

Michał Czaposki

Zespół Szkół Muzycznych im. Karola Szymanowskiego, Toruń

NAUKA CZYTANIA PARTYTUR DLA AKOMPANIATORÓW – PIERWSZY ETAP

Learning to read scores for accompanists
- introduction

Akompaniament w znaczeniu 1. to zawsze element utworu, partia instrumentalna lub niekiedy wokalna, podporządkowana jako czynnik pomocniczy jego partii głównej. Może, ale nie musi być oddzielną rolą do obsadzenia przez wykonawcę – akompaniatora. Bywa często elementem zadania artystycznego wykonawcy partii głównej, czyli solisty. W muzyce na instrumenty wielogłosowe, takie jak fortepian czy organy jest to oczywiste,

Przykład 1. W. A. Mozart – Sonata C-dur KV 525

The image shows a snippet of a musical score for the first movement of Mozart's Sonata in C major, KV 525. It is written for piano in 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro.' and the dynamics are 'mp' (mezzo-piano) for the right hand and 'p' (piano) for the left hand. The right hand (RH) has a melodic line with a slur over the first four measures, featuring a trill in the second measure. The left hand (LH) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bass clef is marked 'HS' and the right clef 'P. 1.'. The first measure of the LH has a dynamic marking 'p'.

ale zdarza się również w utworach na instrumenty smyczkowe.

Przykład 2. J. S. Bach – Sonata d-moll na skrzypce solo

Adagio.



czy nawet dęte (w tym głos ludzki) solo.

Przykład 3. C. Ph. E. Bach – Sonata a-moll na flet solo Wq 132 (H 562)

Poco Adagio



Dwutaktowe frazy rozpoczynają się podstawą harmoniczną akordu graną głośniej i pozostającą w uchu, a właściwie świadomości słuchacza. Każdy z trzech widocznych tu dźwięków *basowych*, w szczególności ostatnie d¹ jest niezwykle trudny do głośnego zagrania na flecie.

Przykład 4. H. Arlen opr. Bobby McFerrin – Muzyka z filmu „Czarodziej z Oz”



Zaznaczone kreskami *tenuto* dźwięki melodii są doskonale rozpoznawalne jako ważniejsze. W dalszym przebiegu utworu czasami ich w ogóle brakuje – wtedy ucho, czyli podświadomość słuchacza, uzupełnia je na podobnej zasadzie jak oko, czyli podświadomość widza, brakującą część obrazu nie widzianą przez ślepą plamkę. Fakt, że melodia jest powszechnie znana niewątpliwie pomaga w odbiorze. Decydujące znaczenie ma z pewnością niespotykany poziom kompetencji autora i jedyne wyobraźalne wykonawcy transkrypcji.

Powyższe przykłady pomagają uzmysłowić sobie, jak trudno przeważającej większości wykonawców muzyki obejść się bez akompaniatora.

Akompaniament dublujący partię solową

Akompaniament bez partii solowej zapisanej na oddzielnej pięciolinii

Najstarszą zbadaną formą akompaniamentu, znaną od starożytności, jest uzupełnienie kolorystyczne – wtór instrumentalny powtarzający i podtrzymujący melodię śpiewu. Również dzisiaj przygodę z akompaniamentem rozpoczynamy od opracowań fortepianowych, w których na pierwszy plan wysuwa się śpiewana przez solistę (często grupowego) melodia. Może to być piosenka „Sto lat” albo Hymn narodowy w opracowaniu Michała Woźnego, mogą być kolędy w opracowaniu Adama Lewandowskiego. Fortepian albo częściej pianino akompaniatora, grając we właściwej sobie fakturze to samo, co solista, działa podobnie jak harfa króla Dawida śpiewającego psalmy albo gitara Sakkadosa z Argos opiewającego walkę Apollina z Pytonem

Akompaniowanie do śpiewu z nut pisanych na dwu pięcioliniach (czasami bez określenia instrumentu), będących zresztą w naszym rozumieniu partyturami, o ile mają podpisany tekst – partię innego wykonawcy (w której oczywiście może próbować sił sam pianista) – może wypełnić niejeden muzyczny wieczór. Począwszy od Kolęd A. Lewandowskiego, będących dla pokoleń pianistów pierwszym wprowadzeniem w harmonię tradycyjną, na Pieśniach polskich Karola Szymanowskiego (dla wielu pierwszym wprowadzeniem w harmonię nowoczesną) kończąc, możemy zebrać pokaźną kolekcję materiałów pożytecznych na estradzie koncertowej, czyli do wykonania dla grupy ludzi zebranej w celu wysłuchania muzyki.

Przykład 5. Kolęda „Gdy się Chrystus rodzi” w opracowaniu Adama Lewandowskiego

Gdy się Chrystus rodzi

Uroczyście

C Gdy się Chrystus ro - dzi i na świat przy - cho - dzi, cie-mna noc wja-

Przykład 6. „I zabuwały siwe łabędzie” w opracowaniu Karola Szymanowskiego

I I za - bu - ja - ły si - we ła - bę - dzie

Lento assai, mesto

4/4 pp p

Pieśni, napisane w oryginale na głos z fortepianem, wymagają zachowania szaty dźwiękowej danej przez kompozytora, większość muzyki operowej - bardziej złożonego akompaniamentu.

Natomiast nadające się do publicznego pokazania akompaniamenty na dwóch pięcioliniach w gatunkach: operetka, musical, piosenka dostępne są w szerokim zakresie.

W początkach ubiegłego wieku nakładem wydawnictwa Ludwig Doblinger ukazały się najwybitniejsze i najpopularniejsze, często dopiero co napisane, operetki wiedeńskie w wersji na dwie ręce z podpisanym tekstem. Mogą służyć spokojnie do celów korepetytorskich a nawet scenicznych (oczywiście po uzyskaniu zgody przedstawicieli firmy, których adresy w Berlinie i Wiedniu są wymienione na stronie tytułowej). Charakteryzują się wyraźną, choć drobną grafiką nutową i dobrze wybranymi miejscami przewracania stron. Oczywiście w *dobrych sklepach muzycznych* już nie można ich dostać, ale w *dobrych bibliotekach uniwersyteckich* – jak najbardziej.

Przykład 7. „Lippen schweigen”

66 Walzer moderato.

Lip - pen schwei - gen. Wie - stern Gei - gen. Hab - nich lieb!

The image shows a musical score for a waltz titled 'Lippen schweigen'. It is marked '66 Walzer moderato.' and includes the lyrics 'Lip - pen schwei - gen. Wie - stern Gei - gen. Hab - nich lieb!'. The score is written for piano, with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) at the beginning and 'p' (piano) later in the piece.

Jeżeli ktoś woli operetkę po polsku, a są nawet tacy, którzy uważają *słowa usta milczą, dusza śpiewa* za znacznie lepiej brzmiące od „Lippen schweigen’s flüstern Geigen”, to wśród wydawnictw PWM znajdzie pozycje umożliwiające wykonanie na fortepianie, ze śpiewem albo bez, wielu popularnych melodii operetkowych w mistrzowskich, choć prostych aranżacjach. Autorami opracowań są często kierownicy muzyczni *prawdziwego* wystawienia na polskich scenach (Jerzy Gaczek, Lucjan Kaszycki, Kazimierz Skinder), a zawsze dobrzy kompozytorzy (Witold Rudziński, Stanisław Prószyński). W wydaniach z lat 1956-59 uwzględniono m. in. Piękną Helenę i Orfeusza w piekle Jakuba Offenbacha, Studenta żebraka i Gasparone Karola Millöckera, Barona cygańskiego i Zemstę nietoperza Jana Straussa, Boccaccia Franza von Suppe i Mikada Artura Sullivana.

