

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Виконавсько-музикознавчий  
факультет

Кафедра сольного співу та оперної  
підготовки

**РОБОТА НАД КОНЦЕРТНО-КАМЕРНИМ РЕПЕРТУАРОМ  
(НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ Й. БРАМСА І Я. ЛОПАТИНСЬКОГО)**

Методичні рекомендації для самостійної роботи студентів з навчальної  
дисципліни «Виконавсько-педагогічна майстерність (камерний спів)»  
для здобувачів другого (магістерського) освітньо-наукового рівня вищої  
освіти, спеціальності – 025 Музичне мистецтво

**Харків – 2023**

Методичні рекомендації для самостійної роботи з навчальної дисципліни «Виконавсько-педагогічна майстерність (камерний спів)» для здобувачів другого освітньо-наукового рівня вищої освіти галузі знань 02 Культура і мистецтво, спеціальності 025 Музичне мистецтво. 23 с.

Укладач: Помпеєва Анна Юріївна – кандидатка мистецтвознавства, старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Рецензенти: .....внешний

Деркач Лариса Анатоліївна – кандидатка мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Обговорено та схвалено на засіданні кафедри сольного співу та оперної підготовки.

Протокол № 10 від 31 травня 2023 р.

## 1. Анотація навчальної дисципліни

Концертно-камерне виконавство – особливий вид співу, який вимагає від виконавця окрім гарного володіння вокально-технічних навичок, бути емоційно і інтелектуально розвиненою людиною, вимагає бути гарним психологом. «Камерному співакові першочергово притаманні тонкість емоційного нюансування, багатство відтінків експресії, майстерне використання всієї палітри тембрових, звукових барв, якими наділений людський голос. Виконавець камерного репертуару повинен надособливу увагу приділяти усім специфічним засобам виразовості цієї музики» (2). Цю «тонкість емоційного нюансування» може передати глибоко інтелектуальна і психологічно розвинена людина. Це такий же винятковий випадок, як і, наприклад, володіння «великим» голосом (1). Дуже влучно висловився вокальний педагог і співак П. Лісиціан (3): "Щоб співати арії, треба бути актором-співаком, щоб співати романси і камерний репертуар, треба бути режисером і співаком" [3, С. 67]. І прокоментувала Самотос М.: «якщо справедливою є думка К. Станіславського, що режисера неможливо виховати, ним необхідно народитись, то стає зрозумілим, чому у концертно-камерному вокальному виконавстві ми так рідко зустрічаємо справжніх його носіїв» (4).

Тому стає зрозумілим що цю *емоційно-психологічну гнучкість і чуттєвість* необхідно тренувати на уроках з «виконавської майстерності». Так само як ми розвиваємо дихання чи діапазон. А володіння технікою співу *«belcanto»* має бути по замовчуванню, як основа, фундамент гарного співу. Робота з вокальними творами усіх жанрів починається з роботи з текстом. Особливість камерної музики – велика увага до поезії, бо саме у ній закладено не загальний настрій твору, а найтонші моменти емоційного переключення. Тому у роботі над концертно-камерним твором, ще більше потрібна робота з текстом від самого початку. Взагалі, роботу з текстом у будь-яких творах важко переоцінити. Тому знайомство з новим твором має протікати в такому порядку :

- 1) презентація твору на уроці, студент має уважно дивитись в нотний текст. Це важливо робити з декількох причин – музика це поняття із сфери лірики, і студент має прослухавши її, **відчути її характер**, стиль, закладені автором емоції – ще до того як прочитає думку мистецтвознавців у книжках. Важливо, щоб студент міг **проаналізувати** до якого жанру і періоду відноситься цей твір (якщо навіть перше його уявлення буде помилковим, але, по Назайкінському (5), однією із найважливіших тенденцій у мистецтві сольного співу є «портретування» співочого індивідуума. Тому процес **виховання власного співочого портрету** у даному художньому творі має бути спровокований педагогом шляхом поставлених питань.
- 2) домашнє завдання студента – збір інформації про автора музики і тексту, щоб мати чітке уявлення до якого музичного періоду (епохи) відноситься ця музика, який стиль, звідси – якою має бути її стилістика, характер виконання. Порівняйте власне перше враження від музики з тим що написали про неї музикознавці і сам автор. Дізнайтеся в який період своєї творчості композитор написав цей твір, які події тоді відбувалися в його житті, де він жив у той період і чи вплинули традиції цієї місцевості на його композиторський стиль? Можна і навіть потрібно послухати виконання відомих співаків (краще якщо це будуть носії мови) щоб порівняти їх інтерпретацію з вашим баченням: чи склалися певні виконавські традиції цього твору і чи варто їх наслідувати?
- 3) робота з текстом. Не важливо якою мовою написано твір – іноземною чи рідною – його потрібно виписати на окремому аркуші для того щоб бачити не просто текст який покладено на мелодію, а розгледіти в ньому самостійну цінність як зразка літературного чи прозаїчного жанрів. Треба зрозуміти про що саме хотів розповісти автор тексту – чи його зміст лежить на поверхні, чи може він є завуальованим. Третій момент для якого це потрібно – студент повинен бачити початок і

кінець кожної фрази. Іноді буває так, що фрази музичні не співпадають з фразами поетичними. Первинним у такому випадку має бути поетичний текст, тому ми і звертаємось до нього у першу чергу, розуміння масштабів фрази поетичної допоможе співакові змістовно об'єднати його у фразу музичну.

- 4) якщо твір написано на іноземний текст, його треба перекласти, краще окремо кожну фразу і ні в якому разі не використовувати поетично переведений текст (тому що завдання перекладачів – краса поетичного тексту, а не його точність), співак же має точно розуміти, які слова в його фразі змістовні, а які виконують пояснювальну чи описуючу функцію.
- 5) якщо відсутнє знання базових правил мови якою співаєш, треба написати транскрипцію, використовуючи правила міжнародної транслітерації. Хоча це дуже застарілий метод – прагнути треба знати хоча б основу мови, якою потрібно співати. Всі співаки, не залежно від їх національної приналежності, без виключень, які навчаються у Флорентійській консерваторії, Австрійському Моцартеумі – володіють трьома мовами – італійська, німецька і англійська (у деяких випадках ще й французька). Ця професія вимагає цих знань і рано чи пізно ви зіткнетесь з необхідністю опанувати інші мови. Тому краще це робити потроху і заздалегідь.
- 6) текст потрібно обмірковуючи читати в голос, під час читання не перекладати текст на рідну мову, а уявляти образи слів у голові. Під час читання бажано встановити зв'язок між семантикою мови та її фонетикою. Не треба на даному етапі вчити текст, головне читати без помилок і зупинок.
- 7) Тільки тепер можна приступати до вивчення мелодії. Тут існує два способи – вчити мелодію з ритмом а потім додавати текст. Але особисто мені до вподоби другий метод – вчити текст на ритмі, а потім вже додавати мелодію. «Злиття» тексту в ритмом на початку вивчення

твору дає міцну основу, при якій виконавець ніколи не забуде ні текст ні ритм, тому що вони залежать і спираються одне на одне. З таким рівнем підготовки треба приходити на перший урок для роботи над твором.

