

**МУКАЧІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**Педагогічний факультет**  
*Кафедра педагогіки музичної освіти і виконавського мистецтва*



**С.М.БУРКАЛО**

**ОСНОВИ АКОМПАНЕМЕНТУ**  
**(Навчально-методичний посібник)**

для студентів денної та заочної форм навчання  
напряму підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво»  
(освітній ступінь «Бакалавр»),

**Мукачево – 2016**

УДК 781.66  
ББК 85.310.704+85.9  
Б 91

**Основи акомпанементу/ Укладач С.М. Буркало. – Мукачево: МДУ,2016. - с.53**

Рекомендовано до друку Науково-методичною радою Мукачівського державного університету, протокол №11 від 27 червня 2016р.

Обговорено і схвалено на засіданні кафедри педагогіки музичної освіти та виконавського мистецтва, протокол № 13 від 25 травня 2016р.

**Укладач:** С.М.Буркало, старший викладач, Мукачівський державний університет

**Відповідальний за випуск:** Н.М.Попович, зав.кафедри педагогіки музичної освіти та виконавського мистецтва, доктор педагогічних наук, доцент , Мукачівський державний університет

Рецензент: Н.М.Попович, зав.кафедри педагогіки музичної освіти та виконавського мистецтва, доктор педагогічних наук, доцент , Мукачівський державний університет

*У навчально-методичному посібнику систематизовані знання та навички акомпанементу, необхідні для майбутніх музичних керівників у дошкільних навчальних закладах та вчителів музики у загальноосвітніх школах.*

*Посібник розрахований на музичних керівників дошкільних навчальних закладів, учителів музики загальноосвітніх шкіл, студентів музичних відділень педагогічних коледжів та музично-педагогічних факультетів педагогічних університетів і може використовуватися у навчально-виховному процесі цих закладів при викладанні предмету Акомпанемент.*

*Приклади гармонізації дитячих пісень написані автором посібника.*

*Посібник написаний у відповідності до робочої програми з дисципліни „Акомпанемент”. На вивчення дисципліни відведено 2 кредити. Загальна кількість годин 60 (20 аудиторних, 40 СРС студента.)*

©Буркало С.М.  
©МДУ

## Зміст

Вступ.....	4
Розділ I. Основні передумови концертмейстерської роботи.....	6
Тема 1. Найважливіші умови спільного, ансамблевого виконавства	
Тема 2. Три етапи роботи над музичним твором	
Розділ II. Робота концертмейстера з вокалістом.....	8
Тема 3. Специфіка роботи акомпаніатора з вокалістами	
Тема 4. Розвиток навичку поєднання вокальної партії та акомпанементу	
Розділ III. Особливості роботи концертмейстера з дитячим хоровим колективом.....	10
Тема 5. Розвиток навичок аналізу та виконання хорових партитур.	
Тема 6. Практичне опрацювання хорової партитури.	
Розділ IV. Робота акомпаніатора в дитячих танцювальних гуртках, балетних класах, спортивних секціях. Музично-ритмічні рухи в дошкільному навчальному закладі.....	12
Тема 7. Музично-ритмічні рухи, як один із видів музичної діяльності.	
Тема 8. Основні вимоги до виконання супроводу музично-ритмічних рухів.	
Тема 9. Роль акомпанементу при розучуванні музично-ритмічних рухів з дошкільнятами.	
Тема 10. Завдання концертмейстера – піаніста в роботі над танцем.	
Розділ V. Методика читання музики з листа.....	15
Тема 11. Формування комплексу навичок читання з листа	
Тема 12. Практичні вказівки щодо читання супроводу до пісні з листа.	
Розділ VI. Розвиток навичок підбору акомпанементу на слух.....	17
Тема 13. Гармонія – першооснова акомпанементу до мелодії .	
Тема 14. Методи підбору супроводу до мелодії.	

## ***Вступ.***

Вчитель музики у загальноосвітній школі та музичний керівник у дошкільному навчальному закладі повинен володіти цілим комплексом практичних умінь та навичок, які включають читання нот з листа, акомпанування дитячому художньому колективу, гармонізації мелодії, транспонування та багато іншого.

Перед педагогічними закладами стоїть завдання підготовки музикантів широкого профілю, формування та розвиток всього комплексу музичних здібностей студентів.

Навчання і виховання студентів педагогічних навчальних закладів повинно базуватися на принципах розвиваючого навчання, а саме:

- а) збільшення об'єму музичного матеріалу, який вивчається у класі;
- б) прискорення темпів його проходження;
- в) розширення діапазону музично-теоретичних знань студентів;
- г) самостійність, творча ініціативність студентів.

Серед музичних дисциплін “Акомпанемент” має найбільше практичне застосування. Він найбільш тісно пов'язаний із майбутньою професійною діяльністю вчителя музики та музичного керівника.

**Мета курсу** “Акомпанемент” – підготовка студентів до самостійної роботи, оволодіння знаннями, уміннями і навичками, необхідними для майбутньої роботи у школах та дошкільних навчальних закладах.

### ***Завдання курсу:***

1) виховувати вміння виразно виконувати пісню під власний супровід з одночасним керуванням уявним колективом;

2) послідовно оволодівати необхідними прийомами транспонування творів дитячої пісенно-хорової літератури;

3) вміти поєднувати вокальну лінію пісні з фортепіанним супроводом;

4) оволодівати навиками підбору акомпанементу до пісень шкільного та дошкільного репертуару;

5) розвивати навички читання нот з листа творів пісенного та хорового репертуару із супроводом, а також хорової партитури ;

6) застосовувати прийоми спрощення супроводу пісенно-хорової літератури;

7) розвивати навички виразного виконання акомпанементу до музично-ритмічних рухів з одночасним керуванням дитячим колективом;

8) оволодівати навичками ансамблевої гри;

9) підвищувати рівень професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів, розширювати їх музичний кругозір, розвивати творчі здібності, вміння відчувати партнера, швидко орієнтуватися в нотному тексті, відчувати динамічну, ритмічну та художню цілісність твору у всіх його компонентах (темп, фразування, агогіка, динаміка тощо).

Французьке слово *accompagnement* походить від дієслова *accompagner* – “супроводжувати”. Зазвичай акомпаніатор являється і концертмейстером у прямому розумінні цього слова – він не тільки виконує твір із співаком або інструменталістом на концертній естраді, але і працює із солістом або хоровим колективом на репетиціях, розробляючи разом із ним художню концепцію інтерпретації, заглиблюючись у всі подробиці “технології” ансамблевого виконавства.

Сучасна виконавська та педагогічна діяльність немислима без участі концертмейстера. Жодний виступ соліста чи художнього колективу не може відбутися без його попередньої роботи.

Концертмейстер повинен володіти особливими професійними якостями. Перш за все дуже важливим є вміння розподіляти свою увагу не тільки між своїми двома руками, а й бути в постійному контакті з солістом або диригентом. При роботі у дошкільному закладі або школі педагог-музикант, акомпонує дитячому хоровому чи хореографічному колективу, повинен одночасно керувати виконавським процесом.

Дуже важливим у даній професії є вміння грамотно читати музику з листа, транспонувати мелодію та супровід, підбирати нескладний акомпанемент до пісень та танців. Педагог-музикант, який працює в школі має бути обізнаний з різними стилями та жанрами як класичної, так і сучасної популярної музики.

На жаль, у щоденній музично-педагогічній діяльності дуже часто зустрічаємось із недооцінкою важливості занять із предмету “Акомпанемент”. Це є наслідком не лише нерозуміння ролі ансамблевого музикування у формуванні творчої особистості піаніста, але й відсутності теоретичного курсу з даних дисциплін, особливо щодо їх специфіки у музично-педагогічних закладах.

**Мета пропонованого посібника** – розкрити специфічні особливості концертмейстерської роботи у дошкільних навчальних закладах, загальноосвітніх школах та позашкільних дитячих художніх колективах і дати деякі навчально-методичні поради щодо викладання предмету “Акомпанемент” у педагогічних навчальних закладах.

## **Розділ I. Основні передумови концертмейстерської роботи**

### Тема 1. Найважливіші умови спільного, ансамблевого виконавства

Виконання піаністом сольної концертної програми та акомпанування солісту чи хоровому колективу з нот – психологічно різні стани. Під час виконання супроводу музичні та рухові дії не встигають стати стабільними, автоматизованими. Вони багато в чому залежать від конкретної виконавської ситуації.

Однією з найважливіших умов спільного, ансамблевого виконавства є **ритмічна дисципліна**, синхронність виконання. Дуже важливими є точність поєднання сильних і слабких долей такту, єдність у витримуванні пауз.

У роботі концертмейстера велику роль відіграє добре розвинутий **музичний слух** (звуквисотний, мелодичний, поліфонічний, гармонічний, тембро-динамічний, внутрішній). Для виховання виконавського слуху студента-піаніста дуже важливо з перших уроків планомірно й систематично працювати над вмінням чути всю музичну тканину. На молодших курсах дуже корисною є гра студентом мелодії твору, у поєднанні з повним супроводом у виконанні викладача.