Przykład 8. Aria Parysa z operetki „Piękna Helena”

Wia - sku I - de trzy bo -

- gi - niespór za - cię - ty wio - dły raz: „Ka - żde z nas pię - kno - ścią

The image shows a musical score for an aria from the operetta 'Piękna Helena'. The score is written for piano, with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamics are marked 'p' (piano). The lyrics are 'Wia - sku I - de trzy bo - gi - niespór za - cię - ty wio - dły raz: „Ka - żde z nas pię - kno - ścią'. The score includes a fermata over the final note of the melody.

Przykład 9. J. Offenbach – „Orfeusz w piekle”, akt II scena 11

Allegretto

A musical score for the beginning of the piece, marked "Allegretto". It is in 2/4 time and starts with a forte dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

Pluton:
Już się zbli-ża, już przy-by-wa, to Or-fe-usz. Cały drze-! Zaświadcze-
sempre staccato

A musical score for Pluton's entrance, marked "sempre staccato". The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The lyrics are: "Już się zbli-ża, już przy-by-wa, to Or-fe-usz. Cały drze-! Zaświadcze-".

(melodia w prawej ręce)

^{*)} Chór bogów:
Or-fe-u-szu, roz-wiń ru-lon, kie-dy Jo-nisz
pod-pis da, ho-niec bę-dzie two-im bó-lom,

A musical score for the Chorus of Gods, marked "Chór bogów:". The melody is in the left hand, and the bass line is in the right hand. The lyrics are: "Or-fe-u-szu, roz-wiń ru-lon, kie-dy Jo-nisz pod-pis da, ho-niec bę-dzie two-im bó-lom,".

(melodia w lewej ręce)

Przykład 10. Pieśń z operetki „Student-żebrak” K. Millöckera

1. No i bądźry-cer-ski,
2. O-bra-żo-na py-szna

mi-ły, grzeczny wo-bec pię-lnej płci! Po cóż stu-żąc wka-żdej chwili, spełniać
da-ma nie po-ję-ła nic a nic! Po-ca-żu-nek to re-kla-ma dla jej

Przykład 11. Walc z operetki „Gasparone” K. Millöckera

Tempo walca

Choć bę-dzie z nie-go twój mąż i pan, nic tu nie zna-czy mał-

Przykład 12. Pieśń werbunkowa z II aktu operetki „Baron cygański”

Dość wolno

1. Po-dej dłoń, tak mu-si być, nie truć se-rca ża-ru! Za-siądź z na-mi
2. Daj nam uśc su-jej zgo-dy znak, bądź hu-za-rem męż-nyń! A-rmie Wę-gier

Przykład 15. Pieśń Koko z operetki „Mikado” Artura Sullivana

Przekład
J. FIGOWSKI

Niezbyt wolno, z wyrazem

A. SULLIVAN

Me-to pi-szkauciaż śpie-wa, jak

gdź-by ne złość, tri - li-lu, tri-li-lu, tri - li - lu - ... Więc tek mó-wię do pi-szki: już

Obszerny wybór z dzieł mistrzów operetki, których tam niewątpliwie zabrakło – Franciszka Lehara i Imre Kalmana – ukazał się nakładem PWN w 1983 w opracowaniu muzycznym Zbigniewa Jeżewskiego – długoletniego akompaniatora Krakowskiej Rozgłośni Polskiego Radia i wykładowcy przedmiotów: kameralistyka, akompaniament, czytanie partytur w krakowskiej Akademii Muzycznej. Zeszyt poświęcony Leharowi nosi tytuł „Najpiękniejsze melodie”, poświęcony Kalmanowi „Czar dawnych snów”. Niestety brak wpisanych tekstów sprawia, że na „partyturę” nuty te dopiero trzeba przerabiać.

Przykład 16. „Twoim jest serce me” z operetki „Kraina uśmiechu” F. Lehara

Allegretto moderato, ma non troppo

ff

f

Two - im jest ser-ce me, gdy ciebie

brak tchnie pustkę świat Sto - ica spragniony jest i każdy liść i każdy

cresc.

Przykład 17. Czardasz Ilony z operetki „Cygańska miłość” F. Lehara

Handwritten annotations for Example 17:
 - Above the first system: *Largo*
 - Above the second system: *graja*, *w tanmas*, *zapraszaja*, *rytm czardasa*, *Przypomina dawne dni*, *Tej melodi' bony*
 - Dynamic markings: *f*, *p*, *mf*

Przykład 18. „Nie szukaj szczęścia” z operetki „Księżniczka czardasza” I. Kalmana

Handwritten annotations for Example 18:
 - Above the first system: *Moderato*
 - Above the second system: *Lento*
 - Above the third system: *Nie*
 - Lyrics: *szu - kaj szczęścia ni szukam o - ce - a - nie, bo szczęście samo wyjdzie na spot -*
 - *- ka - nie. W swym wla - snym sercu szuka tam ma - dejno be - dzie, tam*
 - Dynamic markings: *ff*, *p*

Przykład 19. Pieśń Tassila z operetki „Hrabina Marica” I. Kalmana

Handwritten annotations for Example 19:
 - Above the first system: *Andante*
 - Above the second system: *Ja takie byłem panem, nim ja przepad! zły. Kazalem grać gaganom,*
 - *panisko - taie pny, kazalem snieć pięć kom pieśni, wyzwałem dukaty, panisko - taie jak wy*
 - Dynamic markings: *p*

Tysiące akompaniamentów do śpiewu z głosem solowym w prawej ręce (na dwóch albo trzech pięcioliniach) zawiera, ukazujące się przez 30 lat (1955-1985) jako miesięcznik, wydawnictwo „Śpiewamy i tańczymy”. W każdym numerze, oprócz nut piosenek, znajdowały się artykuły na tematy jak najszerzej pojmowanej muzyki – obok wywiadów z gwiazdami piosenki można było natknąć się na omówienie symfonii Beethovena albo miniatur Rameau. Zdarzały się też numery specjalne, poświęcone na przykład *piosecnce starej jak świat* (polskim przebojom dwudziestolecia międzywojennego) albo tangu.