### **Особливості роботи над деякими концертно-камерними творами:**

#### ***Brahms Regenlied Wo. 23***

Творчій геній композитора охопив багато жанрів, але львова доля його творчих здобутків знаходиться саме у полі вокальної лірики (380 творів), саме тому примірники його камерно-вокальної музики повинні бути в репертуарі як професійного співака так і співака-початківця. Не через їхню (романсову) кількість а тому що вони є благодатним матеріалом для розвинення емоційної емпатії і вміння глибоко проникнути у поетичний текст. Кількісний показник пропонує також якісне різноманіття за типом лірики, які, в свою чергу вимагають від співака володіти або ж, набувати своє широке коло співочо-технічного арсеналу (кантилена, діапазон, володіння різними видами атаки звуку, увага до поетичного тексту).

Назва твору – *Regenlied*, що в перекладі означає «Пісня дощу». Майже всі свої камерно-вокальні твори композитор називає «піснями» чи «наспівами» (єдине виключення — цикл «Романси із "Магелони" Л. Тика» ор. 33, які наближені до оперної арії). Народна пісня займала поважне місце у творчості Брамса, і не тільки німецькі і австрійські, а також слов'янські, угорські, італійські, шотландські. Але в народних наспівах його цікавило не просто перенести мелодію на бумагу, – він прагнув передати її настрій, її виразність, його цікавили образи близькі простому народові. Звідси народно-пісенний мелодизм, перевага пісенного типу розгортання над декламаційним, і строфічна побудова замість наскрізної. Тексти нерідко він теж брав із народної творчості – ретельно вивчав фольклорні збірки і обирав кращі їх варіанти. Його цікавила їх простота, стриманість і можливість виразити

складні емоції доступними методами. Тими ж принципами він керувався при зверненні до авторських текстів. Такий підхід до створення творів є продовженням романсової лірики Шуберта і є протилежним до вподобань Шумана. Це важливо знати в процесі вивчення творів Брамса, бо від цього залежить коло вокально – виразних засобів, які знадобляться вокалісту для виконання цього твору. Слід уникати надмірної патетичності і «показної» емоційності, треба розуміти що відмінна риса композиторського стилю Брамса – «високість помислів, цілеспрямована принциповість, естетична чистота. Бо непохитною — наперекір долі — чесністю відзначено всю його діяльність як творця музики» (6). Його герої не поринають у емоції, вони не вимагають справедливості у всесвіту, з гідністю зустрічають випробування долі, філософсько-усвідомлений стрій притаманний цим творам, тому що «...його музика оспівує свободу особистості, моральну стійкість, мужність у випробуваннях» (там же). Саме така за характером «*Regenlied*». Цікаво, що у Брамса є два твори написаних на цей текст. Один з них увійшов до збірки пісень ор.59 №4 і носить більш емоційно-відкритий характер. Мене ж цікавить Пісня дощу Wo. 23 – яку було надруковано посмертно, у 1908 році.

Почати вивчення твору треба зі знайомством і аналізом тексту поетичного, на це звертав увагу своїх учнів сам автор: «при роботі над вокальними творами Брамс радив довго вчитуватися в текст, велику увагу приділяти артикуляції, розчленування мелодії» (6). Автор поетичного тексту **Klaus Groth** – один із двох поетів, до творчості яких композитор звертався найчастіше. С Гротом, професором історії літератури, Брамса пов'язували роки дружби, тому що вони мали багато спільного – обидва були самоуками, обидва були уродженцями однієї землі (Гольштінія), та дуже любили і поважали звичаї та колорит рідного північного краю. Грот навіть вірші писав на північному селянському діалекті — *platt-deutsch*, що значно обмежувало коло їх поціновувачів. Цей вірш навіть не увійшов у збірку віршів Грота, а був написаний від руки на Форзаці примірика Брамса «Hundert Blätter: Paralipomena zum Quickborn» додатку до збірки Віршів під

назвою «Quickborn» і датовано 1856 годом. І, схоже, Брамс одразу взявся до роботи, однак, результат, не задовольнив композитора і потребував більше часу для іскомого результату. Якби то не було, але опублікований він був тільки після смерті композитора. Чому він двічі звертався до цього тексту? Певно, є «щось у досить похмурому та негативному погляді Грота на світ, що дуже імпонувало Брамсу. Тут поет ніби натякає, що взаємність кохання є причиною ще більшого суму, ніж відкидання» (7).

*Regentropfen aus den Bäumen  
Fallen in das grüne Gras,  
Tränen meiner trüben Augen  
Machen mir die Wange naß.*

*Краплини дощу з дерев  
Падають у зелену траву  
Сльози із моїх помутнілих очей  
Роблять вологою мою щоку*

*[Wenn die Sonne wieder scheint,]<sup>1</sup>  
Wird der Rasen Doppelt grün:  
Doppelt wird auf meinen Wangen  
Mir die heiße Träne glühn.*

*Коли сонце знов сяє  
робиться луг вдвічі зеленіший  
Вдвічі будуть на моїх щоках  
Мої гарячі сльози горіти*

<sup>1</sup> В "Regenlied": "Scheint die Sonne wieder helle,..."

І текст і мелодія цієї пісні не є народними але стилістично дуже схоже – строфічна структура тексту, мотивно-варіаційна техніка, куплетна будова, мелодію побудовано на аккордових тонах, парний розмір. Максимальне узагальнення тексту дає привід для розвитку творчої фантазії виконавця, тому що майстерна, хоч і дещо квадратна постановка тексту не обіцяє багато чого в плані психологічної ілюстрації. Шлях до розвитку, виховання «портрету» виконавця лежить через «додумування» описуваної історії. А шлях і вектор фантазії задає характер фортепіанного супроводу, головною особливістю якого є акорди меццо-стаккато між руками, які імітують звук падаючого дощу як метафору сліз. Гармонійна підтримка по тексту витончена і ретельно продумана, а звуковий світ (крок акордів і м'якість текстури, де це доречно) — типово брамсіанський. Ці зачіплені акорди

супроводу не є передвісником великої трагедії, але і надії на гарний кінець не дарують. У перших двох тактах ти навіть не розумієш який нахил ладу – початок у мелодичному голосі з квінти, і прохідний «*fis*» який натякує на *G-dur* на якусь коротку мить, але не закріплюється, сиплеться далі як краплі-сльози на клавіатуру піаніно.

Тут застосовано улюблену композитором куплетно-варіаційну форму, пісня умовно складається із двох куплетів. У початку другого куплету на текст «*Scheint die Sonne wieder helle, Wird der Rasen Doppelt grün*», з'являється надія на щасливу любов, –дощ закінчився і починає сяяти сонце – в ладо-тональному плані відбувається відхилення у одноіменний мажор, і навіть закріплюється, але у двох останніх строфах все повертається у мінорно-зачепілу атмосферу, що дає зрозуміти що надія не справдилася.