Необхідність творчого контакту з партнером передбачає підвищення самоконтролю під час виконання музики. Спільне музикування має велике значення для активізації та вдосконалення виконавського слуху на всіх етапах навчання піаніста.

Дуже важливим у ансамблевому виконавстві є **одночасність вступу та закінчення**. Особливого значення набуває ауфтакт (спільний “вдих”) та момент атаки (початок звучання). На допомогу виконавцям має прийти умовний жест. При роботі з дитячим художнім колективом це – кивок голови концертмейстера, який складається з двох моментів: ледь помітного руху вгору (ауфтакт, вдих), а далі – чіткого руху вниз (видих).

У спільному виконавському процесі необхідно досягати й одночасного закінчення фраз, цілого твору або його окремих частин. Часто у виконанні відсутні змістовні цезури, недотримуються фермати, паузи.

Розповсюдженою помилкою концертмейстерів-початківців є також відсутність узгодженості у знятті педалі та рук з фортепіано, що може негативно впливати на синхронність закінчення з солістом.

У спільній грі взаєморозуміння досягається шляхом постійних тренувань, коли найменший намір чи зміна плану виконання твору відразу враховується партнером. На репетиціях такі моменти відпрацьовуються, але все передбачити неможливо. У процесі гри великого значення набуває імпровізація, взаєморозуміння, збіг відчуттів, єдина концепція інтерпретації.

### Тема 2. Три етапи роботи над музичним твором

Роботу над твором умовно можна поділити на три етапи. Перший етап – це отримання загальної уяви про твір, його характер, художні образи. У центрі уваги на даному етапі повинні знаходитися вивчення та опрацювання

всіх елементів нотного тексту: робота над інтонацією, засвоєння фактури, темпоритму, осмислення штрихів, динаміки, літературного тексту (у вокальних творах). Другий – відбір та оволодіння засобами виразності, необхідними для розкриття його художнього змісту. На цьому етапі концертмейстеру слід звернути увагу на вибір аплікатури, оскільки значна увага концертмейстера спрямована на прослуховування сольної партії, а контроль за технічним боком виконання частково бере на себе аплікатура. Звичайно, у її виборі слід виходити не лише із зручності, але й вимог спільного фразування, штрихової узгодженості. Другий етап роботи над твором вимагає й опрацювання кожної партії супроводу окремо, з послідовним їх поєднанням із партією соліста. Окремо слід виділити проблему балансу баса та інших ліній у загальному динамічному плані твору. Роль баса надзвичайно важлива у тембральному, просторовому аспекті. Розуміння законів звукової перспективи: співвідношення по вертикалі, поділ музичної тканини на перший і другий плани сприяє створенню багатоплановості та об'ємного звучання.

Художнє та технічне опрацювання партії супроводу неможливо розглядати окремо від питання педалізації. Існує кілька різновидів педалізації: зв'язуюча, запізнююча, ритмічна, напівпедаля, чвертьпедаля. Застосування того чи іншого різновиду залежить від стилю виконуваного твору, відповідних ансамблевих завдань, а також акустичних умов. Жодні позначення педалі у нотному тексті не можуть визначити міру використання педалі, яка залежить від глибини, точного моменту натиснення, швидкості зняття, фактичного часу її дії. Все це має контролюватися слухом концертмейстера.

Третій етап передбачає спільну роботу концертмейстера та соліста (або художнього колективу). Тут вирішується питання співвідношення партій з точки зору темпу, динаміки, пошуків відповідних відтінків, автоматизації виконавських прийомів. З метою досягнення єдності виконавських дій соліста та концертмейстера необхідне детальне опрацювання різноманітних відхилень від темпу – сповільнення, прискорення, *rubato*. На цьому етапі передбачається також послідовне вивірення динамічного балансу партій і потрібних градацій динаміки.

**Питання для самоконтролю та контролю досягнутих результатів:**

1. Найважливіші умови спільного, ансамблевого виконавства
2. Три етапи роботи над музичним твором

**Завдання для самостійної роботи студентів:**

Законспектувати: Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: Навч. посібник (видання друге, перер., доп.)/Т. Молчанова. – Львів: Сполом, 2007. – 216с. Ст. 13-38

## Розділ II. Робота концертмейстера з вокалістом

### Тема 3. Специфіка роботи акомпаніатора з вокалістами

Співпраця концертмейстера з вокалістом значно відрізняється від роботи з музикантами інших спеціальностей через специфіку сольної партії, її зв'язку зі словом.

Концертмейстер повинен бути обізнаним у питаннях вокального мистецтва, розуміти основні вокальні завдання (точність інтонації, дикційна виразність, дихання, фразування, значення цезур і артикуляції), знати класифікацію співочих голосів, їх теситурні можливості, діапазон рухливості, тембр відповідного голосу, яскравість кожного з його регістрів. Знання особливостей того чи іншого голосу допоможе визначити силу звучання фортепіанної партії (густоти, вагомості звука чи, навпаки, його прозорості, легкості). Проте треба пам'ятати, що динаміка вокальної партії залежить не тільки від цих формально-технічних особливостей, але й підпорядковується змістовному фактору.

На сьогодні склалася така класифікація голосів:

- група жіночих – *сопрано, мецо-сопрано, контральто*;
- група чоловічих – *тенор, баритон, бас*;
- група дитячих – *дискант, альт*.

Концертмейстер, який працює зі співаками, має бути обізнаним з такими поняттями, як *діапазон, регістр, теситура*. Студенти музично-педагогічних закладів знайомі з цими поняттями з курсу хорознавства та занять з постановки голосу. Особливо важливого значення для студентів даної спеціальності набуває знання специфіки дитячих голосів.

Внаслідок особливості голосового апарату (короткі і тонкі голосові зв'язки, малий об'єм легенів і т.д.) дитячі голоси відрізняються від голосів дорослих співаків. Для нього характерні “високе” (головне) звучання, вузький діапазон, характерна м'якість, “серебристість” тембру (особливо у хлопчиків), обмеженість сили звуку.

Можна визначити приблизно такі стадії розвитку дитячих голосів:

1. *суто дитяча стадія* – від самого молодшого віку до 10-11 років. Голоси цієї групи відрізняються виключно фальцетним (головним) звучанням, невеликим діапазоном (*доI – доII октави*)
2. *стадія формування* – від 11-12 до 13-14 років. Тут намічаються елементи грудного звучання, індивідуальний тембр, діапазон трохи розширюється (*доI – міII, фаII*)
3. *в певній мірі сформовані голоси* – підлітки 14-15 років. В них елементи дитячого звучання в деякій мірі змішуються з елементами дорослого (жіночого) голосу, більше виявляється індивідуальність тембру, діапазон розширюється до 1,5-2 октав, звучання мікстове (змішане). Діапазон *дискантів* – *доI – сольII, ляII*), альтів – *ля малої октави – реII, міII*. Видатні дитячі голоси перевищують ці норми у напрямі вгору.

Як і в голосах дорослих у дитячих є такі регістри: *грудний, головний і мікст*. Спів виключно грудним звуком не відповідає природі дитячих голосів



і має на них шкідливий вплив. Не можна дозволяти також юним співакам форсувати звучання. Особливої уваги вимагають дитячі голоси у період мутації.

Перед концертмейстером, який акомпанує юним воалістам стоїть завдання віднайти правильний баланс звучання сольної партії та акомпанементу. Акомпанувати дитячим голосам потрібно делікатно, не заглушаючи соліста. Проте, при високій теситурі у дискантів концертмейстер повинен підтримати співака динамічно. Завдяки дзвінкому тембру голос дисканта “проб’ється” крізь фортепіанну фактуру.

#### Тема 4. Розвиток навичку поєднання вокальної партії та акомпанементу

Інколи концертмейстеру, який працює з дітьми необхідно заграти вокальну партію разом з акомпанементом – це дасть можливість співаку відчутти загальну форму твору та на перших етапах сприятиме точному вивченню вокальної партії. Вміння поєднувати вокальну лінію пісні з фортепіанним супроводом – дуже важливий навик для майбутніх музичних керівників та вчителів музики. Над розвитком цього навичку слід ретельно працювати на заняттях з Акомпанементу. Студент повинен навчитися відбирати із супроводу найбільш важливі елементи (басову лінію, основні гармонічні функції) і поєднувати їх із супроводом. Розділ III. Особливості роботи концертмейстера з дитячим хоровим колективом

#### ***Питання для самоконтролю та контролю досягнутих результатів:***

1. Розкрийте специфіку дитячих голосів
2. Назвіть та поясніть специфіку використання регістрів у дитячих голосах

#### ***Завдання для самостійної роботи студентів:***

Законспектувати: Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: Навч. посібник (видання друге, перер., доп.)/Т.Молчанова. – Львів: Сполом, 2007. – 216с. Ст. 49-64

### Розділ III. Особливості роботи концертмейстера з дитячим хором колективом

Тема 5. Розвиток навичок аналізу та виконання хорових партитур.