Przykład 20. „Posłuchaj, biegnie ulicami” – sł. J. Klejny, muz. J. Kępski

1. Po - słu - chaj, bie - gnie
 2. po - ra - mi, bła - dzi
 wie - czno - ra - mi

u - li - ca - mi, do - li - na - mi, cie - bie - szu - ka - mi, do - drzewi - pu - ka - mi?

pio - se - nka dla cie - bie, go - pio - se - nka dla cie - bie!, Pio - se - nka dla cie - bie!, Pio - se - nka dla cie - bie! Kto

Przykład 21. „Ale nie z tobą” – sł. A. Osiecka, muz. W. Kruszyński, A. Skorupka

Słowa: AGNIESZKA OSIECKA Muzyka: W. KRUSZYŃSKI, A. SKORUPKA

Umiarkowanie

1. Ja mam pa-mięć zła
 Gra - ram w pi-łkę tak
 2. (bez tekstu)

no tru-dno, tak już jest, jak ta - ka pan-na sra, dziś wiem ty-lko to, ja-stam lo-dy przez, był wo-du kot: pies, pię-tra-scie stu-pich lat

u mie-scie na szym zaś, kra-dam wi-snie z drzew, 2. za-dni mis-fam ślub, chło-pa-ków ty-fo, i z chłó-pa-ka-mi, i go-ści by-to, co mie-mia-ra, chy-ba stu, by tam ule-dy za pan brat, co nie-mia-rą, chy-ba stu, (bez tekstu)

Przykład 22. „To ostatnia niedziela” – sł. Z. Friedwald, muz. J. Petersburski

1. Te-raz nie po - ra - szu-kać wy - mó - wek, fakt, że sko - ńczy - ło się -- Dzisiaj przyszł
2. Py - tasz, co zro - bie i do - kąd pó - ję, do - kąd mam iść? Ja wiem -- Dzisiaj mnie

dru - gi, bo - ga - tszy i le - pszy o - de mnie, i wraz z to - bą skradł szczę - ście me!
je - dno jest wy - jście, ja nie znam in - ne - go, tym wy - jściem jest...no mniej - sza z tym.

Je - dną mam pro - sbę, mo - że o - sta - tnią, pie - rwszą od wie - lu lat -- Daj mi tę
je - dno jest wa - żne, masz być szczę - śli - wa, o mnie już nie troszcz się --, lecz za - nim

Materiał do akompaniowania solistom wykonującym fragmenty musicali, nie wykraczający poza dwie pięciolinie fortepianu, napotkamy w publikacjach firm wydawniczych Chappell, Northern Songs Ltd, Charles Hansen Educational Music and Books i wielu innych.

Na przykład w zeszycie „Bacharach & David Greatest Hits”, wydanym przez Hansena, znajdziemy komplet piosenek z musicalu „Promises, promises”.

Przykład 23. „I'll never fall in love again” z musicalu „Promises, promises” muz. Burt Bacharach sł. Hal David

Moderately Bright

F Dm7 Bb

What do you get when you fall in love, a girl with a pin to burst your bubble,

mf

Akompaniament z partią solową obecną w partii fortepianu i zapisaną na oddzielnej pięciolinii

Pozostajemy w kręgu repertuarowym operetki, musicalu i piosenki. Często zachowujemy nawet egzemplarz nut na pulpicie. Na przykład może to być numer miesięcznika „Śpiewamy i tańczymy”. W cytowanym zbiorze „Bacharach & David Greatest Hits”, piosenka „Raindrops keep fallin’ on my head” dostępna jest zarówno w stylu „One Book For Piano, Organ, Vocal Guitar” jak i na trzech pięcioliniach, z których dwie dolne można wykonywać solo na fortepianie.

Przykład 25. Dwie wersje początku piosenki „Raindrops keep fallin’ on my head”. Forma zapisu wersji drugiej nosi nazwę Piano / Vocal / Guitar, w skrócie PVG i charakteryzuje się kompletną treścią muzyczną w partii fortepianu, osobną pięciolinia dla głosu wokalnego i akordami gitarowymi w postaci diagramów. Obok formy „One Book For Piano, Organ, Vocal Guitar” jest najbardziej rozpowszechnioną na Zachodzie metodą zapisywania muzyki rozrywkowej: musicalu, jazzu, rocka, country, piosenek filmowych itp.

The image displays two musical scores for the song "Raindrops Keep Fallin' on My Head".

The top score is a vocal/piano/guitar (PVG) version. It features a vocal line with lyrics and three numbered verses, a piano accompaniment, and guitar chords (F, Fmaj7, F7, Bb). The tempo is marked "Moderate".

The bottom score is a piano solo version. It features a piano accompaniment with a guitar diagram for the first measure. The tempo is marked "Moderato, Rhythmically". The lyrics "Rain - drops keep fall - in' on my" are written below the piano part.

Lyric by HAL DAVID
Music by BURT BACHARACH

W niniejszym przykładzie wersja na trzech pięcioliniach jest napisana znacznie bardziej fortepianowo i w ogóle zdaje się być ciekawsza. Mogłaby być wszakże pozbawiona górnej pięciolinii bez najmniejszej zmiany treści muzycznej. W wyciągach fortepianowych

operetek i musicali, akompaniamentach do piosenek oraz utworach instrumentalnych dla początkujących często spotykamy się z takim zjawiskiem, tzn. w partii akompaniamentu zawarta jest dokładnie powtórzona, nie przedstawiona ani trudniej ani łatwiej, partia solowa oraz przypadająca na prawą rękę część uzupełnienia harmonicznego.

Granie takich akompaniamentów z przenoszeniem w coraz większym stopniu uwagi z partii prawej ręki na nie zawierającą nic innego, fakturalnie uboższą, ale jakościowo najważniejszą partię solową jest podstawą nauki akompaniamentu na początkowym etapie.

Akompaniament „na trzech pięcioliniach” z Przykładu 25. jest nawet zbyt trudny na pierwsze ćwiczenia, przy czym należy zaznaczyć, że nie zawsze opracowanie na „dwie pięciolinie z tekstem” jest prostsze. W Przykładach 28. i 29. widzimy Pieśń Fiametty z operetki „Boccaccio” Franza von Suppé w dwóch opracowaniach, z których łatwiejsze jest właśnie to z wydzielonym głosem solowym i doskonale nadaje się do ćwiczenia jako jedno z pierwszych.

Przykład 26. „Pieśń Fiametty” na 2 pięcioliniach opr. Kazimierz Skinder

Tempo umiarkowane, z wyrazem F. SUPPÉ

1. Gdy wie - rzę wtwo-ja mi - tość, o wier - ność ma - to dbem, bo
2. mi - tość bez wier - no - ści, dać ra - dość mo - że też, lecz

prze- cież mi - tość jest jak pęk, co się rozwi - je sam... 12. Włęc dbaj o pęk mi - to - ści, by
wier - ność, gdy mi - to - ści brak, nie da - je szcze - ścią, wierz!

B A A G G F G C C F

Przykład 29. Pieśń Adama z operetki Carla Zellerera „Ptasznik z Tyrolu”

Andante

mf Ist dwa-dei-er-söcia mial' mój deizad, gdy ze sta-rzem byt' mój deizad, sta-dem

Wie mein Ab- ni zwan- zig Jahr' und ein Ab- ni steb- zig Jahr' und a

Przykład 30. Kuplety Barinkay'a z operetki J. Straussa „Baron cygański”

gemäßigtes Walzertempo

f

Ja, das al- les, auf Ehr', das kann ich und noch
(Ja, Chan- geur!) und Jon- gleur, Pre- sti- di- gi- ta-
Wie- lka sta- wa to skart, Książ- że kła- xna jest

Przykład 31. Aria Adeli z operetki J. Straussa „Zemsta nietoperza”

Allegretto

p Mein Herr Mar- quis, ein Mann wie Sie sollt' bea- ser
Mit dem Pro- fil im griechischen Stil be- schenk- te

rit.

pp das ver- stehn. Dar- um ra- te ich, ja ge- nau- er sich die
mich Na- tur. Wenn nicht dies, Ge- sicht, schon ge- nü- gend spricht, so

Przykład 32. Pieśń o winie z operetki J. Straussa „Zemsta nietoperza”

10 Będzie tak jak ma być. Żle cię dobrać trzeba pić. Będzie tak jak ma być, gdy
 Glück-lich ist, wer ver-gibt, was doch nicht zu än-derm ist, glück-lich ist, wer ver-gibt, was
 u-miesz wi - no pić. *rit.* *a tempo* Daj, daj, daj, ... pij do mnie śnij o mnie
 nicht zu än-derm ist. Kling, kling, sing, sing, sing, trink' mit mir, sing' mit mir,
stacc.