Виконавцю треба бути дуже уважним – розуміти про що йдеться у тексті і чутко реагувати на фортепіанний супровід – як підказку, але не уподоблюватись йому в штриховому плані. Стакатні акорди у супроводі можуть провокувати співака на подібний штрих у вокальній мелодії, але автор так не написав – мелодія, проста і не вибаглива – ллється кантиленою поміж гармонічного супроводу. Також складність може складати друга строфа першого куплету і інтонаційно і вокально-технічно. Інтонаційно, тому що фортепіанний супровід між двома фразами першого куплету як естафету переймає у вокаліста мелодичну лінію, і прагне вивести її у одноіменний мажор (9-10 т), а вокалісту треба на текст «*Tränen meiner*» другої фрази першого куплету (11 такт) продовжити мелодію у мінорі, дуже точно зінтонувати фа-бекар і мі-бекар, і закріпити мелодію до кінця куплету у *g-moll*, основній тональності. Вокалісту складно влитися в мелодію на другій долі такту на перетині двох тональностей у високій теситурі на склад «*Тре*». Ці звуки треба підготувати, вдихнути повітря на першій долі такту і, враховуючи, що звук «*e*» не самий комфортний для вокалізації – треба мислити звук «*e*», точніше слово повністю – «*Tränen*» («*Тренен*») а рот

відкрити ширше, наче збираєшся співати звук «а». Цей же самий прийом слід застосувати у 16 такті на слові «*die*» («*di*»). Якщо співак ще не володіє технікою «утриманного дихання», то на цій музиці саме час починати застосовувати цей прийом на тессітурних початках фраз. Чому саме тут? Тому що мелодія одразу ж спускається на комфортний регістр для сопрано, і дає можливість студенту відпочити і підготуватися подумки і м'язово до наступного такого «стрибку».

Відчуття перших долей у цьому творі максимально нівельоване плинним характером акомпанементу і це може стати певною складністю. Щоб не загубитися у ритмі слід уважно слідкувати за метром та розуміти що «музика – це мистецтво у часі» (Холопов Ю. М.) та привчити себе відчувати внутрішньодольову пульсацію.

Щодо вимови німецького тексту скажу тільки, що цей твір теж достатньо комфортний – помірний темп дає змогу вимовити складні і не звичні літерні звороти. Також є правила співу на німецькій мові – на відмінок від італійської, твори на німецькій спочатку промовляються, вимова є першочерговою при атаці звуку (це стосується голосних і приголосних літер). Відносно тексту хочеться ще нагадати про обов'язкову вимову подвійних приголосних у словах «*fallen*» «*sonne*» «*helle*» «*doppelt*», робити це треба не навантажуючи зайвим тиском рот і горло а намагатися допомагати собі діафрагмою. Де-які німецькомовні звуко-сполуки навіть допомагають добре організувати вокальний звук. Часто зустрічаються слова з умлаутом: «*trüben*» «*grün*» «*glühn*» - ці німецькі букви добре приближують звуки відносно наших твердих аналогів, а також надають горлу комфортну для співу форму на голосний «У».

### ***Bhrams «Ach, wende diesen Blick»***

Наступний романс який я пропоную для вивчення теж належить перу Брамса, але представляє зовсім іншу лінію лірики – психологічну (на відміну від попередньої споглядальної). «*Ach, wende diesen Blick*» (Ах, погляд свій



переводити текст буквально – то він трохи різке слух із-за мовних розбіжностей. Наприклад – умовно 1 куплет, 2 строфа «*Das Inn're mir mit ewig neuer Glut, Mit ewig neuem Harm erfülle nicht!*» буквально – *щоб всередині мене з новим жаром, З новим болем все не заповнювалось!* Але я прибрала ці сполуки «*mit*» («з») із перекладу, бо вони перекручують речення до того, що важко зрозуміти його сенс. Але важливо знати значення кожного слова, щоб не робити не вірні змістові наголоси. Не зайвим буде прочитати і поетичні переклади, для глибшого розуміння настрою вірша. В цьому випадку мені подобається переклад Річарда Стоукса, достотно близько до німецького тексту і добре передає загальний настрій поезії Даумера:

*Ах, отверни этот взгляд*

*Ах, отврати этот взгляд, это лицо!*

*Не наполняй мое сокровенное существо вечно новым огнем,*

*С вечно новой скорбью!*

*Когда однажды моя измученная душа найдет покой,*

*И моя горячая кровь больше не течет*

*По моим венам так дико, так лихорадочно —*

*Единственный мимолетный луч твоего света*

*Пробудит всю ярость боли*

*Это жалит мое сердце, как змея.*

В процесі багатократного і осмисленого читання поетичного тексту мовою оригіналу співакові стане зрозуміло, куди прагне головна думка автора тексту, і він визначиться з опорними словами у тексті. Треба пам'ятати що в німецькій мові заперечна частка «не» - «*nicht*» ставиться у кінці фрази чи речення, думки яку вона заперечує. Тому з точки зору української мови, зміст речення змінюється на прямо протилежний у саму останню мить, у кінці фрази – це незвично для нас, українців, і вимагає донести увагу до цього слова, до самого закінчення речення (строфи), але це і допоможе організувати довгу і змістовно вірну вокальну фразу і розподілити дихання. Останню приголосну «*t*» («*t*») у цьому слові треба чітко

промовити, і навіть не промовити а за характером німецького акценту «виштовхнути» її. У німецькій мові літера «*t*» більш дзвінка і близька ніж український аналог, в неї інший механізм вимови – за допомогою, звісно, язика, зубів, м'язового зусилля ротової порожнини та ще, в більшому ступені – повітря, яке мов «виносить» літеру, центр її вимови знаходиться у першій половині ротової порожнини, виходить щось проміжне між українською «*m*» і «*ч*». Особливо цей ефект посилюється у поєднанні з передуючим звуком «*ch*» у слові «*nicht*», звуком який звучить як щось середнє між звуками української мови «хь-щ». За правилами німецької вимови – після літери «*i*» і в інших випадках це літеро-сполука читається як звук «щ», а після німецьких голосних букв «*o*, *a*, *u*» - «*x*», доречі приклад цього є теж у початку цього вірша «*Ach, wende diesen Blick*». В цілому зміст у тому, що сутність цих звуків – недостатньо озвучене повітря, це природа «шиплячих» звуків і в українській мові, але в німецькій літера «*t*» не припиняє видув повітря, а е його (видуву повітря) подовженням, і сама трохи «ошиплюється». Одне це легке нагадування дасть вам гарну вимову німецькою мовою, звісно у купі з іншими правилами.

Щодо «головних, змістовних» слів, рекомендую підкреслити їх у нотному тексті, бо коли додасться купа інших задач (вокально-технічних, змістовних, артистичних), значення і головуюча роль цих слів у тексті може відступити на другий план, «замилитися», а це неприпустимо. І під час співу на заняттях, очі будуть реагувати на підкреслене слово.