Концертмейстер дитячого хорового колективу повинен володіти такими навиками:

- читати хорову партитуру;
- бути обізнаним зі специфікою диригентської техніки;
- вміти грати “по руці” диригента;
- розуміти диригентський жест та ауфтакт, поняття “витримання нот і фермат”, зняття звучання всього хору або певної партії.

Музичний твір, який призначений для колективного (хорового чи оркестрового) виконання записується у вигляді *партитури* (італ. Partitura – ділення, розподіл). Хорова партитура являє собою багаторядковий нотний запис, де кожний рядок фіксує партію певного голосу. Ноти розташовуються чітко по вертикалі. Рядки партитури об’єднуються системою аколад, кожна з яких має своє призначення. Головна аколада – тонка вертикальна риска, яка об’єднує початок всіх нотних рядків партитури. Голоси в хорі поєднуються груповою аколодою (товстою рисою з фігурними вухками на кінцях).

Концертмейстер має знати, що жест (рух руки) є своєрідним засобом виразу музики диригентом. Ці рухи подають темп, відлічують долі такту, передають характер динамічних відтінків.

Важливим моментом у роботі концертмейстера є розуміння показу диригентом вступу (ауфтакт і момент точки удару). Ауфтакт (як жест) повинен відображати силу звучання, темп, характер подачі звука, передавати настрої. Концертмейстеру необхідно особливо слідкувати за руками диригента під час різкої зміни темпу. Згідно з впевненим диригентським ауфтактом на останніх долях попереднього такту вже можна відчутися цю зміну. Не менш важливим є розуміння концертмейстером зняття (закінчення) звучання.

Концертмейстер, який працює з хором колективом повинен знати деякі особливості запису хорової партитури.

Для однорідних хорів (чоловічих, жіночих, дитячих) найбільш розповсюдженим є запис на двох нотних станах, часом навіть на одному. Так можуть записуватися три-чотириголосні твори для однорідного хору (за умови збігу літературного тексту, ритмічного малюнка та відсутності поліфонічного розвитку). При цьому верхні голоси записуються штилями догори, а нижні – донизу:



Для мішаних хорів використовують дво-, три- та чотирирядкові партитури.

Хорові партії розташовуються за висотним принципом: високі – на верхніх рядках, низькі – на нижніх.

Під час виконання хорового твору концертмейстером музичний матеріал розподіляється таким чином: в однорідних хорах верхні голоси граються правою рукою, а нижні лівою; у мішаних – жіночі голоси виконують правою рукою, а чоловічі – лівою. Необхідно пам'ятати, що партія тенора, яка написана у скрипковому ключі, має гратися октавою нижче, відповідно до реального звучання. За умови перехрещування голосів концертмейстеру слід грати голоси, що звучать вище, правою рукою, а ті, що нижче. – лівою.

Тема 6. Практичне опрацювання хорової партитури.

Концертмейстер хорового колективу має грати “по-хоровому”: підкреслювати логічні наголоси на певних складах слова чи словах у музичній фразі, відзначати цезури, які обумовлюються вокальним диханням.

У партитурах, де неможливо повністю заграти текст, його дозволяється спрощувати. Серед можливих варіантів: перенесення голосів з партії правої руки до партії лівої, вилучення певних звуків (витриманих на великих проміжках музичної тканини), взяття форшлагом нижніх нот при широкому розположенні акорду.

У виконанні хорового твору на фортепіано велика роль належить педалі. Вона сприяє збільшенню співучості та тембральній окрасі звучання, пов'язує звуки, допомагає плавному переходу від одного до другого, утримує далекі баси (бас виконується як форшлаг). Використання педалі вимагає підвищеної уваги під час зміни дихання, цезур і фермат. Треба завжди слідкувати за ясністю голосоведення. В момент зняття диригентом звучання хору концертмейстер повинен максимально точно зняти руки з клавіатури, а ногу – з педалі.

Під час позакласної роботи в загальноосвітніх школах організуються різні дитячі хори. Хори молодших школярів утворюються з участю дітей, голоси яких відповідають першій, суто дитячій стадії розвитку. Репертуар – одно-, двоголосний, доступний дітям по змісту і технічним можливостям. Голоси в дітей цього віку, як правило, без яскраво вираженої тембральної градації. Це – перші та другі дисканти.

Хори середньої школи мають більші вокальні можливості. Хорові партії набувають відповідної тембрової окраски. Репертуар – дво-, триголосний.

З учнів старших класів можна організувати мішаний юнацький хор.

Існують видатні дитячі колективи, яким під силу репертуар жіночого хору. Особливо цікавим за тембром є звучання хорів хлопчиків. В минулому мішані церковні хори складались із співаків-хлопчиків та дорослих чоловіків. Зараз цю традицію в Україні підтримують такі хори як “Дударик” у Львові, хор хлопчиків при Державній чоловічій капелі, Мукачівський хор хлопчиків та юнаків при експериментальній хоровій школі.

***Питання для самоконтролю та контролю досягнутих результатів:***

1. Назвіть основні навички, якими повинен володіти концертмейстер дитячого хорового колективу
2. Завдання концертмейстера в процесі практичного опрацювання хорової партитури

***Завдання для самостійної роботи студентів:***

Законспектувати: Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: Навч. посібник (видання друге, перер., доп.)/Т. Молчанова. – Львів: Сполом, 2007. – 216с. Ст. 69-77

#### **Розділ IV. Робота акомпаніатора в дитячих танцювальних гуртках, балетних класах, спортивних секціях. Музично-ритмічні рухи в дошкільному навчальному закладі.**

Тема 7. Музично-ритмічні рухи, як один із видів музичної діяльності.

Тісний зв'язок двох видів мистецтва – музики і танцю – підтверджується історією розвитку світової культури. Танець виник з різноманітних рухів і жестів, втілюючи людські враження від оточуючого світу.

Музика є важливим компонентом хореографії, невід'ємною частиною танцю, занять у деяких спортивних секціях (художня гімнастика, фігурне катання, синхронне плавання), музичних занять у дошкільному навчальному закладі. Тут вона виступає яскравою ілюстрацією подій, відбитих у русі чи танці. Саме завдяки їй заняття стають ефективним засобом естетичного виховання, розвивають відчуття краси рухів, гарної постави.

У кожній галузі музично-ритмічного виховання виконавцем супроводу є акомпаніатор. Незважаючи на широке розповсюдження фонограм, роль акомпаніатора й досі залишається вагомим. Фонограма в більшості випадків використовується лише для виступу, а підготовка, технічна робота відбувається за участі піаніста-аккомпаніатора. Він може зупинити своє виконання у будь-якій частині твору, повторити певний епізод, заграти його у повільному темпі. Від акомпаніатора вимагається ансамблева гнучкість, відчуття синхронності, розуміння логіки цезур, вміння “дихати” разом з виконавцями. Акомпаніатор є тим об'єднуючим началом, яке сприяє органічному поєднанню задумів композитора і постановника.

Тема 8. Основні вимоги до виконання супроводу музично-ритмічних рухів.

Робота танцювальних гуртків, балетних класів і спортивних секцій передбачає постійний контакт керівника з акомпаніатором. Після визначення конкретних завдань акомпаніатор обирає відповідний музичний супровід. Цей вибір має визначитися такими поняттями як: ясність, дохідливість, завершеність мелодії. Обраний твір повинен мати визначений темп, метр і ритмічний малюнок, що підкреслює характерні особливості рухів і допомагає їх виконанню.

Вдало підібраний музичний супровід допомагає закріпити м'язове відчуття, а слуховим аналізаторам – запам'ятати рухи у відповідності з його звучанням. Все це поступово виховує музичну пам'ять, зміцнює звичку рухатися ритмічно, глибше розуміти образ, розвиває координацію, здатність виконувати рух у певному темпоритмі і відповідно до змісту й будови твору.

Після показу керівником суті гри, вправи чи танцю, акомпаніатор виконує супровід. Попереднє програвання музичного твору допомагає створити уявлення про темп, ритм, амплітуду рухів і відповідні засоби музичної виразності.

Під час репетицій можна практикувати таку форму роботи: частину вправи чи танцю виконувати під музику, далі частину – без музики. Це надасть можливість перевірити правильність збереження темпу.

Тема 9. Роль акомпанементу при розучуванні музично-ритмічних рухів з дошкільнятами.

