and some beamed eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing mostly rests and a few notes.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, starting at measure 6. It features a series of eighth notes and some notes with accents (>). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and includes markings for *dim.* (diminuendo) and *cresc.* (crescendo). The bass line consists of chords and single notes.

2  
11

*mf*

*f*

*mf*

16

*mf*

*f*

21

*mp dolce*

*mp*

*p dolce*

25 3

*cresc.*

*cresc.*

29

*f*

33

*dim.*

*dim.*

4  
37

*cresc.*

*cresc.*

37

*cresc.*

41

*mp*

*du*

*legato quasi portamento*

41

*mp*

45

45

49

49

53

53

57

57

57

57



6  
61

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

65

*f*

*f*

*f*

*f*

70

*mf*

*dim.*

*cresc.*

*ff*

*ff*

*ff*

233

# Вічний рух

К. Бом

Allegro

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It begins with a series of sixteenth notes, marked with accents and the instruction *mp staccato guasi spiccato*. The second staff is also a treble clef with the same key signature and time signature, containing a series of quarter notes. The third and fourth staves are grouped by a brace on the left, representing the piano part. The third staff is a treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature, starting with a quarter note followed by rests. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two sharps and a common time signature, starting with a quarter note followed by rests. The tempo marking *Allegro mp* is placed below the second staff.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature, starting with a quarter note followed by rests. The second staff is also a treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature, starting with a quarter note followed by rests. The third and fourth staves are grouped by a brace on the left, representing the piano part. The third staff is a treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature, starting with a quarter note followed by rests. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two sharps and a common time signature, starting with a quarter note followed by rests. The tempo marking *poco rit.* is placed above the top staff and below the second staff. A measure number '4' is written above the first measure of the top staff.

7 *a tempo*

*p*

*p*

7

*p*

Detailed description: This block contains the first system of music, measures 7 through 10. It is written for piano and consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The middle staff is a single treble clef with a harmonic accompaniment of quarter and eighth notes. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo marking is 'a tempo'. The dynamic marking is 'p' (piano) in all three staves.

11

*f*

1. *rit.*

*f*

*rit.*

11

*f*

Detailed description: This block contains the second system of music, measures 11 through 14. It is written for piano and consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a melodic line. The middle staff is a single treble clef with a harmonic accompaniment. The bottom staff is a grand staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has two sharps. The dynamic marking is 'f' (forte) in the first two measures of each staff. In the final measure of each staff, there is a first ending bracket labeled '1. rit.' (ritardando). The tempo marking 'a tempo' from the previous system is still in effect.

15

2.

*p*

15

*p*

*p*

19

*cresc.*

19

*cresc.*

23

*ff*

23

*ff*

27

*a tempo*

*p*

*dim.*

*p*

27

*a tempo*

*p*

31

Musical score for measures 31-33. The score is in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a treble and bass clef. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes in the bass clef and chords in the treble clef. A slur is present over the final two measures of the piano part.

34

Musical score for measures 34-36. The score is in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a treble and bass clef. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes in the bass clef and chords in the treble clef. A slur is present over the first two measures of the piano part.

37 *a tempo*

37 *a tempo*

40

40

44

44

47

47



50

*sempre ff*

8va-

50

*sempre ff*

54

*ff*

54

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксельруд И. Э. Теоретико-практические основы художественного исполнения на фортепиано: учебно-методическое пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов высших педагогических учебных заведений. Сумы, 1996. 100 с.
2. Аккомпанемент как профессия и искусство: тексты лекций / сост. С. Савари. Харьков, 1993. 60 с.
3. Визная И., Геталова О. Акомпанемент. Санкт-Петербург: Композитор, 2009 118 с.
4. Виноградов К. О работе оперного концертмейстера: учебное пособие для фортепианных факультетов музыкальных вузов / ред.-сост. и автор предисловия М. Смирнов. Москва: Музыка, 1974. С. 111-134.
5. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. *Музыкальное исполнительство и современность* / сост. М. Смирнов. Москва: Музыка, 1988. С. 156-178.
6. Винокур Л. Аккомпанемент как искусство и профессия. Москва: Музыка, 1978. 48 с.
7. Гольденвейзер А. Об исполнительстве. *Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания* / сост. М. Соколов. Москва: Музыка, 1965. Вып. 1. С. 35-71.
8. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971. 96 с.
9. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле. *Музыкальное исполнительство* / сост., общ. ред. Г. Я. Эдельмана. Москва: Музыка, 1973. Восьмой сб. статей. С. 75-101.
10. Готлиб А. Заметки о чтении с листа. Москва: Сов. музыка, 1958. № 3. С. 104-106.
11. Живов Л. М. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище. *Методические записки по вопросам музыкального образования*. Москва, 1966. С. 329-346.
12. Жижина М. В. Психолого-педагогические условия и факторы формирования исполнительского внимания музыканта: монография. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2002. 138 с.