Повертаючись до змісту і головних слів, видається резонним розглянути їх у злитті з вокальною мелодією. Аналіз цього твору буду проводити не з точки зору теорії музики, а з точки зору її практики – вокального виконавства, інтерпретації, технології академічного співу і теоретичних засад буду торкатися лише поверхово, в той мірі, в якій вони будуть потрібні співакові для розуміння форми, стилю. Цей твір написано у тричастковій формі, у побудові мелодії автор відштовхується від

особливостей розмовної мови (декламаційний стиль на відміну від попереднього приклада, там – куплетний). Перша строфа – заклик до дії, звернення, пряма мова, де автор у чотирьох тактах висловлює свою думку : «*Ach, wende diesen Blick, wende dies Angesicht!*», і далі йде пояснення цього суперечливого вислову – чому ж людина, яка кохає, просить відвернути своє обличчя об'єкта свого кохання? Це дуже «брамсовий» підхід – ми не знаємо ні початку цієї історії ні її кінця, він змальовує лише стан, відчуття головного героя у цю саму конкретну мить (передати настрій, загальний стан). Це не музична «поема» де є історія відносин, їх розвиток, кохання, але це «зупинений час» – поринання у глибину емоційного стану одного персонажу, один момент часу – може кілька секунд реального, які розтягують цю мить до реального часу звучання цього романсу (приблизно 3 хвилини), виникає «звільнена від часу лірична емфаза» (8) так звана «диссоціація» – різниця між «формальним» часом виконання і «змістовним» часом дії (9).

З того що є у тексті ми можемо зрозуміти, що з якихось причин він і вона не можуть бути разом і ця неможливість завдає головному герою нестерпного болю, і він просить відвести її свій погляд, щоб знов не пробуджувати у ньому увесь вир його почуттів. Тому, виконання пісень Брамса дуже корисне для співака, особливо молодого – йому потрібно «додумати» ситуацію, намалювати собі в чому полягає конфлікт, це розвиває уяву, звісно, у рамках, закладених автором умов, і тренує «чуттєвий м'яз» співака, його глибину.

Тональність F-dur розмір 3/4 і темпова розмітка Брамса – *Ziemlich langsam* (достатньо повільно) дає виконавцю певну свободу у виборі комфортного темпу для вимови-інтонування. Мелодична лінія ідеально відтворює поетичний текст – за наголосами, ритмікою. Вступ вокальної мелодії відбувається у нерозривній єдності з фортепіанною, і вона дублює мелодію – цим автор підкреслює свою вимогу, своє звернення, посилює її. Як

відомо, у музичному супроводі (акомпанементі) виражаються справжні емоції героя, якщо навіть у тексті йдеться про інше, музика розкриває слухачу справжнє ставлення героя до того що діється, чи до того що він говорить. І, тому цей вступ декламаційний за своєю основою – він максимально наближений до людської мови і лише мінімально підтримується акордами які вносять ладо-тональне забарвлення. При виконанні, це треба розуміти щоб ідеально співпадати з партією фортепіано, злитись в один «виражальний» голос. А з 5 такту партія фортепіано відділяється від мелодичної лінії і прямого тексту героя, і в ній нисхідними хвилями *arpeggio* починає проявляти увесь спектр емоцій героя, які разом з стрімко розвиненою мелодією у гору, надає цьому розділу (5-13 такти) дуже експресивний, драматичний характер. Мелодія побудована на ступенях акордів – цей метод часто застосовував Брамс у своїй творчості. Для виконавця тут криється підступна річ – захопившись емоційно, легко перейти від співу на крик. Умовно, у цих 9 тактах є 3 кульмінації (6, 8 і 11 такти) і лише у тактах мелодія іде на спад, що відображається і на теситурі, співак може, нарешті, відпочити. Щоб уникнути гіпертрофованих емоцій і їх звукового уособлення, потрібно скласти виконавчій план – який буде включати в собі структурну будову твору, та теоретичний план його реалізації. У цьому творі – вступ – 1 частина – середній розділ – 3 частина (якби ми говорили про інструментальні жанри, то це була б реприза, але в цьому випадку не йдеться про повтори – інший текст, варійована мелодія і головне – зовсім інше емоційне забарвлення ніж у 1 частині, вона інша за своїм змістом). Друге – визначитись з місцем кульмінації – головною та проміжними, бо у кожному розділі є «місцева» кульмінація, та треба розуміти, що вони є закономірними елементами драматургії твору, його розвитку, а змістова кульмінація – лише одна, інакше вона перестане бути винятковою і не буде справляти враження на слухача. Так, і з точки зору слухача – перенапружені, експресивно перенасичені твори слухати не дуже комфортно – це стомлює і вимотує. І для співака не дуже корисно співати на

крайньому за звучністю нюансі, тому треба грамотно розподілити свої фізичні та емоційні ресурси.

Виконавський план – справа індивідуальна. У цьому розділі є 2 варіанти для «місцевої» (проміжної) кульмінації: 8 такт і 11 такт. Текст повторюється, а, як відомо, текст, який повторюється не можна співати однаково, (тільки якщо немає спеціальної ремарки автора). Я вважаю доречним зробити кульмінацію у 8 такті, там є найвища у цьому розділі тессітурна вершина – с2. Але тут є ще один цікавий момент – ця інтонаційна кульмінація припадає на «не кульмінаційне змістовно» слово – «*neuet*» «*новий*». Посилує це слово двічі те, що воно припадає на 1 долю тактів обидва рази. Може це має сенс, і автор хоче підкреслити, що саме «новий біль», але все одно – без іменника, прикметник, до якого від відноситься не має сенсу. Тому, крізь перші доли тактів 8 і 11 треба прагнути саме до слова «*harm*» «*образа*» (у даному випадку можна зрозуміти як «душевний біль»). Це допоможе виконавцю і технічно – якщо він буде співати «наскрізно» то він легше справиться з високою тесітурою.

З 15 такту починається Середній розділ. Його написано на перетині нижнього і середнього регістрів, де вокаліст має продемонструвати гарне, наповнене звучання голосу на *legato* – чому і пропонується цей романс для центрального або драматичного сопрано, меццо чи баритону – голосів, які комфортно почуваються у цих регістрах (ноти «e» - «ges» першої октави). «*Wenn einmal die gequälte Seele ruht*» «*Колись душа нарешті зможе відпочити від страждань*» – найбільш спокійне місце в драматургії романсу – це виражено і у тексті, і у характері мелодії і акомпаненту, але вона не є завершеною думкою і у своєму продовженні приходять до генерального настрою цього твору. В цьому епізоді потрібно уникати «стислого», напруженого звуку (нижній регістр природно звучить тихше порівняно з високим), щоб уникнути звукового провалля після насиченого співу у верхній тесітурі попереднього розділу, треба розрахувати свої голосові резерви і завжди