W niniejszym przykładzie główna melodia pojawia się najpierw w prawej, potem w lewej ręce. Oczywiście zjawisko to zdarza się również w muzyce na fortepian solo, nawet przeznaczonej dla początkujących, na przykład w „Psołniku” ze zbioru „Zaczynam grać” Feliksa Rybickiego. Należy być na to przygotowanym, zwłaszcza w akompaniamentach do głosów męskich oraz do instrumentów basowo-tenorowych (wiolonczela, puzon, fagot), których podstawowa część skali leży bardziej pod lewą niż pod prawą ręką. Kolejny przykład, już nie pochodzący z albumu „Klassiker der Operette”, rozpoczyna się melodią w lewej ręce.

Przykład 33. Pieśń z operetki Franz Lehara „Fryderyka”, opr. kompozytora

Allegretto moderato
 Heim-lich klingt in mei - ne See - in ei - ne sü - ße Me - lo - di...
 Słód es die Glocken der Lie - be? O - der des Früh - lings - Schal - mei? Ich lau - sche tief in mich hin - ein
pp *pp meno*

W tym przykładzie główna melodia pojawia się kolejno w lewej ręce w rejestrze solisty, w prawej ręce na wysokości charakterystycznej dla fortepianu i wreszcie wzbogacona o górną oktawę i wypełnienie harmoniczne grane arpeggiami. W 5. taktie zamiast dźwięku powtórnego występuje trzymany, ale właściwie przez cały czas partia fortepianu daje pełen obraz muzyczny utworu.

Kolejne przykłady to pieśni obecne w repertuarze pedagogicznym i/lub estradowym, których nuty łatwe są do zdobycia. Nietrudno również znaleźć do nich solistów – nie tylko śpiewaków, bo transkrypcje „Świstaka” nr 35. albo „Wiosennej tęsknoty” nr 37. są wykonywane przez młodych skrzypków i flecistów. Spośród nich będziemy wybierać *żelazny repertuar* – utwory na razie nieliczne, ale bardzo dobrze przygotowane [8, 9]. Powinny to być utwory przygotowane z solistą.

Wybierając nuty do przykładów, starałem się uwzględnić tonacje średnie, jako najbardziej dostępne dla głosu statystycznego pianisty (nie mówimy o *przeciętnym*, żeby się nie obraził). Dostępność różnych tonacji w wydaniach pieśni Mozarta, Beethovena, Schuberta, Schumanna i Brahmsa (zwykle 3 *rozmiary*: tief, mittel, hoch) jest ważkim argumentem za używaniem ich do nauki czytania. Pieśni te odczytujemy, rozpoczynając od rytmu i tekstu, następnie odczytujemy melodię (przede wszystkim na fortepianie, ale również głosem) i dodajemy resztę partii fortepianu, cały czas patrząc przede wszystkim na górną pięciolinię – to nabieranie przyzwyczajenia, które musi cechować każdego grającego zespołowo pianistę.

Przykład 34. L. van Beethoven – „Lied des Marmottenbuben” z op. 52

Goethe
(Aus dem Jahrmarktsfest zu Pflunderswellern)

Allegretto L. van Beethoven, Op. 52. N°9 (vor 1792)

(Orig. in a)

1. Ich kom - me schon durch man - che Land
2. Nun laßt mich nicht so gehn, ihr Herrn, } a - vec que la - mar -

24.

mot - te, (und im - mer was zu es - sen fand, } a - vec que la mar -
die Bur - schen es - sen und trin - ken gern, }

Przykład 35. W. A. Mozart – „Sehnsucht nach dem Frühlinge”

W. A. Mozart (1791)

Fröhlich

(Orig. in F)

1. Komm, lie - ber Mai, und ma - - che die Bäu-me wie-der grün, und
 2. Zwar Win - ter - ta - ge ha - - ben wohl auch der Freuden viel; man
 3. Ach, wenn's doch erst ge - lin - - der! und grü - ner drau - Ben wär! Komm,

8.

1. laß mir an dem Ba - - che die klei - nen Veil - chen blühn! Wie möcht' ich doch so
 2. kann im Schneeeis tra - - ben und treibt manch A - bend - spiel, baut Häu - ser - chen von
 3. lie - ber Mai, wir Kin - der, wir bit - ten dich gar sehr! O komm und bring vor

8.

W przykładach 34. i 35. partia wokalna – albo skrzypcowa czy flewowa – właściwie nie jest konieczna do wykonania utworu. Można zresztą spotkać nuty partii fortepianowych tych pieśni w szkołach i zbiorach drobnych utworów fortepianowych. Różnica między partią solową a partią prawej ręki jest prawie niedostrzegalna.

Przykład 36. R. Schumann – „Lied der Braut”

Larghetto

12.

Lass mich ihm am Bu - sen hangen, Mut - ter,

Mutter! lass das Bangen. Fra - ge nicht: wie soll sich's wenden? Fra - ge nicht: wie

Przykład 37. L. Van Beethoven – „Die Ehre Gottes aus der Natur”

Gellert

Majestätisch und erhaben Beethoven, Op. 48 Nr. 4 (1809)

Orig. in C

Die Him-mel rüh-men des E-wi-gen

Eh-re, ihr Schall pflanzt sei-nen Na-men fort; ihn rühmt der

W kolejnych dwóch przykładach melodia również w całości wykonywana jest przez fortepian, równolegle z partią solową. Tutaj jednak bardziej odbiega od jednogłosowego wzorca – jest wzbogacona harmonicznie, wyposażona w drugi kontrapunktyczny głos albo zdwojona oktawowo. Przy wykonaniu tych pieśni pianista musi, na zasadzie dobrowolnego włączenia-wyłączenia, szczególnie zaakcentować albo nieco schować znajdującą się zwykle pod 5-4 palcami prawej ręki melodię. Grając sam – zawsze akcentuje, i wykonuje nuty z górnej pięciolinii a nie te same ze środkowej. Pieśń Beethovena warta jest wspomnienia jeszcze z dwóch względów: * cały opus 48, wszystkie 6 pieśni, choć ostatnia tylko na początku, nadają się do wykonania bez solisty – do ćwiczenia czytania partytur na etapie melodii solowej powtórzonej w partii fortepianu ** do tej dokładnie pieśni, nr 4 „Die Ehre Gottes aus der Natur“, istnieją transkrypcje na chór mieszany i męski opracowane przez Tadeusza Machła do polskiego przekładu Tadeusza Chrzanowskiego. Pieśń „Niebiosa głoszą” może być pierwszym zetknięciem z *solistą*