Великого поширення на початку ХХ століття в багатьох країнах набула система ритмічного виховання, заснована швейцарським музикантом-педагогом Е. Жаком-Далькросом. Цей метод зводиться до того, щоб, використовуючи спеціально підібрані тренувальні вправи розвивати в дітей (починаючи з дошкільного віку) музичний слух, пам'ять, увагу, ритмічність, пластичну виразність рухів. Музично-ритмічні рухи, як один із видів музичної діяльності займають важливе місце в процесі музичного виховання дошкільнят. "Рухливі ігри під акомпанемент музики ... розвивають слух, легкість і спритність рухів, здатність швидко і правильно реагувати на враження від музики"<sup>1</sup>, - так писала відомий російський педагог Є.М.Водовозова. Різні музичні твори викликають у дітей емоційні переживання, породжують певні настрої, під впливом яких і рухи набувають відповідного характеру. Рухи допомагають повніше сприймати музичний твір, який, у свою чергу, надає рухові особливої виразності. В цій взаємодії музика відіграє провідну роль, а рухи стають своєрідним засобом вираження художніх образів, тому особливого значення набуває *якість музичного супроводу* до вправ, музично-дидактичних ігор та танців, які розучуються у дошкільному навчальному закладі. Основні вимоги до виконання супроводу музично-ритмічних рухів: *ясність, чіткість, ритмічність, трохи перебільшений показ сильної долі*. При виконанні музики для дошкільнят дуже важливо *вірно підібрати темп*. Велике значення має *чіткий показ зміни темпу* в музичному творі, *витримування цезур* між різними частинами твору, під які виконуються різні музично-ритмічні рухи. Діти повинні добре визначати на слух розділи музичної форми. Перед кожною зміною музичного матеріалу, появою нових елементів руху музичний керівник (концертмейстер) повинен зробити невелику зупинку, щоб дати дітям час підготуватись до нових елементів руху.

Тема 10. Завдання концертмейстера – піаніста в роботі над танцем.

Активної участі акомпаніатора вимагає й робота гуртків сучасного та народного танців. Елементи цих танців побудовані на музиці, яка визначає особливості танцювальних рухів різних народів і часів. Основні виразові засоби танцю – рухи та пози, пластична виразність і міміка, просторовий малюнок і композиція, динаміка та темпоритм.

Протягом багатьох десятиліть створювалася група певних танцювальних рухів, на основі яких будуються національні та сучасні танці. Їх можна назвати базовими. Найважливішими серед них є кроки: *приставний, галопу, перемінний, польки, вальсу*.

---

<sup>1</sup> Водовозова Е.Н. Умственное и нравственное воспитание детей от первого появления сознания до школьного возраста. СПб, 1913, с.330.

*Приставний крок* – крок однією ногою убік, а потім до неї приставляють другу. Музичний супровід – твори у розмірі 4/4, темп помірний. Наприклад: А.Хачатурян “Андантіно”.

*Крок галопу* – динамічний, стрімкий. Нога ковзає уперед або убік з легким згинанням ніг в колінах, після іде поштовх та відрив від підлоги. Приземлення безшумне, перекатом з носка, м’яко згинаючи коліно. Супровід – будь-яка полька у помірному темпі, розмір 2/4. Наприклад С.Рахманінов “Італійська полька”.

*Перемінний крок* – складається з двох кроків: приставний крок до попереду стоячої ноги і перемінний з іншої ноги. Супровід – твори у помірному темпі, розмір 2/4. Наприклад Л.Шульгін “Марш”.

*Крок польки* – перемінний крок, який виконується легкими стрибками. Супровід – будь-яка полька у помірно-швидкому темпі, розмір 2/4 (Д.Львів-Компанієць “Весела полька”)/

*Крок вальсу* – уперед-назад трьома невеликими кроками. Перший – перекатом з носка на всю стопу, два наступні – на носках. Супровід – будь-які вальси у помірному темпі, розмір 3/4.

***Питання для самоконтролю та контролю досягнутих результатів:***

1. Назвіть основні вимоги до виконання супроводу музично-ритмічних рухів
2. Назвіть основні базові танцювальні рухи

***Завдання для самостійної роботи студентів:***

Законспектувати: Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: Навч.посібник (видання друге, перер., доп.)/Т.Молчанова. – Львів: Сполом, 2007. – 216с. Ст. 155-176

## Розділ V. Методика читання музики з листа

### Тема 11. Формування комплексу навичок читання з листа

У практичній діяльності музичного керівника у дошкільному навчальному закладі, вчителя музики в школі, концертмейстера позашкільного художнього колективу дуже важливим є навик читання з листа. Іноді виникає необхідність швидко підготуватися до заняття чи концертного виступу. Музикант, який добре читає з листа швидко поповнює свій репертуар.

Завдання розвитку читання з листа:

1. швидке охоплення всієї тканини музичного твору;
2. вміння відібрати головне у фактурі;
3. за короткий термін часу вільно грати твір по нотах;

Однією з головних умов правильного процесу читання з листа є **зорове опередження** музикантом того, що безпосередньо виконується ним в даний момент. Друге суттєве положення теорії і практики читання музики з листа виражається у вимозі **невідривності зору від нотного тексту**. Нарешті, третьою умовою успішного протікання процесу читання з листа є **орієнтування по графічному вигляду** нотного тексту, тобто моментальне бачення руху мелодії, розпізнавання інтервалів та акордів (тризвуків, домінантсептакордів та їх обернень).

Тема 12. Практичні вказівки щодо читання супроводу до пісні з листа.

Для набуття навичку читання з листа необхідний і розвиток певного технічного комплексу. Передусім – апплікатурної техніки (типових формул послідовності пальців: гам, арпеджіо, подвійних нот, акордів). Це сприятиме вмінню відразу знаходити зв'язок звуків, розуміти напрямок музичної фрази. Таким чином відпрацьовується зорове сприйняття запису тієї чи іншої послідовності, групи нот, акордів.

Дослідженням у навчанні студентів, майбутніх вчителів музики в школі, читанню з листа у свій час займалася професор Одеського педагогічного інституту ім. К.Ушинського Р.А.Верхолаз. Ось що вона пише з цього приводу: <sup>2</sup>“У музиці є багато готових формул, знання яких значно полегшує читання з листа. Під знаннями формул ми розуміємо вміння безпомилково знаходити їх у музичному тексті, вільно грати без нот і виконувати, не розбираючи наново окремо кожний звук. “

В роботі над розвитком навичок читання з листа важливого значення набуває внутрішній слух піаніста. Для розвитку слухового компонента процесу читання з нот корисними є такі способи:

1. Слухання музики з нотами в руках. При цьому відбувається зчеплення слухових і зорових сприйнять.
2. Розучування твору без інструмента.

---

<sup>2</sup> Верхолаз Р. Вопросы методики чтения нот с листа / Под ред. Т.Беркман. – М.: Изд.-во АПН РСФСР, 1960 – С.32 (переклад Т.Молчанова)



3. Читання з нот п'єси відразу після прослуховування її у виконанні педагога. Тут читання проходить успішніше на основі відповідних слухових уявлень.
4. Виконання п'єси шляхом чергування співу та фортепіанної гри.

***Питання для самоконтролю та контролю досягнутих результатів:***

1. Назвіть основні завдання розвитку читання музики з листа
2. Назвіть способи роботи над розвитком слухового компоненту у процесі читання музики з листа

***Завдання для самостійної роботи студентів:***

Законспектувати: Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: Навч. посібник (видання друге, перер., доп.)/Т.Молчанова. – Львів: Сполом, 2007. – 216с. Ст. 38-43

## **Розділ VI. Розвиток навичок підбору акомпанементу на слух**

### **Тема 13. Гармонія – першооснова акомпанементу до мелодії .**

Однією з проблем сучасного музичного виховання є розвиток навичок у підбиранні акомпанементу, гри на слух та імпровізації учнів.

Нерідко навіть здібні студенти, які виконують складний репертуар на уроках спеціального фортепіано стають безпомічними, коли їм приходить підібрати самий нескладний супровід до дитячої пісні. У музично-педагогічних закладах, незважаючи на те, що підбір супроводу входить у навчальні програми з предмету “Акомпанемент” розвиткові творчих навичок, тобто вмінню грати на слух та імпровізувати, приділяється дуже мало уваги.

С.І.Науменко, яка проводила дослідження у Київській консерваторії, у своїй статті “Про особливості музичного слуху піаністів” пише:<sup>3</sup> “Із 47 слухачів фортепіанного факультету консерваторії відтворювати мелодію після одноразового її прослухування змогли тільки 8 студентів, 12 відтворили після 2-4 разів, а 27 не змогли повторити навіть після багаторазових (до 6) повторювань, пояснюючи, що у них погана пам’ять. Але причиною цього можна вважати не тільки музичну пам’ять, а й недостатньо виховані внутрішні слухові уявлення”.

Вітчизняні і зарубіжні методисти фортепіанної педагогіки активно закликають до розвитку творчої діяльності учнів. Сьогодні піаністи-педагоги прийшли до спільного висновку: необхідно наблизити виконавську і творчу діяльність. Психологічні дослідження показують, що для розвитку навичок підбирання не потрібні якісь особливі здібності і що грати на слух можуть не лише “обдаровані”.