думати наперед. Композитор допомагає співаку – у мелодії фортепіано є цей перехід від активної експресії до спокою, під час якого вокаліст має вільно, спокійно вдихнути і видохнути кілька разів, щоб дати «опуститися» диханню і розслабити апарат – скинути напруження. Подумки йдучі за фортепіанною мелодією, яка виведе вас у потрібний настрій до початку співу. Мелодія дуже плавна і кантиленна, і в тексті йдеться про спокій. Тому щоб звук був відповідним до сказаного тексту, потрібно дати спокійно відрезонувати грудному резонатору, особливо на тексті «*die gequälte*» «змученому». І пам'яти що ця строфа змістовно не є закінченою – а наступна строфа «*Und mit so fieberischer Wilde nicht*» є її продовженням, їх потрібно подумки з'єднати через паузу на третій долі 19 такту і перші слова наступної строфи вірша будуть продовженням попередньої, а не початком наступної. З кульмінацією у цьому розділі все зрозуміло – вона приходить на 25-26 такти. Тут є цікавий момент, який потрібно прописати у виконавському плані: після кульмінації і тессітури у мелодії настає спад на тексті «*das heiße Blut*», але тут важливо утримати енергійний посил, тому що у перекладі це «гаряча кров», і співати її спокійним тоном буде алогічним. Спад емоційного напруження відбудеться лише у наступному, 28 такті у партії фортепіано – залігований акорд на п'ять долей справляє враження повислої у повітрі емоції, питання без знаку запитання, і без відповіді, але яке чітко відчувається у музиці – «*I z lixomanckoю дикою не буде у моїх жилах вирувати гаряча кров*» – і не зрозуміло, хто є адресатом цього питання, чи жінка, чи всесвіт, чи, може, сам герой. І неохоче виходячи із цієї заціпенілої паузи, партія фортепіано, знов повторює звук c2, щоб прийти у наступний такт, який повторює першу строфу романсу з Першого розділу. Тут є примітка автора (може і редакційної команди, але воно має сенс) – у нотному тексті стоїть нюансова позначка «*p*» - *piano*, але штрих помічено як *espressivo*, що співпадає з загальним настроєм твору. У 29 такті основну мелодію виконує фортепіано без вокаліста, – це надає цьому епізоду канонічності, елементів поліфонії, підкреслює рівноправність співочих голосів у цьому творі – фортепіано першим виходить із заціпенілої

емоції попереднього розділу, а потім вокаліст підхоплює і продовжує мелодію. Це початок Третього розділу «*Ein Strahl, ein Flüchtiger, von deinem Licht*» «Єдиний швидкоплинний промінець твого світу». В цих строках автор виражає свої почуття до коханої – він порівнює її з Сонцем, чи з Луною – з тим, що йому світить і має гріти, і каже, що навіть цей її один погляд – як швидкоплинний промінець Сонця пробуджує усі його почуття і цілу бурю емоцій, які, врешті завдають йому болю. Але це буде згодом, а в цій строфі співак повинен продемонструвати найсвітліший та найм'якший звук на який він здатний, і важливо не втратити цей світлий характер звуку протягом усієї фрази, особливо коли мелодія спускається у нижній регістр наприкінці фрази, тому що у кінці фрази є слова «*deinem Licht*» що значить «твоє світло». І знов після недовготривалого розслаблення починає стискатися емоційне напруження (кінець 32 такту), яке має прийти до загальної кульмінації. Підйом у верхій регістр при русі мелодії часто провокує співака на додавання гучності звуку, і це одна із складностей цього романсу, тому що весь загальний настрій романсу дуже експресивний, драматичний і мелодія піднімається вгору дуже стрімко і більшість часу знаходиться на тесситурі. Тут не має «спокійних» за характером місць, і навіть «відносно спокійне» тільки одне – перша строфа Середнього розділу. Інші частини твору напружені або дуже напружені за характером, і – якщо співак спровокується емоційно є загроза, що твір перетвориться на істерику, яка не має відношення до музики Брамса і до мистецтва в цілому, а також не буде корисною для співочого апарату виконавця, а при постійному повторі – навіть загрозовою. Щоб уникнути такого розвитку подій, співак повинен співати розумно, дотримуючись виконавського плану. Я пропоную співати на середньому нюансі «*mf*» перші дві строфи третього розділу і вийти на нюанс «*f*» безпосередньо на саму кульмінацію. Динаміці та драматизму сприятиме гарна, чітка дикція, яка підкреслить характер тексту і загальний настрій твору. Кульмінаційне ядро твору буде дещо відсунутим на кінець всього твору, як і має бути. Якщо дослухатися до тексту: на найвищих місцях теситури (36 і 38 такти)

приходиться текст «*Das schlangengleich*» - «змієподібний», який не є ключовим словом. І коли співак, у якого є динамічний і емоційний резерв, нарешті дасть волю своїм емоціям і заспіває на форте останню фразу тексту – «*mich in das Herze sticht*» - «мене у серце жалить», твір набуде гідного завершення а слухач буде винагороджений кульмінацією, яка зустрічається лише один раз у рамках даного твору, і в тому її краса і сила емоційного впливу. Фонетика німецької поезії допоможе виконавцеві реалізувати це – її «колючі» співзвуччя несуть у собі заряд певної семантики, треба тільки скористатись цим інструментом – «словом можна вбити, словом можна врятувати» (Вадим Шефнер). Останні два слова можна промаркувати, щоб виділити їх значущість.

Наступний твір, методичні рекомендації до якого вважаю за потрібне написати, це романс українського композитора **Ярослава Лопатинського** на вірші **Олександра Олеся** «**Ні, не співай пісень веселих**». Тому що, по-перше, цей твір має яскраво виражену естетичну цінність, по-друге, студент-вокаліст має навчатися виконувати різні за тематикою і характером романси – не тільки любовну лірику, а також романси героїко-патріотичного характеру, яскравим прикладом яких є саме цей твір. І по-третє, у репертуарі кожного співака мають бути твори написані рідною мовою, які шляхом виконання їх на різних концертних площадках будуть знайомити слухачів з українською культурою, тим самим розвиваючи її. Тим паче в своїй творчості композитор багато уваги приділяє українському фольклору – з 16 років займається збиранням, записами народних гуцульських мелодій, які згодом активно використовуватиме у фортепіанних п'єсах. Також він є автором наукових досліджень з історії української музики. Ярослав Лопатинський – лікар за професією і композитор за покликанням, мав дуже не легку долю: «молодість композитора припала на період змін, воїн і водночас українського національного відродження. Активна громадянська позиція, з одного боку, сприяла розширенню тематичного змісту його творів,

мистецькими зв'язками композитора. А з другого – призвела до поступового забуття» (10). В роки першої світової працював військовим лікарем, отримав 3 роки в'язниці, втратив 9-річного сина, матір і сестру. Така непроста, навіть трагічна доля, ці важкі емоції і хвилювання находили свій відображення у творчості, що впливало на її характер, основні риси композиторського стилю, окреслило коло тематики, образності, та ідей. Лопатинський все життя відчував потребу писати музику приділяти їй більше часу, але обов'язки доктора, які він, як людина високоморальна, виконував не формально а з повною самовіддачею (навіть за свій кошт лікував хворих), але це не заважало йому стати автором 6 опер та оперет, багатьох інструментальних творів. Найціннішими в його доробку визнано саме камерно-вокальні твори – їх в нього десь біля 100, нажаль, дійшло до наших часів понад 80. Тогочасні мистецтвознавці (Станіслав Людкевич) зазначають, що «саме завдяки своїм пісням Лопатинський зайняв гідне місце в українській музиці. У вокальній творчості композитор зумів піднятися над тогочасним домашнім музикуванням і вивести жанр галицького романсу поза його вузькі межі. У своїх солоспівах автор звертається до різноманітних тем і настроїв. Веселий гумор жанрових картинок з народного побуту («Як я був молодий», «Горішки»), образи перейняти радістю життя («О пісне, яка ти прекрасна», «Ах, скільки струн в душі дзвенить») виступають паралельно з настроями спокійної споглядальності, елегійного суму, меланхолії, самотності, інколи в них бачимо драматизм, що переростає у палкий протест проти соціальної несправедливості («Моя думо», «Горить моє серце», «Надія») (11). Більшість романсів композитора були створені в період між 1900 – 1914 роками. Поезія, яка надихнула композитора на створення цього романсу, належить перу Олександра Олеся, який був відомий, як поет «високого громадянського звучання», і в своїх творах реагував на національне поневолення українців – гострою сатирою, глибокою драмою («Поезії 2 кн.» «Драматичні етюди» «Цвіте трояндами»), або урочистими інтонаціями, що передають підйом національної самосвідомості («З щоденника»). Після Т. Шевченка, О. Олесь