zbiorowym, jakim jest chór i pierwszą muzyką wykonaną we współpracy z dyrygentem

Oprócz utworów niemieckich (doskonale pasuje tu również LIEDER-ALBUM für die Jugend Op. 79 Roberta Schumanna oraz początkowe pieśni z albumów LIEDER ALBUM pod redakcją Edmunda Parłowa w wydaniu Litolffa albo z MEISTERWEISEN pod redakcją Karla Scheidemantela wydanych przez lipską oficynę Ernst Eulenburg – 6 tomów po 100 pieśni dla każdego rodzaju głosu) mamy do dyspozycji włoskie – z „Metodo pratico di canto Italiano” Vaccai – np. „Gama”, „Kwarty”, „Seksty” oraz z trzytomowego zbioru ARIE ANTICHE pod redakcją Alessandra Parisottiego (wydanie polskie opracował Bronisław Romaniszyn) – np. „Amor ch’attendi” Cacciniego albo „Se Nel Ben” Stradelli.

Przykład 38. Niccolò Vaccai – Metodo pratico di canto italiano, nr 1 Gama

Voice

Adagio.

Ma - nca so - lle - ci - ta più de - ll'u - sa - to,

Piano

p

7

Voice

a - nco-rchè s'a - gi - ti co - n lie - ve fia - to, fa - ce che pa - lpi - ta

Przykład 39. Niccolò Vaccai – Metodo pratico di canto italiano Nr 3 Kwarty

Voice: *Adagio.* ♩ = 85
 La - scia il li - do, e il ma - re in fi - do a sol -
 Piano: *p*
 4
 car tor - na il noc - chie ro, e pur sa che men - zo - gne - ro al - tre

Teksty wykonywanych utworów wokalnych pianista, podobnie jak śpiewak, powinien co do słowa rozumieć i bezbłędnie wymawiać. Ponieważ, mimo istnienia internetowych słowników podających wymowę i przykłady użycia słów, obcojęzyczny tekst może nastroczać trudności, dobrze jest mieć do dyspozycji utwory polskie. Rolę tę spełnią odpowiednio wybrane pieśni Moniuszki – np. „Żal dziewczyny” albo „Kum i kuma” oraz praktycznie wszystkie z cyklu Pory roku, skomponowanego przez Noskowskiego do słów Konopnickiej.

Ułożona przez kompozytora lista piosenek ze zbioru *pory roku* według stopnia trudności:

1. Dla najmłodszych, lub najmniej rozwiniętych muzykalnie, odpowiedniami są N-ra 6. Zajączek, 19. Śmigus, 31. Ogródek, 30. Poranek, 14. W polu, 11. Sanna, 9. Kołędnicy, 8. Choinka w lesie, 4. Zmarzłak, 15. Wierzba
2. Po dobrym wyczeniu się powyższych piosenek, można przystąpić do nauki dalszej, niby stopnia średniego. Tu odpowiednie są N-ra 2. Ślizgawka, 1. Zła zima, 3. Wiatr, 10. Taniec, 16. Nasza

czarna jaskółeczka, 18. Wielkanoc, 20. Maciuś, 50. Dobranoc, 23. Zielone Świątki, 24. Jabłonka, 33. Jaskółka 37. Żniwa, 38. Derkacz, 39. Deszczyk, 40. Dożynki, 46. Młocka, 47. Odlot, 48. Na pastwisku

3. Pozostałe pieśni, zarówno co do treści wiersza, jak i muzyki, należy dawać dzieciom od lat 12 do 14

Po opracowaniu odpowiedniej ilości pieśni z powtórzoną w partii fortepianu melodią solisty, możemy przejść do znacznie liczniejszych i ciekawszych utworów, w których zamiast/obok powtarzania jest uzupełnianie. Możemy, ale na razie tego nie zrobimy. Nie wychodząc poza dwa utwory: L. van Beethoven – „Lied des Marmottenbuben” z op. 52 oraz W. A. Mozart – „Sehnsucht nach dem Frühlinge”, które w międzyczasie poznaliśmy prawie na pamięć, spróbujemy sił w innym trudnym zadaniu stojącym przed pianistami chcącymi muzykować zespołowo

GRANIE Z SOLISTĄ ZAPISANYM W KLUCZU INNYM NIŻ WIOLINOWY ALBO TRANSPONUJĄCYM

Zanim do tego przejdziemy przyda nam się

Powtórka z czytania nut w kluczach wiolinowym i basowym

Istnieją sposoby mnemotechniczne pozwalające zapamiętywać liczby na zasadzie skojarzeń. Może to być układanie tekstów mających w kolejnych słowach tyle liter ile wynoszą wartości kolejnych cyfr, na przykład *Kto z woli i myśli zapragnie pi spisać cyfry, ten spíše*. Może być zastąpienie cyfr literami, znajdującymi się w słowach łątwych do skojarzenia z treścią liczby.

Autor jednego z takich sposobów, Robert Stiller, pisze, że oczywiście liczby związane z profesją danego *zapamiętywacza* powinny być mu znane same z siebie, bez dodatkowych obrazków i historyjek. Na przykład historyk zna wszystkie ważne daty a chemik liczby atomowe pierwiastków.

Odpowiednikiem systemów mnemotechnicznych jest przy czytaniu nut odliczanie od znanych punktów pięciolinii.

Ponieważ oprócz czytania w kluczach wiolinowym i basowym, czeka nas zapoznanie się z innymi kluczami i transpozycją,

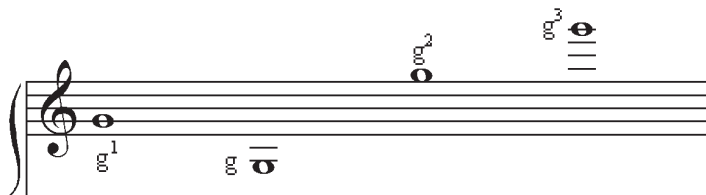
Środkowe C, c^1 to nuta, która tak samo wygląda w obu kluczach, jeśli zbliżyć pięciolinie do siebie to o całej nucie c^1 nie będzie wiadomo, w którym z kluczy została napisana.

Centralne c^1 wiolinowe to najniższa albo jedna z najniższych nut fletu, brzmiąca na tym instrumencie szczególnie cicho i wymagająca od akompaniatora szczególnego schowania się, centralne c^1 w kluczu basowym to dla basy początek nut wysokich, których, zwłaszcza niewprawny, śpiewak nie wydobędzie inaczej niż głośno i potrzebuje od akompaniatora wsparcia dynamicznego.

C o oktawę wyższe, między trzecią a czwartą linią w kluczu wiolinowym to c^2 , sławne *wysokie C* tenora, o oktawę niższe od *centrum c* małe jest z kolei najniższym dźwiękiem wymaganym od tego głosu.

Druhá linia dodana górna w kluczu wiolinowym oraz druga dodana dolna w basowym to również nuty C – odpowiednio c^3 , będące wysokim C sopranu (a w zapisie również tenora) oraz C wielkie, będące najniższym dźwiękiem wiolonczeli (a w zapisie również kontrabas).