Випускники музично-педагогічних факультетів – це музиканти широкого профілю, які мають кілька спеціальностей, зокрема фортепіано, хорове диригування і музично-теоретичні дисципліни. Вміння грати на слух є необхідною умовою роботи в школі. Отже, викладачам у музично-педагогічних закладах необхідно активно працювати над розробкою питань методики підбору акомпанементу на слух, розвитку творчих здібностей студентів.

Для успішного засвоєння кожний акорд довгий час має вивчатися в одному основному виді і одному розміщенні. Пріоритет основному виду треба треба давати тому, що в ньому найбільш яскраво проявляється функціональність акорду. Всі акорди даються в тісному розположенні так, що ліва рука грає бас, права – верхні звуки акорду. Використання одного розположення обумовлено необхідністю добиватись максимального автоматизму рухів при імпровізаційній гармонізації.

Розположення підібрані таким чином, щоб зменшити кількість помилок у голосоведенні. Як правило, рекомендується гармонічне з’єднання акордів, при якому руки менше відриваються від клавіатури, так як спільний звук грається одним пальцем. Щоб одержати гармонічне з’єднання акордів в автентичних зворотах, більшість D7 дається в неповному виді (без квінти).

---

<sup>3</sup> Науменко С.І. “Про особливості музичного слуху піаністів” – журнал “Музика”, 1973, №5

## Тема 14. Методи підбору супроводу до мелодії.

Розглянемо вивчення деяких найбільш вживаних акордів та їх послідовностей.

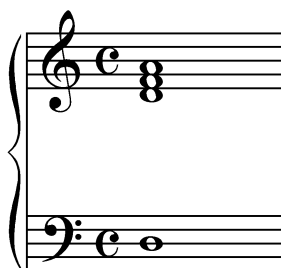
*Акорди T,S,D7; автентичні і плагальні звороти в мінорі*

Тонічний тризвук мінору. Розположення:

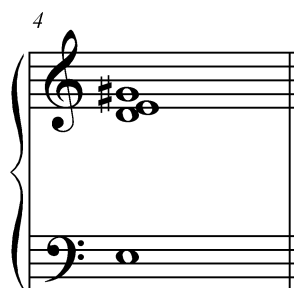


Звучання тоніки утримується внутрішнім слухом на протязі всього твору.

Акорд S мінору. Розположення:



D7 мінору. Акорд береться без квінтового тону:



T,S,D7 – головні акорди мінору. Їх роль в музиці дуже велика. Вони зустрічаються в більшості творів.

Основним гармонічним зворотом у мінорі є автентичний зворот D7-Т. Цей зворот широко використовується як в середині побудови, так і в каденціях. Він відображає один із основних законів гармонії – перехід від нестійкої домінантової функції до стійкої тонічної.

Плагальний зворот S-Т використовується частіше в середині побудови, рідше в каденціях.

У звороті D7-Т спільний звук знаходиться в альтовому голосі обох акордів, у звороті S-Т – в сопрано. В першому випадку спільний звук рекомендується брати 2-им пальцем, а в другому – 5-им.

Зворот S-D7-Т являється повним функціональним зворотом. Від S до D7 бас іде на в.2 вверх (а не на м.7 вниз), від D7 до Т в любую сторону.

### *Завдання для самостійної роботи студентів:*

Вправа 1. Грати в різних типах фактури акомпанементу акорди Т, S, D7; звороти D7-Т, S-Т; послідовності:

D7-Т-D7-TD7-Т-Т-Т:

D7-D7-Т-Т-D7-D7-Т:

S-Т-Т-D7-Т: S-Т-Т-D7-Т:

S-D7-Т: S-S-D7-D7-Т-Т-Т

Вправа 2. Співати з акомпанементом, аналізувати гармонію творів:

“Вісла” – польська народна пісня Ф.1

“Віють вітри” – українська народна пісня Ф.1

“Ой ти знав, нащо брав” – українська народна пісня Ф.6

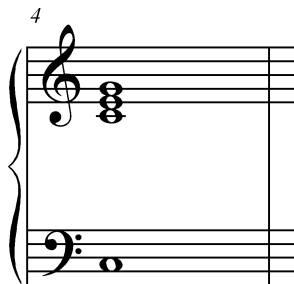
“Сонце низенько” – українська народна пісня Ф.3

“Взяв би я бандуру” – українська народна пісня Ф.2

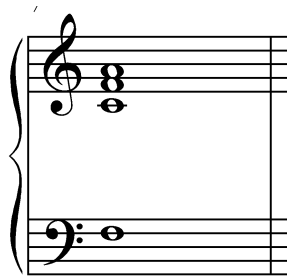
“Туй трава” – закарпатська народна пісня (зб. “Котик”)

### *Акорди Т, S, D7; автентичний і плагальний звороти в мажорі*

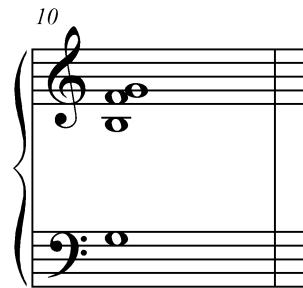
Тонічний тризвук мажору. Розположення:



Акорд S мажору. Розположення:



Акорд D7 мажору. Розположення:



Від S до D7 бас треба вести на секунду вверх, від D7 до T – на квінту вниз або на кварту вверх.

***Завдання для самотійної роботи студентів:***

Вправа 1. Грати в різних типах фактури акомпанементу акорди T, S, - D7; звороти D7-T. S-T, S-D7-T; послідовності акордів D7-T-D7-T-D7-T, T-S-D7-T.

Вправа 2. Співати з акомпанементом:

“Аннушка” – чеська народна пісня Ф.2

“Ой дівчино, шумить гай” – українська народна пісня Ф.3

“Колискова” – Б.Фліс Ф.3

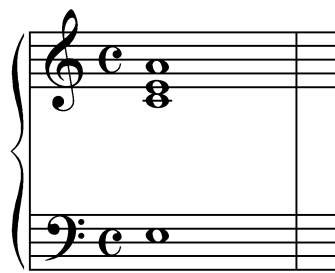
“Зозуля” – польська народна пісня

“Пішли діти в поле” – закарпатська дитяча пісня

***Кадансові квартсекстакорди. Каденції.***

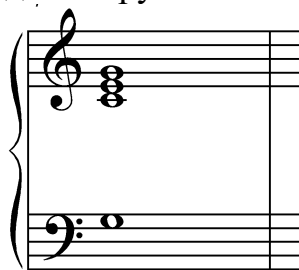
У творах в більшості каденцій (кінці куплетів, заспівів, приспівів) широко використовуються кадансові квартсекстакорди (K6/4).

Кадансовий квартсекстакорд мінору беремо в наступному розположенні:



З D7 і Т, К6/4 утворює мінорну каденцію. Поява К6/4 готує слух до каденції, до D7 і Т. З попередньою S утворюється повна каденція.

Кадансовий квартсекстакорд мажору:



Від S до К6/4 як в мінорі так і в мажорі бас має йти на секунду ввєрх. Після К6/4 бас D7 залишається на місці або переміщується на октаву в любую сторону. В останньому випадку до Т краще робити хід у напрямі протилежному октавному переміщенню.

### *Завдання для самостійної роботи студентів:*

Вправа 1. Грати в різних типах фактури К6/4 мажору і мінору, каденції К6/4-D7-Т і послідовності акордів:

К6/4-D7-Т, К6/4-D7-Т, К6/4-К6/4-D7-D7-Т;

S-S-К6/4-К6/4-D7-D7-Т;

К6/4-D7-Т-S-Т, К6/4-D7-Т-S-Т.

Вправа 2. Співати з акомпанементом:

Українські народні пісні

“Стоїть гора високая” – Ф.7

“Лугом іду” - Ф.5

“Гандзя” – Ф.7

“Ой джигуне, джигуне” – Ф.9

Сл. Т.Г.Шевченка “Рече та стогне Дніпр широкий”.

### *Тризвуки III, VI ступенів у мінорі, VI,II ступенів у мажорі*

У мінорі на III і VI ступенях зустрічаються мажорні тризвуки, в мажорі на VI і II ступенях – мінорні.

Від II до К6/4 бас має йти на квінту вниз. Від мажорної Т до VI і II, від мінорної Т до III і VI, бас треба вести по меншому з двох можливих інтервалів.

### ***Завдання для самостійної роботи студентів:***

Вправа 1. Грати в різних типах фактури послідовності:

Міно́р: T-III-VI-S-K6/4-D7-T

Ма́жор: T-VI-S-II-D7-T-S-T

Вправа 2. Співати з акомпанементом:

“Ой казала мені мати” – сл. і муз Г-Артемівського Ф.2

“Вот мчится тройка почтовая” – сл. І. Макарова Ф.4

“Джон Браун” – американська народна пісня Ф.8

“Танцюй же” – неаполітанська пісня Ф.2

### ***Відхилення і модуляція в паралельний мажор***

Перехід в нову тональність здійснюється в більшості випадків з допомогою автентичного звороту. Модуляція частіше з K6/4 нової тональності, відхилення – без нього. При поверненні в основну тональність використовується її автентичний зворот або каденція D7-T, або K6/4-D7-T.