є другим автором по кількості звернень до його творчості. «Ні не співай пісень веселих» входить до поетичної збірки виданої 1909 року «Поезії. Книга 2». Тому, імовірно, що цей романс було написано композитором у проміжку 1909 – 1914 рр. Зусиллями Професора Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Мирослава Логойди у 1999 – 2001 рр було видано три нотні збірки солоспівів Лопатинського, до яких увійшов і обраний романс.

Але перейдемо до самого романсу. Його написано для центрального сопрано або високого меццо-сопрано – тому що голос повинен мати ресурси озвучити нижній регістр, який часто задіяно у цьому творі (наприклад з самого початку ноти «с», «е», «f» першої октави), а також добре справлятися з високою теситурою у найбільш драматичних частинах твору і повноцінно і щільно звучати у кульмінації всього твору – на нотах «es» та «g» другої октави.

Підхід до тексту має залишитися незмінним, навіть якщо його написано на рідній мові (за виключенням того, що його не знадобиться перекладати). Треба його виписати на окремому аркуші, виразно читати, проникаючи глибше в розуміння його змісту, підкреслити змістовні слова, визначитись із фразуванням. Якщо твір написано рідною мовою то його легше одразу вивчити і читати виразно на пам'ять. Це вам допоможе коли почнете співати твір в голос, бачити його змістовний стрижень і йти за його логікою, вірно будувати вже музичну фразу і в потрібних місцях брати дихання. Щоб це було комфортно співакові і не порушувало логіку текстового розгорнення поезії.

Романс написано у тричастковій формі, темпове визначення – «схвильовано» «*agitato*» розмір 3/8 тональність *As dur*. Музичний матеріал та текст подаються тут у дуже сконцетрованому вигляді – на кожну ноту музичного тексту припадає новий слог поетичного, майже немає розспіваних голосних. Це складає дуже напружене відчуття від цього романсу, всі його

складові направлені на передачу основного настрою цієї поезії – спонукання до дії, до боротьби за національну гідність і самовизначення. В цьому ж полягає певна складність для виконавця і в емоційному плані – треба витримати щільну концентрацію драматичних емоцій, опрацювати їх, і донести слухачеві. Але в даному випадку можна привести метафору і порівняти вокаліста з «провідником» електричного ланцюга – він має передати емоційний заряд від єдності композитор+автор поетичного тексту до слухачів, а сам при цьому залишитись «неушкодженим» – в даному випадку фізично і емоційно не виснаженим, наскільки це можливо, торкнувшись цієї теми. Логічним чином ми зіткнемось із відношенням до акторської гри, точніше двох його методів – театр переживання і театр уявлення. В даній методичній роботі я не буду зупинятися на цьому питанні, відмічу мимохідь, щоб я є прихильником системи Станіславського і його методу «театру переживання», але для студента-вокаліста, якщо навіть він бачить для себе шлях через «театр уявлення» ці уявлені шаблони треба спочатку напрацювати, щоб у подальшій творчості не задіюватись емоційно а користуватися ними як інструментами. Тому, у будь-якому випадку, цей «емоційний м'яз» треба тренувати на початку співочої кар'єри. Є ще один аспект, пов'язаний з опрацюванням емоцій, це момент, час їх усвідомлення, і «переживання». Кожного разу співаючи якийсь твір, вокаліст має сприймати слова автора так, наче це його власні думки і вони приходять да нього саме в *момент співу*. Якщо ж нехтувати цим правилом акторського мистецтва, то співак може змінювати настрій частин твору. Наприклад, якщо Дездемона знатиме (чи відчуватиме) що її коханий уб'є її наприкінці опери, то в сумний темний настрій розфарбуються дуети кохання у першому акті «Отелло» Верді, або якщо Тоска відчуватиме смерть усіх головних персонажів однойменної опери, і свою включно, то втратиться уся легкість її першої арії де вона співає про любов, про щастя і мріє про щасливе майбутнє. Те саме відбувається у невеликих за розміром вокальних формах. Починається цей романс у дузі роздуму, наче автор просинається від своїх думок і починає

вимовляти їх у голос – «...Ні, не співай пісень веселих». І твір із роздуму перетворюється на монолог, точніше діалог, де другим учасником бесіди стає слухач. Але зрозуміло що це діалог, тому що текст автора рясніє словами-зверненнями: «*Не співай*», «*чи чуєш?*» «*дивись*».

Ця думка, ідея, яка з'явилась на початку твору, пройшовши еволюцію через середню частину, де автор знаходить аргументи щоб переконати свого співрозмовника у вірності своїх переконань, приходять до прямого заклику у третій частині: «*О, не співай пісень безжурних, не присипляй своїх братів*». Також мені спало на думку, що це може бути діалог Лопатинського із самим собою, де він проявляє свою національну гідність, і як композитор вважає своїм обов'язком дотримуватись певної тематики, яка має не розважати, а пробуджувати цікавість слухача до глобальних проблем національної самосвідомості.

Перша частина твору виражена одним реченням, яке складається із двох фраз по два мотиви в кожному. Мотив має розміри приблизно 2 тактів нотного тексту, які не обов'язково починаються з початку такту, а майже завжди навпаки – починаються із-за такту. Саме так побудовано спіраль музичного розвитку у цьому творі. Це важливо прописати у виконавському плані і осмислити, тому що кожна фраза музичного тексту має більш-менш завершений характер, але в текстовому плані – це не так, і щоб не розірвати поетичну думку, яка є довжиною в музичне (і поетичне) речення, треба подумки зв'язувати мотиви і фрази між собою, від попереднього до наступного.