Najwyższe i najniższe C, jakie możemy spotkać w zapisie to c^4 nad piątą linią dodaną górną w kluczu wiolinowym i \underline{C} pod piątą linią dodaną dolną w kluczu basowym.

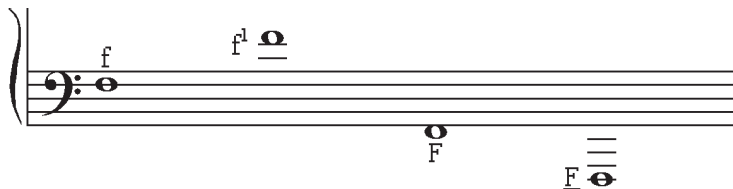


Kluczowe g^1 klucza wiolinowego to najwyższy dźwięk w praktyce wymagany od barytona (zapisywany w kluczu basowym na trzeciej linii dodanej górnej).

Niższe o oktawę g małe to najniższy dźwięk skrzypiec, zapisywany pod drugą linią dodaną dolną.

Wyższe o oktawę g^2 dla sopranu (a w zapisie również dla tenora) to pierwszy z bardzo wysokich dźwięków, nie nadużywanych w literaturze chóralnej. Leży nad piątą linią, czyli jakby na wierzchu górnej pięciolinii.

Kolejne G, najwyższe w zapisie, z jakim mamy do czynienia to g^3 , leżące na czwartej linii dodanej górnej. Dźwięki powyżej e^3 (nad siódmą linią dodaną górną) zapisujemy wyłącznie przy użyciu przenośnika oktawowego.



Kluczowe f małe klucza basowego to dół skali głosu altowego (zapisywany w kluczu wiolinowym na trzeciej linii dodanej dolnej).

Zapisane w kluczu basowym nad drugą linią dodaną górną o oktawę wyższe f^1 , to zwykle najwyższa wymagana od głosu basowego nuta.

- Najwyższa nuta basa w kluczu basowym jest lustrzanym odbiciem najniższej nuty skrzypiec w kluczu skrzypcowym (wiolinowym).

Niższe od nuty kluczowej f małe o oktawę F wielkie to dół skali głosu basowego. Leży pod pierwszą linią, czyli jakby przylepione pod spodem dolnej pięciolinii.

- Nuty stykające się z pięcioliniami z zewnątrz to nuty kluczowe.

Najniższe interesujące nas F , \underline{F} , leży na czwartej linii dodanej dolnej.

Oprócz nut *lustrzanych* (C , F w basie, G w wiolinie) albo niezależnie od nich, należy znać szczególnie dobrze zapis dźwięków strojenia popularnych instrumentów strunowych (skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas, gitara) i niektórych dźwięków granicznych – w szczególności najniższego dźwięku muzyki wokalne zapisanego w kluczu wiolinowym – d małe (F . Schubert – „Der Tod und das Mädchen”) i najwyższego zapisanego w kluczu basowym – h^1 (C . Orff – „Carmina Burana”, Nr 16. Dies, nox et omnia).

STRÓJ INSTRUMENTÓW

Na dwóch najniższych nutach ze stroju kontrabasu zapisanych bez transpozycji możemy wypróbować odliczanie w dół od często stosowanego F wielkiego: f-d-h-g-e-c (oczywiście E i C).

Solista w kluczu C albo transponujący

Wprowadzenie

Dotychczas odczytywaliśmy partytury akompaniatorskie, w których partia zapisana była w kluczu wiolinowym albo basowym, bez transpozycji. Nuta c¹ leżała albo na pierwszej linii dodanej dolnej, albo na pierwszej linii dodanej górnej.

Teraz zapoznajemy się z transpozycją i *starymi* kluczami. Ewentualne nieporozumienia z altowiolistami, puzonistami i innymi użytkownikami tych kluczy w sprawie potocznej nazwy możemy zażegnać, podkreślając, że *starość* nie oznacza tu jakiegoś braku użyteczności czy witalności a po prostu wcześniejsze wprowadzenie do pisma muzycznego, pochodzenie ze starszego rodu.

TRANSPOZYCJA – C napisane brzmi jak inny dźwięk. Udane konstrukcje instrumentów dętych powielano w różnych wielkościach, ten sam zestaw chwytów albo tonów harmonicznnych dawał dźwięki innej tonacji, które zapisywano. Rzadziej, ale zdarza się przestrajanie strun w instrumencie smyczkowym – np. najniższej struny skrzypiec o tercję wielką na dół w wariacjach „Mojżesz” Paganiniego albo kontrabasu o cały ton w górę.

Najczęściej używane transpozycje to:

- w kluczu wiolinowym
 - o oktawę wyżej – flet piccolo

- in B – o cały ton albo nonę wielką niżej – klarnet (basowy), trąbka, saksofony
- in A – o tercję małą niżej – klarnet
- in F – o kwintę czystą niżej – waltornia, róg angielski, basethorn
- in Es – o tercję małą wyżej albo sekstę wielką niżej – saksofony, trąbka, waltornia
- in D – o cały ton wyżej albo septymę małą niżej – trąbka, waltornia
- o oktawę niżej – gitara, tenor (jedyne zastosowanie transpozycji do głosu ludzkiego)
- w kluczu basowym
 - in B – o cały ton niżej – klarnet basowy
 - in F – o kwartę czystą wyżej – waltornia
 - in D – o septymę małą niżej – kontrabas w stroju *solistycznym* Fis H E A o oktawę niżej – kontrabas w stroju (C) E A D G

Partia solisty jest w innej tonacji niż partia akompaniatora (nie licząc transpozycji oktawowych), zestaw znaków przykluczowych jest inny. W tradycyjnej notacji na instrumenty dęte blaszane w ogóle nie stosujemy znaków przykluczowych, tylko przygodne.

Transpozycję wykonujemy nie na skali chromatycznej – o stały interwał, stałą liczbę półtonów – tak jak odbywa się w rzeczywistości, tylko na skali diatonicznej, o stałą ilość stopni gamy. W tym celu wyobrażamy sobie, że instrument zapisany jest w tonacji docelowej (tej samej co akompaniament) i przesuwamy każdą nutę o odpowiedni interwał po dźwiękach tej tonacji.

Na przykład klarnet in B grający w swojej tonacji F-dur słyszalnej jako Es-dur ma przy kluczu jeden bemol. Początek pięciolinii w jego partii zamiast



wyobrażamy sobie jako



Zaznaczony kółkiem bemol b zmienia się w as, dźwięk f (tonika klarnetu) w es (tonika fortepianu i słuchacza), każdy z pozostałych dźwięków – w niższy o stopień dźwięk gamy Es-dur.

KLUCZE C – tonacja jest ta sama co w reszcie partytury, położenie danej nuty na pięciolinii inne. W praktyce używane są dwa klucze C – altowy z nutą c¹ na trzeciej linii i tenorowy z nutą c¹ na czwartej linii.

Przy czytaniu w jakimkolwiek kluczu należy – tak jak w wiolinowym i basowym – posługiwać się bezwzględną wysokością dźwięków.