Від T міно́ру до D7 ма́жору бас має йти на секунду вниз. Тут в крайніх голосах виникають паралельні октави. Щоб уникнути цього краще використовувати інше розположення акордів: від початку заспіву (приспіву). В секвенції D7-T міно́ру – D7-T ма́жору, в обох зворотах бас треба вести в одному напрямі або вгору, або вниз.

Вправа 1. Грати в різних типах фактури акомпанементу послідовності акордів:

Міно́р: T-S-D7-T-S-K6/4-D7→III-III

Вправа 2. Співати з акомпанементом:

О.Варламов “На заре ты её не буди” Ф.17

О.Гурильов “Грусть девушки” Ф.2

Українська народна пісня “Ой при лужку, при лужку” Ф.7

### ***Відхилення і модуляція в паралельний міно́р***

З ма́жору в паралельний міно́р відхилення здійснюється за допомогою звороту D7 →VI-VI, модуляція K6/4-D7→VI-VI

Вправа 1. Грати послідовність:

T-D7-T-S-II-D7→VI-VI-S-K6/4-D7-T-S-T

Вправа 2. Співати з акомпанементом:

Українська народна пісня “Ой лопнув обруч” Ф.7

“Дощик” Ф.8

### ***Відхилення в тональність S в міно́рі, Пступені в ма́жорі***

Малий мажорний септакорд, який будується на I ступені міно́ру, або VI ступені ма́жору являється D7 субдомінантової тональності міно́ру,

тональності II ступені мажору. Розположення акорду – з пропущеною квінтою:



Цей акорд використовується в автентичному звороті D7→IV-IV в мінорі, D7→II-II в паралельному мажорі. Поява даного акорду після T мінору, в звороті T-D7→S загострює S функцію. В цій послідовності добре чути яскравий хроматичний хід у теноровому голосі.

Після T мінору в модулюючому акорді бас або лишається на місці, або переміщується на октаву. У другому випадку до акорду S його треба вести в сторону протилежну октавному скачку.

Після відхилення з мінору в тональність S часто слідує відхилення в паралельний мажор.

### ***Завдання для самостійної роботи студентів:***

Вправа 1. Грати в різних типах фактури послідовності:

Мінор: T-D7-T-D7→ IV-K6/4-D7-T

Мажор: T-S-T-D7→II-II-K6/4-D7-T

Вправа 2. Співати з акомпанементом:

“Місяць на небі” – українська народна пісня Ф.2

“Санта Лючія” – італійська народна пісня Ф.17

“Голубой вагон” – муз. В.Шаїнського

“Котик” – закарпатська дитяча пісня, сл.М.Підгір’янки

“Танцювала ріпка з маком” – закарпатська дитяча пісня

“Сидить ведмідь на колоді” – закарпатська народна пісня

### ***Перерваний зворот***

Інколи після D7 замість мінорної тоніки появляється мажорний тризвук VI ступеня, що створює ефект яскравої музичної фарби. Цей зворот називається перерваним. Найчастіше він використовується ближче до кінця, в кульмінації твору. Після перерваного звороту, як правило, слідує каденція S-K6/4-D7-T. Від D7 до тризвуку VI ступеня бас має йти на секунду вверх (щоб уникнути паралельні октави в басовому і альтовому голосах). D7 і тризвук VI ступеня краще брати в такому розположенні:





У тризвуці VI ступеня подвоюється терція акорду.  
Перерваний зворот застосовується і в мажорних творах – при відхиленні в паралельний мінор.

***Завдання для самостійної роботи студентів:***

Вправа 1. Грати в різних типах фактури:

Мінор: T-S-K6/4-D7-VI-S-K6/4-D7-T

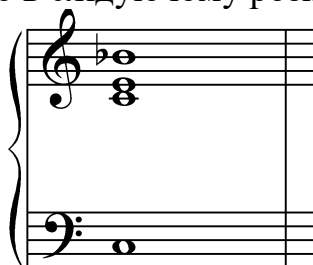
Мажор: T-D7-T-D7→VI-VI-S-K6/4-D7-T

Вправа 2. Співати з акомпанементом українські народні пісні:

“Дивлюсь я на небо”, “Чорнії брови, карії очі” Ф.2

***Відхилення в тональність S в мажорі, VI ступеня в мінорі***

D7 субдомінантової тональності мажору, VI ступені мінору. Беремо цей акорд з пропущеною квінтою в наступному розположенні:



Застосовується в автентичному звороті D7→IV-IV в мажорі, D7→VI-VI в мінорі. В послідовностях S-D7→VI (мінор), II-D7→IV (мажор) щоб уникнути паралельні октави в басу і тенорі D7 краще брати в такому розположенні:



Бас від D7 до S має йти вгору.

### ***Завдання для самостійної роботи студентів:***

Вправа 1. Грати послідовності в різних типах фактури:

Мажор: T-D7→S-S-K6/4-D7-T-S-T

Мінор: T-S-D7→VI-VI-S-K6/4-D7-T

Вправа 2. Співати з акомпанементом:

“Колискова” – Й.Брамс Ф.2

“Жайворонок” – М.Глінка Ф.14

“Ой під вишнею” – українська народна пісня Ф.8

### ***Автентичний зворот і каденція з подвійною домінантою в мінорі***

Розположення подвійної домінанти:



DD7 використовується в автентичному звороті D7→D-D7-T, найчастіше в заключній каденції. Каденція K6/4-D7→D-D7-T широко використовувалася в старовинних романсах. DD7 в ній іде не перед K6/4, як звичайно, а після нього (щоб уникнути зб.2 в тенорі). Після T і K6/4 акорд DD7 краще брати в такому розположенні:



В наведених зворотах добре чути яскравий хід в теноровому голосі: #IV-IV-III. Після цього звороту нерідко появляється перерваний зворот.

У звороті DD7-D7-T, бас до акорду T треба вести в напрямі, протилежному його ходу до D7.

Вправа 1. Грати в різних типах фактури:

Мінор: T-S-K6/4-D7→D-D7-T-S-T

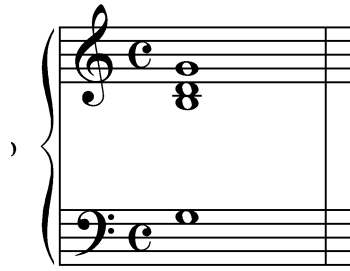
Вправа 2. Співати з акомпанементом:

“Я вистрив вас” – сл. Р.Тютчева Ф.8

“Ой ти, дівчино, з горіха зерня” – українська народна пісня Ф.8

### ***Тризвуки D в мажорі, VII натурального ступеня в мінорі***

Розположення акорду:



Цей акорд використовується у зворотах S-D, K6/4-D , половинних каденціях – в мажорі, а також у зворотах T-VII нат., VII нат.-T в мінорі. Інколи після D в мажорі слідує D7, який загострює своєю септимою домінанту.

При русі від D до D7 бас може лишатися на місці або переміщатися на октаву. У другому випадку при з'єднанні з T його треба вести в сторону, протилежну октавному стрибку. Від S мінору до VII нат. бас має йти вгору.

***Завдання для самостійної роботи студентів:***

Вправа 1. Грати в різних типах фактури:

Мінор: T-III-VII нат.-T-S-T

Мажор: T-S-D-D7-T-S-T

Вправа 2. Співати з акомпанементом:

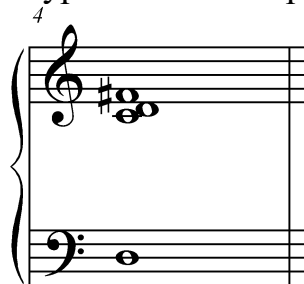
Студентський гімн “Gaudeamus” – Ф.6

Й.Брамс “В зелёных ивах дом стоит” Ф.13

Англійська народна пісня “Веселий мірошник” Ф.6

***Відхилення і модуляція в тональність D в мажорі, VII нат. в мінорі***

DD7 мажору, D7→VII ст. натурального мінору, розположення:



За допомогою автентичного звороту D7→V-V в мажорі, D7→VII нат.-VII нат. в мінорі проходить відхилення і модуляція в тональність V ступеня мажору, VII натурального ступеня мінору. Модуляція може виконуватися з K6/4. При з'єднанні K6/4 з DD7 бас або лишається на місці і тоді до D його можна вести в любую сторону, або переміщується на октаву вниз, після чого до D його треба вести вгору.

Вправа 1. Грати в різних типах фактури:

Мажор: T-S-D7T-VI-D7→V-V

Міжор: T-S-D7→VII нат.-VII нат.- D7-T-S-T

Вправа 2. Співати з акомпанементом:

“Весна” В.А.Моцарт Ф.4

“Пісенька Герцога” (з опери “Ріголетто”) Дж.Верді

“Пастух” – словацька народна пісня Ф.9

### *Автентичний зворот і каденція з DD7 в мажорі*

Акорд DD7 використовується в мажорі в автентичному звороті DD7-D7-T. Цей зворот часто зустрічається у заключних каденціях, іноді з К6/4 мажору:

К6/4-DD7-D7-T або DD7-К6/4-D7-T. У звороті DD7-D7-T бас треба вести в напрямі, протилежному його ходу до D7.