*Ні, ні, не співай пісень веселих* (1 мотив)

*Про квіти, про кохання рай,* (2 мотив)

*Малюнком щастя чарівного,* (3 мотив)

*Ти серця чулого не край.* (4 мотив)

Починається твір запереченням, «Ні» яке позначено акцентом, це свідчить про силу і направленість переконань автора з даного питання. Ця думка відома автору, але він має ще переконати, умовно, слухача, саме це завдання має тримати в голові співак під час виконання – він повинен бути переконливим. Тому треба «включитися» до музики як тільки вона починає лунати (під час 4 тактів фортепіанного вступу) і до моменту своєї першої репліки тексту, осмислено і впевнено прийти до заперечення «...Ні», це має бути активно промовлено на динаміці *mf* – *f*. На паузі у другій долі такту вокаліст має взяти дихання не для потреби, а як художній елемент – як людина набирає дихання і в цей момент збирається з думками перед тим як когось у чомусь переконати, віднайти потрібні аргументи. Перші три такти вокальної лінії написано в низькому регістрі, тут від вокаліста потрібно продемонструвати гарне володіння грудним резонатором. Є тенденція у вокалістів підтримувати нижньою щелепою даний регістр, цього слід уникати – вимова має бути вільною і активною. В цьому є сенс – якщо у співака відсутня повноцінна звучність у нижньому регістрі, то краще відмовитись від виконання цього романсу. Але якщо є, то не треба штучно робити звук більш гучним, на рівні інтуїції слухачі відчуватимуть це лишню м'язову напругу, і слухання буде не комфортним. Певну складність у цьому творі складають дихання – тут немає достатньо вільного від співу часу, щоб повноцінно узяти дихання. Буде добре якщо співак, ураховуючи достатньо активний темп зможе проспівати на одному диханні першу фразу (2 мотиви), і вдихнути після слова «рай» на рубежі двох музичних фраз. Якщо ж співакові не вистачає дихання, – ураховуючи таку особливість нижнього регістру, що на ньому важче втримати дихання, ніж наприклад, на середньому, – можна вдихнути на межі мотивів після тексту «веселих». Але там не має часу на повноцінний вдих, тому це, скоріше «підхопити дихання», і це треба зроби за рахунок часу звучання попереднього мотиву, скорочення у слові «веселих» останньої восьмої ноти до шістнадцятої «-лих»,

постаратися щоб на початок наступного мотиву вступити в долю вчасно – «про квіти».

Існує певна складність у виконанні творів які написані у розмірі 3/8. При такій трьохдольності складно співати «вдовжину» «наскрізно» по фразі, ця третя доля немов зупиняє вокаліста у вимові, це треба пам'ятати і намагатися будувати фразу в довжину, відштовшуючись від поезії, і не «виштовхувати» цю третю долю. По природі своїй звук більш гучний при його атаці (більше повітря потрібно і енергії потрібно для атаки звуку) а якщо, як частіше, слова і відповідно, склади починаються з приголосної букви, то вони вимагають додаткової, повторної подачі дихання на своє «озвучення» і «озвончує» наступний склад, підкреслюючи його. В творі композитор найчастіше використовує такі ритмічні фігури – «три восьмих» ноти, або «чверть із восьмою» нотою. Так ось при співі на ритмічну фігуру «чверть із восьмою» підчас звучання голосу на «чверть» виникає невелике його затухання, порівняно із звучністю при його атаці, і коли співаєш останню у фігурі восьму ноту, виникає відчуття що вона гучніша порівняно з попереднім звуком. Цей момент треба продумати і у таких ритмічних фігурах «м'якше» атакувати третю долю. Атака звуку має бути різною залежно від того початок це слова або його продовження і кінець. Наприклад: у 6 такті твору вперше у мелодії зустрічається подібна ритмічна фігура «спі-вай пі-сень **ве-селих**», підкреслені склади припадають на останню восьму ноту у фігурі але звучать гармонійно бо є початком слова. А ось далі по тексту: 10 такт – «ща-**стям ча-рів-но-го**» слоги які припадають на третю восьму у фігурі є продовженням або завершенням слова, їх слід атакувати «м'якше» щоб інтонування було гармонійне.

Середній розділ автором написано у більш помірному темпі (ремарка *meno mosso*). Цю темпову ремарку композитор вказує, вочевидь, щоб рель'єфніше і виразніше пролунав текст. Можна прослідкувати закономірну тенденцію – у важких життєвих умовах жили і творили більшість

українських поетів – це визначає коло оспівуваної ними тематики – боротьба, виживання, страждання, заклики. Дуже сильні за шкалою емоційного впливу, глибокі за змістом і драматичні за типом подачі матеріалу, навіть трагічні рядки можна зустріти у творчості українських поетів – Т. Шевченко, Лесі Українки, О. Олесья, В. Стуса – для співака-виконавця треба оволодіти навичками драматичного читача, чи актора, щоб реалізувати задум поета помножений на творчість композитора. Саме ці вміння треба проявити у виконанні 2 і 3 частини цього романсу:

*Дивись, нещастя, лихо всюди*

*Нудьга і горе скрізь живе!*

*Чи чуєш стогін той невпинний,*

*Той плач що серце жалем рве*

*Чи бачиш сльози ті пекучі,*

*Чи чуєш брязкіт кайданів?*

*О, не співай пісень безжурних,*

*Не присипляй твоїх братів!*

В процесі роботи над цим твором, треба навчитись розподіляти емоції, кожного разу на репетиціях слідкувати як розгортається думка головного героя твору і чітко розуміти де знаходиться кульмінація. В Середньому розділі Лопатинський обрав більш стриманий темп, і не доводить розвиток музичного матеріалу у цьому розділі до яскраво вираженої кульмінації. Шляхом спірального накручення секвенційних оборотів мелодії приводить нас до найбільш напруженого епізоду у цьому розділі. Але це напруження не реалізується у кульмінацію і у 24 такті мелодія іде на спад і теситурно і

емоційно. Це повинно допомогти співакові «донести» емоційний заряд до кульмінації, а «не розплескати» його в процесі виконання, урахувавши напруженість всього твору від самого його початку.

В фортепіанному програші до цього Середнього розділу твору (4 такти) відбувається відхилення у тональність *f-moll*. Вступ вокальної мелодії відбувається красномовно широким (на відміну від 1 розділу) інтервалом – мала секста. Вона підсилює значення тексту – «дивись», а фермата на верхній точці цього інтервалу загострює цей поклик. Партія фортепіано дублює вокальну мелодію на цих трьох нотах з ферматою, треба добитися ідеального ансамблю, щоб разом розрахувати час цієї фермати. Звісно, її довжина залежить від співака, але його задача вирахувати її і зробити впевнено і переконливо, щоб піаніст зрозумів коли йому треба продовжувати рух. На мій погляд ця фермата не потрібна бути довгою – просто звернути на себе увагу, щоб це інтонаційне питання стало зрозумілим слухачу, розкривши таким чином свій сенс. Але все ж таки, фермата розтягує часові рамки цієї фрази і у Середньому розділі доцільно зробити вдих після першого мотиву. Це треба робити за рахунок укорочення останнього слога попереднього мотиву «*всю-ди*», але в темпі *meno mosso* це не буде представляти складності.

У 18 такті мелодія побудована на повторюваних пів-тонах, і справляє враження нав'язливої думки, що не дає покою автору. При інтонуванні таких ходів, ще й на переході між регістрами для центрального сопрано, чи близьких звуків до переходу для меццо-сопрано, треба уважно слідкувати за інтонацією. Кожна наступна нота «фа» (яка повторюється тричі) буде мати тенденцію «падати» інтонаційно, може звучати низько, особливо ближче до кінця мотиву. Тут працює правило, що кожна повторювана нота має мислитися співаком вище ніж попередня – це допоможе утримати звук у високій співочій форманті.