13. Економова Е. К. Організація співтворчості: навч. посібник для концертмейстера і співака. Одеса, 2003. 208 с.
14. Инюточкина Н. В. О проблемном содержании педагогического этапа концертмейстера с певцом. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії у практики освіти*. Вип. 11. Харків, 2003.
15. Инюточкина Н. В. Феномен пианиста-концертмейстера. Харьков, 2010. 67 с.
16. Кирнарская Д. К. и др. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. Москва, 2003. 368 с.
17. Коган Г. О фортепьянной фактуре. К вопросу пианистичности изложения Москва: Сов. композитор, 1961. 193 с.
18. Кононенко В. А. Искусство концертмейстерства в профессиональном образовании учителя музыки: автореф. дисс. ... канд.. пед. наук: 13.00.08. Москва РАО «Институт художественного образования», 2008. 24 с.
19. Кононенко В.А. Овладение профессией «Концертмейстер» на современном этапе: проблемы и перспективы / под ред. Е. Д. Критской, М. С. Красильниковой. Москва, 2004. С. 200-207.
20. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Ленинград, 1961. 79 с.
21. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс: учебное пособие. Москва, 2002. 192 с.
22. Кубанцева Е. И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность. *Музыка в школе*. Москва: Международный Центр «Искусство и образование», 2001. №2. С. 38-40.
23. Кубанцева Е. И. Методика работы над фортепианной партией пианиста - концертмейстера. *Музыка в школе*. Москва: Международный Центр «Искусство и образование», 2001. №4. С. 41-45.
24. Кубанцева Е. И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором. *Музыка в школе*. Москва: Международный Центр «Искусство и образование», 2001. № 5. С. 67-74.
25. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: методологические основы. Ленинград, 1972. 80 с. (Разделы № 2, 3, 5).

26. Молчанова Т. Инвариантность параметров совместного исполнения пианиста-концертмейстера и солиста. *ГЭНЖ [Грузинский электронный научный журнал]: Музыковедение и культурология* / гл. ред. М. Кавтарадзе. № 1 (9) [2013. 12.31]. Тбилиси: Тбилисская государственная консерватория им. Вано Сараджишвили, 2013. С. 104-108.
27. Молчанова Т. Концертмейстерський клас як предмет навчання студентів-піаністів: існуючі недоліки та методи їх усунення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць / ред. та упор. А. Шаповалова; ред. кол.: Т. Веркіна та ін. Харків: ХДУМ, 2007. Вип. 20. С. 185-191.
28. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посібник. 2-е вид., доп., перер. Львів: Сполом, 2007. 216 с.
29. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. праць Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне: РДГУ, 2013. Вип. 19. Т. 1. С. 212-217.
30. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: історичний та методологічний дискурс-аналіз: дис. ... канд. пед. наук: 17.00.03. Львів, 2016.
31. Молчанова Т. Міра і пропорційність виконавського тандему «піаніст-концертмейстер-соліст». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія: Мистецтвознавство* / за ред. О. Смоляка. 2014. № 2. С. 3-9.
32. Молчанова Т. Системні механізми творчої лабораторії піаніста-концертмейстера і соліста. *Науковий вісник Донбасу*. Луганськ, 2013. № 4 (24).
33. Молчанова Т. Теоретичний курс «Основи концертмейстерської роботи» як важливий предмет навчання студентів фортепіанного факультету / ред.-упор. Л. Ніколаєва. Львів: ЛДМА, 2005. С. 76–79.
34. Молчанова Т. Читання з листа і транспонування як важливі компоненти фахової лабораторії піаніста-концертмейстера. *Молодь і ринок*: щомісячний науково-педагогічний журнал / гол. ред. М. Вачевський; ред. кол.: Н. Скотна та ін. Дрогобич, 2014. № 1 (108). С. 27-32.