Czytając w kluczach sprawiających jakąkolwiek trudność – najczęściej będą to klucz altowy i tenorowy – kierujemy się następującymi punktami orientacyjnymi:

- nuty kluczowe – f, c¹ i g¹.
- nuty z trzech środkowych linii, pod pierwszą i nad piątą, tworzące trójdźwięk. Dla klucza wiolinowego jest to trójdźwięk G-dur, dominanta do C-dur.
- trójdźwięki położone na trzech dolnych liniach i trzech górnych polach, stanowiące dominantę i tonikę. Dla klucza basowego będą to akordy G-dur i C-dur.
- nuty pod pierwszą linią dodaną dolną, oddalone o dwie oktawy, te same, co nuta na środkowej linii. W kluczu altowym są to c i c².

Często spotykane przy czytaniu *trudnych* kluczy przez początkujących jest transponowanie względem zapisu w kluczu wiolinowym, począwszy od wprowadzenia klucza basowego jako *wiolinowego przetransponowanego o tercję w górę i dwie oktawy w dół*, co w znaczący sposób spowalnia naukę czytania nut.

Przy czytaniu partytur symfonicznych i chóralnych, zapisanych z użyciem kluczy C, transponowanie w sąsiednich pięcioliniiach o różne odległości jest ułatwieniem na tyle problematycznym, że dość powszechne jego stosowanie da się wytłumaczyć chyba tylko wrodzoną gatunkowi ludzkiemu przekorą.

W przeważającej większości naszych partytur będzie tylko jeden głos zapisany inaczej niż w kluczu wiolinowym albo basowym bez transpozycji. Transpozycje będziemy poznawać razem z zapisem w kluczach C, według położenia dźwięku c na pięciolinii.

W poniższym zestawieniu pominięto niektóre instrumenty rzadziej stosowane, te, które występują częściej w innej odmianie zaznaczono *kursywą*. Kolejność wymieniania – jak w partyturze symfonicznej.

Zapis z nutą C na czwartej linii (klucz tenorowy)

Dotyczy:

- instrumentów transponujących o sekundę wielką w dół – klarnet, trąbka,
- instrumentów, w których zapisie występuje klucz tenorowy – fagot, puzon, wiolonczela, kontrabas,
- instrumenty transponujące o kwartę czystą w dół (in G) zapisane w kluczu basowym - *waltornia*.

Ten zapis jest najbardziej rozpowszechniony po „zwykłym”. Dlatego klucz tenorowy musi być bardzo dobrze poznany.

Położenie nuty kluczowej c¹ w miejscu, gdzie zwykle spotykamy nutę f klucza basowego jest powodem względnej łatwości w przechodzeniu na ten klucz przez wiolonczelistów. Klucz tenorowy jest „transpozycją” klucza basowego o kwintę wyżej, dlatego wiolonczelista może grać tak jak w kluczu basowym tylko o strunę wyżej. Kontrabas, strojony kwartami nie daje już tego ułatwienia. My musimy pamiętać o obu „transpozycjach” – od klucza wiolinowego o sekundę niżej (z dokładnością do oktawy), od klucza basowego o kwintę wyżej.

Akord F-dur to dominanta tonacji instrumentu transponującego, którego zapis nutowy w kluczu wiolinowym równoważny jest zapisowi bez transpozycji w kluczu tenorowym z dodaniem odpowiednich znaków przykluczowych. Akord ten leży na trzech środkowych liniach.

Akord G-dur to tonika tonacji instrumentu transponującego, którego zapis nutowy w kluczu basowym równoważny jest zapisowi bez

transpozycji w kluczu tenorowym z dodaniem odpowiednich znaków przykluczowych. Akord ten leży na dwóch środkowych polach.

W praktyce bardzo trudno spotkać zapis w kluczu basowym na instrument in G z fortepianem, niemniej klucz tenorowy jest tak ważny, że należy na wszelkie sposoby zacieśniać z nim znajomość.

Utworki na klarnet i trąbkę

Przykład 40. L. van Beethoven – „Lied des Marmottenbuben”, grana w tonacji g-moll

Marmotte

Alegretto Ludwig van Beethoven

Clarinet in B \flat

p

p

B \flat . Cl.

ff *ff*

ff *ff*

Tonacja g-moll jest równoległa do B-dur, czyli *tonacji C-dur* instrumentu, dlatego w górnej pięciolinii nie ma znaków przykluczowych. Możemy sobie wyobrazić, że klarnet jest notowany w tonacji C-dur w kluczu tenorowym z dopisanymi bemolami b i es. W melodii nie mamy żadnych znaków przygodnych, co bardzo ułatwia zadanie.

Przykład 41. W. A. Mozart – „Sehnsucht nach dem Frühlinge” – trąbka gra w tonacji brzmiącej Es-dur, możemy sobie wyobrazić, że notowana jest w kluczu tenorowym z dodaniem dwóch bemoli – es i b, które należą do trąbkowo-klarnetowej gamy C-dur. Znaki chromatyczne przygodne w partii trąbki to fis – potraktowanie krzyżykiem IV stopnia gamy, czyli dźwięku es, co w bezwzględnym słyszeniu daje kasownik e oraz kasownik h – kasownik na ostatnim przybyłym bemolu – dla trąbki również pierwszym (b), dla fortepianu i słuchacza trzecim (as).

Sehnsucht nach dem Frühlinge

Fröhlich W. A. Mozart

Trumpet in B \flat

B-Tr.

Utwory na fagot, puzon, wiolonczelę i kontrabas

Przykład 42. W. A. Mozart – „Sehnsucht nach dem Frühlinge” – nuty przypisane wiolonczeli, pasujące na wszystkie cztery wymienione instrumenty. Można porównać z partią trąbki (brzmiącą oktawę wyżej).

Sehnsucht nach dem Frühlinge

Fröhlich W. A. Mozart

Violoncello

Vc.

Zapis z nutą C na trzeciej linii (klucz altowy)

Dotyczy:

- instrumentów transponujących o sekundę wielką w górę zapisanych w kluczu wiolinowym – *waltornia, trąbka, kontrabas w stroju solistycznym* w najwyższym rejestrze,
- instrumentów, w których zapisie występuje klucz altowy – *puzon, altówka,*
- instrumentów transponujących o sekundę wielką w dół zapisanych w kluczu basowym – *klarnet basowy.*

Przykład 43. L. van Beethoven – „Lied des Marmottenbuben” – tutaj altówka pomaga w odczytaniu przede wszystkim samej siebie – pisane na tych samych liniach co klucz altowy transpozycje są rzadko spotykane.

Ludwig van Beethoven

Zapis z nutą C na drugiej linii (klucz mezzosopranowy)

Dotyczy:

- przede wszystkim waltorni in F, zapisywanej w kluczu wiolinowym,
- *kontrabas w stroju solistycznym, waltorni in D* zapisywanych w kluczu basowym.

Przykład 44. L. van Beethoven – „Lied des Marmottenbuben”, grana w tonacji d-moll

Tonacja g-moll jest równoległa do F-dur, czyli *tonacji C-dur* waltorni, dlatego w górnej pięciolinii nie ma znaków przykluczowych. Możemy sobie wyobrazić, że nasz instrument nie transponuje, jest notowany w tonacji C-dur w kluczu mezzosopranowym z dopisanym bemolem b. W melodii nie mamy żadnych znaków przygodnych, co bardzo ułatwia zadanie.