Розположення DD7 в цьому звороті:



### *Завдання для самостійної роботи студентів:*

Вправа 1. Грати в різних типах фактури:

Мажор: T-S-D7→D-D7T-S-T

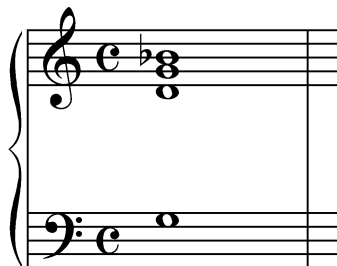
Вправа 2. Співати з акомпанементом:

“Танцуй, танцуй” – чеська народна пісня Ф.9

“Увы, зачем она блистает” А.Алябьев Ф.8

### *Акорд IV→IV в мінорі, IV→II в мажорі*

Цей акорд ще називають подвійною субдомінантою. Розположення:



З акордом D7→IV в мінорі, D7→II в мажорі утворює повний функціональний зворот в тональності S мінору і II ступеня мажору. Від IV до D7 бас має йти на секунду вверх.

Даний акорд використовується також у повному функціональному звороті тональності S мажору, VI ступеня мінору. В цьому звороті до Т бас має йти в напрямі, протилежному його ходу від II до D7.

***Завдання для самостійної роботи студентів:***

Вправа 1. Грати в різних типах фактури:

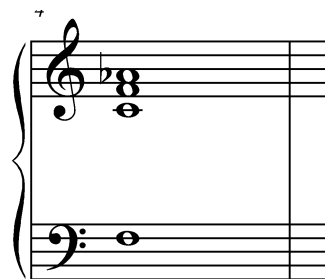
Мінор: II: T-S-D7→IV-S-K6/4-D7-T :II

Мажор: II: T-S-S-D7→II-II-K6/4-D7-T :II

Вправа 2. Співати з акомпанементом: Й.Штраус Куплети Аделі з оперети “Летюча миша”Ф.17

***Акорд IV гармонічний в мажорі, IV гармонічний→III в мінорі***

Розположення акорду:



В мінорі цей акорд зустрічається при відхиленні і модуляції в паралельний мажор. Інколи використовується як S гармонічного мажору в плагальних чи повних зворотах або каденціях: S гарм.-D7-T, S-S гарм.- D7-T, S-S гарм.-K6/4-D7-T.

***Завдання для самостійної роботи студентів:***

Вправа 1. Грати в різних типах фактури::

Акорд IV гармонічний;

Звороти: IV гарм.-Т, IV гарм.-D7-T, IV-IV гарм.-K6/4-D7-T

Послідовності акордів: мажор: T-S-S гарм.-K6/4-D7-T

мінор: T-D7-T-IV гарм.-D7→III-III-D7-T

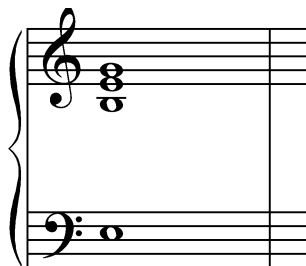
Вправа 2. Співати з акомпанементом:

Старовинний романс “Я помню вальса звук прелестный” Ф.2

Д.Деліб “Вальс” Ф.2

## *Акорд V натуральний в мінорі, III ступеня в мажорі*

Розположення:



Акорд використовується в автентичному звороті V нат.-Т в мінорі. В мажорі зустрічається у зворотах Т-III-IV, IV-III-II-VI.

Акорд III ступеня використовується як особлива гармонічна фарба, яка в певних умовах надає пісні драматичний колорит.

У звороті V нат.-Т (мінор) бас можна вести в любую сторону, у звороті Т-III-IV тільки в верх, а у звороті IV-III-II-VI – тільки вниз.

### *Завдання для самостійної роботи студентів:*

Вправа 1. Грати в різних типах фактури:

Акорд III (V нат.);

Звороти: V нат.-Т(мін.), Т-III-IV-Т, IV-III-II-VI;

Послідовності: мінор: Т-Vнат.-V7-VI-IV-K6/4-V7-Т

мажор Т-III-IV-K6/4-V7-Т-IV-Т

Вправа 2. Співати з акомпанементом:

Дж. Леннон-П.Маккартні “Дівчата”

### *Відхилення і модуляція в тональність V натурального ступеня в мінорі, III ступеня в мажорі*

Відхилення і модуляція в III ст. мажору, V ст. мінору проходить за допомогою автентичного звороту D7→III (D7→V). Від D7 до III ст. бас має йти на кварту в верх. При модуляції може використовуватися K6/4 тональності III ступеня мажору. При з'єднанні K6/4 з D7→III бас або лишається на місці, або переміщається на октаву вниз. До акорду III ступеня мажору його в будь-якому випадку треба вести вгору. Перед K6/4 можлива S, утворюється повна каденція S-K6/4-D7-Т тональності III ст. мажору, V ст. натурального мінору.

### *Завдання для самостійної роботи студентів:*

Вправа 1. Грати в різних типах фактури:

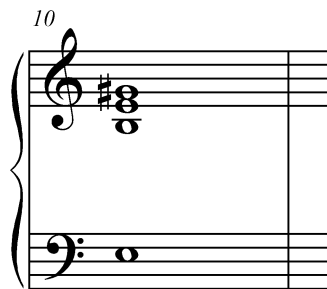
Мінор: Т-D7-Т-K6/4-D7→Vнат.-Vнат.

Мажор: Т-D7-Т-S-K6/4-D7→III-III

Вправа 2. Співати з акомпанементом:  
О.Аляб'єв “Соловей”  
О.Даргомижський “Шестнадцать лет”  
П.Булахов “Колокольчики мои”

### *Тризвук V ступеня гармонічного мінору*

Розположення акорду:



Використовується у половинній каденції, у зворотах S-D (гарм.), T-D (гарм.), K6/4-D (гарм.). Після D часто йде D7, який завдяки септімі загострює D функцію.

Від IV до V гарм. Бас іде на секунду вгору, від VI до V гарм. На секунду вниз. При з'єднанні VI і V гарм. Виходять помилки в голосоведенні – паралельні квінти в баса і тенора, паралельні октави в баса і альтя. Виключити ці помилки при імпровізації дуже важко, так як задовго до VI, а також після V гарм. прийшлося би міняти розположення акордів

### *Завдання для самостійної роботи студентів:*

Вправа 1. Грати в різних типах фактури:

Акорд V гармонічний;

Звороти в гармонічному мінорі: S-D, S-K6/4-D, VI-D;

Послідовності акордів: T-D7-T S-D гарм., Dгарм.-D7-T-S-T-T-T. T-S-T-D7-VI-S-D, T-S-T-D7-VI-S-D7-T, T-VI-S-T-D, T-VI-S-K6/4-D7-T, T-VI-S-K6/4-D, T-VI-S-K6/4-D7-T.

Вправа 2. Співати з акомпанементом:

Л.Бетховен “Бабак”

О. Варламов “Белеет парус одинокий”

Й.С.Бах “Не печалься”, Старая трубка”

О.Гурильов “Колокольчик”

### ***Відхилення і модуляція в тональність***

#### ***V гармонічного ступеня в мінорі***

Відхилення і модуляція в тональність V ст. гармонічного мінору проходить з допомогою автентичного звороту  $D7 \rightarrow V$ .

При модуляції використовується  $K6/4$ . Перед  $K6/4$  може йти S. Утворюється повна каденція нової тональності.

#### ***Завдання для самостійної роботи студентів:***

Вправа 1. Грати в різних типах фактури послідовності акордів:

Мінор: T-S-D7-T-K6/4-D7→Vгарм.-Vгарм.

Вправа 2. О.Гурильов “Отгадай, моя родная”

П.Булахов “Не хочу”.



# Додатки

## Таблиця типових фактур акомпанементу

Розмір 2/4(4/8)

Piano

Φ1 Φ2 Φ3 Φ4 Φ5 Φ6 Φ7 Φ8 Φ9 Φ10

This block contains ten piano accompaniment patterns labeled Φ1 through Φ10. The music is written in 2/4 (4/8) time. The right hand (treble clef) features various rhythmic figures, including chords, eighth notes, and sixteenth notes. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

*ff* Φ11 Φ12 Φ13 Φ14 Φ15 Φ16

3

This block contains six piano accompaniment patterns labeled Φ11 through Φ16. The music is written in 2/4 (4/8) time. The right hand (treble clef) features more complex rhythmic figures, including triplets and sixteenth-note runs. The left hand (bass clef) continues with quarter and eighth notes. A dynamic marking of *ff* is present at the beginning of the first pattern.