35. Мострас К. Ритмическая дисциплина скрипача: метод. очерк. Москва, Ленинград: Музгиз, 1951. 304 с.
36. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке / пер. с англ. предисловие В. Чачавы. Москва: Радуга, 1987. 429 с.
37. Никитская Е. С. Влияние эстетических взглядов на формирование категорий «исполнительский стиль», «тип исполнителя». *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики и учебного процесса*: науч.-метод. сб. Харьков, 1995. Вып. 1. С. 16- 19.
38. Нікітська Є С. Деякі аспекти самостійної роботи студента у концертмейстерському класі. *Проблеми взаємодія музичальної науки і навчального процесу*. Харьков, 1995. Вып. 3. С. 33-36.
39. Никитская Е. С. К проблеме работы в классе концертмейстерского мастерства (сцены из опер П. И. Чайковского). Харьков: Принт-Дизайн, 2003. С. 144-154.
40. Нікітська Є. С. Подолання технічних труднощів у виконанні оперних клавирів в класі концертмейстерської майстерності. Харьков: Принт-Дизайн, 2003. С. 73-87.
41. Никитская Е. С. Транспонирование в концертмейстерском классе: методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов. Харьков, 1990. 37 с.
42. Никитская Е. С. Чтение с листа в концертмейстерском классе: методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов. Харьков, 1990. 28 с.
43. О работе концертмейстера: учебное пособие для фортепианных факультетов музыкальных вузов / ред.-сост. и автор предисловия М. Смирнов. Москва: Музыка, 1974. 160 с.
44. Островская Е. А. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Тамбов, 2006. 233 с.
45. Островская Е. Психологические основы концертмейстерского искусства. Генезис и эволюция: научно-методический очерк. Саратов: АЛЬФА, 2005. 52 с.
46. Полян І. З досвіду педагога-концертмейстера ХІМ. *Музика*. 1975. № 4. 14 с.
47. Пустовит В. И. Формирование распределенного внимания в процессе профессиональной подготовки учителя музыканта (на материале концертмейстерского класса педвуза): дисс. ... канд. пед. наук. Минск, 1981. 188 с.

48. Пустовит В. И. Концертмейстерская подготовка студентов музыкально-педагогического факультета: метод. пособие. Минск: МГПИ, 1985.
49. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі. Тернопіль: Богдан, 2001. 105 с.
50. Савари С. Становление аккомпанемента как профессии. *Аккомпанемент как профессия и искусство*. Харьков, 1993. С. 4-24.
51. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции: монография. Одесса: ОКФА, 1996. 204 с.
52. Смирнов М. А. О развитии первоначальных навыков аккомпанемента у юных музыкантов. *Ребенок за роялем*. Москва, 1981. С. 215-221.
53. Теорія і практика акомпанементу: навчально-методичний посібник до курсу «Концертмейстерський клас» та «Основи праці в студії» для студентів мистецьких спеціальностей / уклад.: І. Г. Стотика, Е. А. Власенко, Я. В. Сопіна, О. В. Стотика; заг. ред. І. Г. Стотики. Мелітополь: МДПУ, 2018. 127 с.
54. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей: учебное пособие для студентов пед. ин-тов. Москва: Наука, 2003. 368 с.
55. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Санкт-Петербург: Композитор, 2008. 368 с.
56. Чачава В. Искусство концертмейстерства. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 215 с.
57. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: размышления педагога. Москва: Музыка, 1996. 206 с.
58. Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. Ленинград: Музыка, 1972. 48 с.
59. Шендерович Е. М. С певцом на концертной эстраде. Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1997. 250 с.

Міністерство освіти і науки України  
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

НАВЧАЛЬНЕ ЕЛЕКТРОННЕ ВИДАННЯ

**КАРТАШОВА Жанна Юріївна,**  
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри  
музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного  
університету імені Івана Огієнка

# **КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИЙ КЛАС**

**НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК**

**ЕЛЕКТРОННЕ ВИДАННЯ**

Підписано 11.07.2023. Формат 60x84/16. Гарнітура «Таймс».  
Об'єм даних 8,7 Мб. Обл.-вид. арк. 13,6. Зам. № 1049.

Кам'янець-Подільський національний університет  
імені Івана Огієнка,  
вул. Огієнка, 61, м. Кам'янець-Подільський, 32300.  
Свідоцтво серії ДК № 3382 від 05.02.2009 р.

Виготовлено в Кам'янець-Подільському національному  
університеті імені Івана Огієнка,  
вул. Огієнка, 61, м. Кам'янець-Подільський, 32300.