Przykład 45. W. A. Mozart – „Sehnsucht nach dem Frühlinge” – waltornia gra w tonacji brzmiącej F-dur, możemy sobie wyobrazić, że notowana jest w kluczu mezzosopranowym.. Znaki chromatyczne przygodne w partii waltorni to krzyżyki **cis** – bez kłopotu zmieniające się w brzmiące **fis oraz fis** – potraktowanie krzyżykiem IV stopnia gamy, czyli dźwięku f, co w bezwzględnym słyszeniu daje kasownik h.

Sehnsucht nach dem Frühlinge

Fröhlich W. A. Mozart

Horn in F

Hn.

Zapis z nutą C na pierwszej linii (klucz sopranowy)

Dotyczy:

- przede wszystkim waltorni in F, zapisywanej w kluczu basowym,
- *klarnetu A*, transponującego o wielką tercję w dół.

akord e-moll akord E-dur akord C-dur nuta g

rozwiązuje się na A dominanta do F-dur

nuta g

nuta g

Ten zapis jest bardzo rzadko spotykany w literaturze na instrumencie, natomiast wspomnimy jeszcze i uwzględnimy

Zapis z nutą F na czwartej linii (klucz basowy)

ponieważ oprócz basów, barytonów oraz wiolonczel/kontrabasów/fagotów/puzonów

Dotyczy

– saksofonów in Es, przede wszystkim altowego

Przykład 46. W. A. Mozart – „Sehnsucht nach dem Frühlinge” – Saksofon gra w tonacji brzmiącej Es-dur, czyli w swojej C-dur. Oba kasowniki w tonacji Es dur brzmiącej zmieniły się w krzyżyki w tonacji C-dur saksofonu.

Sehnsucht nach dem Frühlinge

W. A. Mozart

The image shows a musical score for 'Sehnsucht nach dem Frühlinge' by W. A. Mozart. The score is in 6/8 time and E-flat major. It features three systems of music. The first system is for Alto Saxophone (Alto Sax.) and Piano. The second system is for Alto Saxophone (A. Sax.) and Piano. The third system is for Alto Saxophone (A. Sax.) and Piano. The tempo is marked 'Fröhlich'.

Na zakończenie o sytuacji, kiedy pianista NIE odczytuje nut swojego transponującego partnera, tylko ma mu podać od jakiej trzeba zacząć albo którą trzeba poprawić.

Jeśli znamy nutę brzmiącą, to zaczynając od niej śpiewamy następujący fragment operowy

The image shows a short musical fragment in G major, 4/4 time, with lyrics: KLA - RNET, SAKSO - FON I WAL-TO - RNIĄ TEŻ.

i wiemy, jaką nutą jest ona dla wymienionych w tekście instrumentów. Na przykład – g to dla klarnetu (albo trąbki) – a, dla saksofonu altowego lub barytonowego – e, dla waltorni – d.

Bibliografia

- Adamowski J., *Gra a Vista na fortepianie. Materiały Pomocnicze COPSA*, zes. 186, Warszawa 1982.
- Bacewicz K., *Podstawowe zagadnienia dydaktyki akompaniatorskiej. Materiały Pomocnicze COPSA*, zes. 164, Warszawa 1976.
- Chmielowska W., *Z zagadnień nauczania gry na fortepianie*, Kraków 1962.
- Habela J., *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1983.
- Hajn B., *Wybrane zagadnienia nauczania akompaniamentu w oparciu o współpracę pianisty i wokalisty, Materiały Pomocnicze COPSA*, zes. 164, Warszawa 1976.
- Mania G., Gardoń-Preinl M., *Czytanie a Vista w szkole muzycznej II stopnia*, Kraków 2019.
- Marchwiński J., *Akompaniator. Próba określenia roli i ustalenia definicji w świetle współczesnych wymagań wykonawczych. Materiały Pomocnicze COPSA*, zes. 164, Warszawa 1976.
- Marchwiński J., *O partnerstwie w muzyce*, Warszawa 2001.
- Marchwiński J., *Partnerstwo w muzyce*, Kraków 2010.
- Mikilon A., *Specyfika pracy pianisty-korepetytora wokalistów*, Lublin 2016.
- Piliczowa H., *Nauka czytania partytur*, Warszawa 1981.
- Popowa L., *Metodyka nauczania akompaniamentu fortepianowego. Materiały Pomocnicze dla Nauczycieli Szkół i Ognisk Artystycznych*, zes. 179, Warszawa 1979.
- Wiłkomirska M., *Praca akompaniatora w szkolnictwie muzycznym. Materiały Pomocnicze COPSA*, zes. 164, Warszawa 1976.

Streszczenie

Powody studiowania czytania partytur przez akompaniatorów - konieczność dokładnego poznania wykonywanego utworu - umożliwienie synchronizacji wykonania - pomoc przy przeprowadzaniu prób. Przyjęte definicje podstawowych pojęć: partytury (nuty dla zespołu), akompaniamentu (harmoniczne, rytmiczne, barwowe uzupełnienie kompozycji muzycznej albo muzyczne uzupełnienie innych czynności), akompaniatora (muzyk zajmujący się akompaniamentem). Akompaniament w utworach solowych z jednogłosowymi włącznie, akompaniament dublujący partię solową - przykłady utworów wokalnych zapisanych na 2 albo 3 liniach.

Formy zapisu piosenek uwzględniające oprócz fortepianu gitarę i organy, fortepianowa adaptacja nut na organy Hammonda. Rozpoczynanie odczytywania akompaniowanego utworu od partii solowej jako warunek prawidłowego poznania. Decydująca rola tekstu słownego w utworach wokalnych. Dbałość o poprawną wymowę i zrozumienie tekstów obcojęzycznych. Biegła znajomość kluczy C potrzebna do odczytywania partii instrumentów notowanych w tych kluczach i instrumentów transponujących.

Słowa kluczowe: akompaniament, akompaniator, klucz altowy, klucz basowy, klucz mezzosopranowy, klucz tenorowy, klucz wiolinowy, nuta kluczowa, partia solowa, partytura, solista, tonacja, transpozycja, znaki chromatyczne przygodne, znaki chromatyczne przykluczowe

Summary

Justification for the need to teach accompanist in reading scores – the need to synchronize performance – the need for thorough knowledge of performed piece – the need for pedagogical and rehearsal purposes. Defining in the terms of the score (notes for the band), of the accompanist (musician dealing with the accompaniment), of the accompaniment (harmonic, rhythmic or color complement in the musical composition and musical complement of other activities). Accompaniment in solo works, including single-voiced ones, accompaniment duplicating the solo part - in the right or left hand. Adaptation of notes for Hammond organ to piano texture. Reading the accompaniment notes of the solo part. Beginning of reading a song from the soloist part as a condition of getting to know the song properly. The decisive role of verbal text in vocal works. Care for proper pronunciation and understanding of foreign language texts. Knowledge of C keys as transposition aid

Key words: accidentals, accompaniment, accompanist, alto clef, bass clef, form of clef, key, key signature, mezzo-soprano clef, score, solo part, soloist, tenor clef, transposition, treble clef