## Розмір 4/4 (с, 12/8)

Piano

φ1 φ2 φ3 φ4 φ5 φ6 φ7

This block contains seven piano accompaniment patterns labeled φ1 through φ7. The music is written in 4/4 (с, 12/8) time. The right hand (treble clef) features chords and rhythmic patterns. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

$\phi_8$        $\phi_9$        $\phi_{10}$        $\phi_{11}$        $\phi_{12}$        $\phi_{13}$        $\phi_{14}$

8

$\phi_{15}$        $\phi_{16}$        $\phi_{17}$        $\phi_{18}$        $\phi_{19}$

15

$\phi_{20}$        $\phi_{21}$        $\phi_{22}$        $\phi_{23}$        $\phi_{24}$

20

**Розмір 3/4 (9/8, 3/8)**

$\phi_1$        $\phi_2$        $\phi_3$        $\phi_4$        $\phi_5$        $\phi_6$        $\phi_7$        $\phi_8$        $\phi_9$

Piano

10      φ10      φ11      φ12      φ13      φ14      φ15

17      φ18      φ17      φ18      φ19      φ20

Розмір 6/8 (6/4)

φ1      φ2      φ3      φ4      φ5      φ6

Piano

7    ф7                                  ф8                                  ф9                                  ф10                                  ф11

12    ф12                                  ф13                                  ф14

Зразки гармонізації дитячих пісень

Туй трава

♩ = 65

Voice

Piano

5

Туй тра - ва, туй тра-ва, тай тут під но - га - ми,  
стра-ти-ла я цім - бор - ку, те - пер і не най - ду О - бер - ни-ся,

5

no.

дів - чи - но ци ти мо - я цім - бор - ка, ой так, так,

10

14 17

ой так, так, ци ти мо - я цім - бор - ка.

Pno.

## Котик

сл. М.Підгір'янки

Voice

1. À - à - а, ко - ти ка не - ма

Piano

5

2. Е - е - е, де наш ко - тик де?

Pno.

3. У-у-у, мишку з'їв малу 4. І-і-і, він спить на печі 5. И-и-и, має красні сні  
6. О-о-о, не будить його 7. І-і-і, тихо мишки всі.

## ЧИЖИК

♩ = 65

Voice

Piano

8

1. Чи-жи-ку, чи- жи-ку, пта - шка ма-лень-ка, ска - жи нам, ска-жи нам, як сі-ють

Pno.

16

мак? О - то так, о - то так, так сі-ють мак. О - то так, О - то так,

Pno.



2/23

так сі-ють мак. мак.

23

’но.

2. Чижику, чижику, 3. Чижику, чижику, 4. Чижику, чижику пташко маленька, пташко  
 маленька, пташко маленька  
 скажи нам, скажи нам, скажи нам, скажи нам, скажи нам,  
 як росте мак? як ріжуть мак? як їдять мак?  
 Ото так, ото так, Ото так, ото так, Ото так, ото так,  
 так росте мак. так ріжуть мак. так їдять мак.

## Танцювала ріпка з маком

♩ = 85

Voice

Тан-цю-ва-ла ріп-ка з ма-ком, а пе-труш-ка зпа-стер-на-ком, ци-буль-ка-ся ди-ву-

Piano

9

ва- ла: як пе-труш-ка тан-цю- ва - ла, ци-буль-ка-ся ди - ву - ва - ла:

Рно.

16

як пе - труш ка тан - цю - ва - ла.

Рно.

# Сидить ведмідь на колоді

♩ = 60

Voice

Си - дить ве-дмідь на - ко - ло - ді, на - га - ви - ці кра - є

Piano

3

ко - ло - да ся по - ги - на - є, він ко - ло - ді ла - є,

5

Pno.

The image shows a musical score for the song 'Сидить ведмідь на колоді'. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. The second system also includes a vocal line and a piano accompaniment, continuing the melody and accompaniment from the first system. The piano part in the second system features a more complex rhythmic pattern in the right hand, including sixteenth notes and chords.

ко - ло - да ся по - ги - на - є. він ко - ло - ді ла - є.

Pno.

## Пішли діти в поле

♩ = 90

Voice

Piano

5

Пі - шли ді-ти в по - ле кві-то - чки зби - ра - ти: так, так з дзві-но-чка-ми,

Рно.

11

во-ло-шки з со-ки-ро-чка-ми, ра - мен зі - ля, бу - ркун зі-ля, ме-дак зі-ля і че-брець.

Рно.

2. Квіточки збирали, віночки сплітали (Приспів)
3. Віночки сплітали, на голівку клали (Приспів)
4. Як сплели віночки, завели таночки (Приспів).

# Сипле сніг

♩ = 100

сл. М. Підгір'янки

Voice

Piano

3

5 Си - пле, си - пле, си - пле сніг... си - пле, си - пле, си - пле сніг...

Pno.

9

9 Мов ме - те - ли - ки сріб - ли - сті, ті сні - жи - нки бі - лі, чи - сті

Pno.

2  
13

ти - хо сте - ля ться до ніг... си - пле, си - пле бі лий сніг.

Pno.

**Дід**

♩ = 50

Voice

І - де, і - де, дід, дід, не - се, не - се, міх, міх

Piano

5

От та - кий ді - ди - ще, от та - кий стра - ши - ще.

Pno.

От такий ногатий, от такий рукатий;  
 От такий вусатий, такий бородатий;  
 От такий окатий, от такий плечистий,  
 Ну його – нечистий!

12

І - ди ді - ду гу - си па - сти, і - ди ді - ду ко - зи па - сти.

Pno.

16

Ой, йой, йой, не - мо - гу, став - ми ко - мар на но - гу.

Pno.



2. Іди, діду, свині пасти, іди, діду воли пасти...  
 3. Іди, діду, колач їсти, іди, діду, колач їсти  
 Ой, йой, йой, вже біжу, дай, дай, дай!

## В понеділок рано

♩ = 70

Voice

Piano

5

5 В по-не-ді-лок ра - но ко - си-лись-ме сі - но, ко - сив о - тець, ко-сив я,

*marcato*

*ff*

*ff*

ко си-ли-сьме о - би - два, ко - сив о - тець, ко-сив я, ко - си -ли-сьме о - би - два.

no.

2. У вівторок рано сушилисьме сіно...
3. У середу рано грабалисьме сіно...
4. А у четвер рано складалисьме сіно...
5. У п'ятницю рано возилисьме сіно...
6. У суботу рано продалисьме сіно...
7. У неділю рано пропилисьме сіно...

## Колискова

$\bullet = 60$

*Andantino e amabile*

Voice

За-ві-шу я ко-ли-со-чку

Piano

8

8

10.

*rit.*

*rit.*

2. Та прийде Бог колисати, ангели співати  
 Аби моєю дитиночці, веселенько спати.

## Використана література

- 1.Верхолаз Р. Вопросы методики чтения нот с листа./Р.Верхолаз (Под ред. Т.Беркман) - М.: Изд.-во АПН РСФСР, 1960. – 65с.
2. Водовозова Е.Н. Умственное и нравственное воспитание детей от первого появления сознания до школьного возраста/ Е.Н.Водовозова. - СПб, 1913.
3. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации/ С.Мальцев. - М.: “Музыка”, 1991. – 86с.
- 4.Молчанова Т. 3 історії ансамблевого музикування. Монографія/ Т.Молчанова. – Львів: Сполом, 2005. – 160с.
5. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: Навч.посібник (видання друге, перер., доп.)/Т.Молчанова. – Львів: Сполом, 2007. – 216с.
6. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке./Дж. Мур– М.: Радуга, 1987. – 430с.
7. Науменко С.І. Про особливості музичного слуху піаністів/С.І.Науменко. – журнал “Музыка”, 1973, №5. –С.19-20.

## Рекомендована література

8. Оськина С., Парнес Л. Прививать практические навыки/С.Оськина, Л.Парнес. – журнал “Сов. Музыка” 1982 №7. – С.15-16.
9. Оськина С., Парнес Л. Аккомпанемент на уроках гармонии. Вып.1/С.Оськина, Л.Парнес. - М.: “Музыка.”, 1989. – 315с.
10. Савари С. 20 шагов до рояля: автобиографическая повесть/Ред. А.Я.Гросов/С.Савари. – Донецк: “Юго-Восток ЛТД”, 2004.
11. Савари С. Азбука аккомпанемента: Учебное пособие (Ред.А.Я.Гросов) /С.Савари.- Донецк: ООО “Юго-Восток”ЛТД”, 2005
12. Савари С. Речитатив: проблемы аккомпанемента: Учебное пособие / Ред .О.А.Шумилина/С.Савари. – Донецк: ДГМА им. С.Прокофьева, 2006.

Навчально-методичне видання

## Основи акомпанементу

Віддруковано у редакційно-видавничому відділі МДУ  
89600 м.Мукачево  
Вул..Ужгородська, 26  
Тел.. 2-11-09

*Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного  
реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції  
Серія ДК №4916 від 16.06.2015 р.*