З 29 такту після трьох з половиною тактів активного фортепіанного програшу, починається третя, остання частина цього твору. Цього разу вокаліст вступає один, без фортепіанної підтримки. З одного боку, це відображається на звучності в сторону її зменшення, а з другого – концентрує всю увагу слухача на одному співочому голосі. Тому композитор позначив кожний із трьох звуків штрихом *«ten» «тенуто»*, щоб вокаліст розумів що не дивлячись на нюансову позначку *«piano»* (хоча у даному регістрі це і так буде нюанс піано, але тільки натуральне), не можна просто заспівати ці три ноти, вони мають звучати конкретно, чітко. Тим паче, на них припадає слово – звернення, яким Олександр Олесь починає кожний куплет своєї поезії, щоб звернути увагу слухача до головної ідеї твору.

Певну складність може скласти вимова тесту у певних місцях. Третій розділ починається із слів *«чи чуєш»* на *«ре» «мі» «фа»* першої октави підкреслені композитором ремарками тенуто. Є два органи які підмінюють вокалісту технологічно-вірну опору на діафрагму – технологічно-хибна опора на горло або на нижню щелепу, в результаті зайвого напруження виникають «затиснення». У 29 такті великий шанс утворення цього зайвого напруження – 1) нижній регістр провокує на зайве напруження для свого озвучення; 2) звук *«и»* і *«є»* – два із самих некомфортних для співу, які часто провокують горлове затиснення; 3) передуючий йому звук *«ч»* утворюється за допомогою нижньої щелепи і провокує щелепне затиснення. В цьому випадку ми маємо нижній регістр, дві літери *«ч»* плюс літера *«и»* і *«є»*, тому щоб уникнути затискання треба пам'ятати що грудний регістр щільного голосу вільно відрезонує при вільному апараті і не треба додавати йому звучності більше ніж є. Слово буде чітке і ясне якщо промовляти його вільно, не широко відкриваючи рот, бо на нижньому регістрі це не комфортно, але не затискуючи щелепу. Певну складність складають літеросполуки у словах – *«сльози» «брякїт» «спївай» «безжурних» «прїспїлай»*. Часто вокалісти забувають що співаємо ми на голосних

літерах, а приголосні літери покликані організувати звук, визначити йому певні межі, тому не потрібно співати на приголосних звуках. Їх потрібно швидко і чітко промовляти не розтягуючи. Також зустрічаються така помилка при співі двох приголосних поряд, як *тінь від приголосної*, якщо повільно промовляти текст, то може утворитися зайві голосні, які ми не помічаємо при співі: «сильози» «бирязкіт», треба слухати себе під час співу і пам'ятати що дві приголосні мають слідувати одна за одною одразу, вони «злиті» між собою умовами даного слова.

З 32 такту починається череда (3) кульмінаційних виходів на теситуру широкою інтервалікою з вершинами на «e» «f» і за третім разом на «as» другої октави. Підйом на крайню точку теситури відбувається хоч і «спірально», але доволі стрімко – розкид – децима – у межах півтора такту. І композитор промаркував кожен вихід на умовні кульмінації позначками «forte» даючи зрозуміти щоб співак не жалкував сили емоції і гучності голосу для донесення головної ідеї твору «*Не присипляй своїх братів!*». А перед третьою, головною кульмінацією, ще й вимагає «ritardando» від співака, підсилюючи значущість тексту «*не присипляй*». Це все виявляється гарною перевіркою співака на витривалість. Я вважаю, що саме в цьому випадку не слід економити свої вокальні сили, як це було, наприклад у творі Брамса «*Ach wende diesen Blick*». Твору українського композитора притаманна зовсім інша стилістика – у ній нема місця для осмислення, їй чужа німецька стриманність, по-перше це диктує обрана тематика і різність глобальних питань які зачіпають автори обох творів (любовна лірика і героїко-патріотична тематика). По-друге, у творі Лопатинського емоційний стан героя знаходиться на грані істерики, він висказується автором відкрито, підкреслений яскравими метафорами які від розділу до розділу поглиблюють зміст, його обернено словами-зворотами до адресата. А у творі Брамса «монолог» автора навряд чи взагалі було колись озвучено, він виглядає як інтровертні переживання героя, які, може, він таки ніколи нікому і не

промовить. Тому у творі Лопатинського я не буду радить співати по осмисленому розрахунку, тут треба відштовхуватись від своєї вокальної витривалості, звісно, не переходячи на крик, бо у академічному співі це не є засіб художньої виразності. У процесі підготовки твору треба розрахувати свої сили, щоб це було впевнена, насичена кульмінація, але без дискомфорту для співака. Щоб уникнути ситуації, що в наступному такті кульмінація твору, а співак відчуває, що він вже на крайньому режимі гучності свого голосу, – його треба розподілити. Але не економити, вірніше – розподілити, щоб не економити, а це робиться практичним шляхом на заняттях з виконавської майстерності. Щоб розширити межі виконавської витривалості треба співати не вертикально, а горизонтально по фразі і мелодії, і особливо якщо у мелодії зустрічаються широкі інтервали, – це допоможе об'єднати їх. А гарна дикція допоможе донести зміст твору, його головну ідею. Тому що тільки в сукупності всіх елементів – інструментів вокального виконавства – гарна вільна дикція, добре розвинене дихання, і розуміння співу «по фразі» як елементу структурного об'єднання «початку-розвитку-кульмінації-завершення» твору – застава успішного подолання усіх тесситурних і емоційно-кульмінаційних складнощів у вокальному виконанні.

### Використана література

1. Іванов А. П. (1963). *Про мистецтво сольного співу*. М.: Профвидавн., 104.
2. Тимохін В. (1974). *Майстри вокального мистецтва ХХ ст. Нариси про видатних співаків сучасності*. М.: Музика, 1, 175 с.
3. Яковенко С. Б. (1989). *Павло Герасимович Лісиціан: Уроки одного життя*. М.: Музика, 143.
4. Самотос М. М. (2013). *Основні якості співаків концертно-камерного жанру*. Соціум. Наука. Культура, Мистецтво /14 міжнародна інтернет-конференція Advanced technologies of science and education

5. Назайкінський Є. (1988). *Очерк другий. Голос. Звуковий світ музики.* М.: Музика, 55 – 80
6. Друскін М. (1988). *Вокальна лірика. Й. Брамс. Монографія, 4.* Л.: Музика, 113
7. Graham Johnson. (2011). Вступне слово на CD Johannes Brahms британської фірми звукозапису «Hyperion». Режим доступу: [https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W13489\\_GBAJY1112210](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W13489_GBAJY1112210)
8. Полупанов В. (1981). *Опера — драма чи епос?* Рад. музика, №11, 124–125.
9. Помпеева А. (2017). *Вокальна стилістика в європейській опері малої форми кінця XIX – XX століть.* Дис. на здобуття наук. ст. канд. мист. Харк. нац. унів. мист. ім. І. П. Котляревського. 226
10. Василик С. (2021). *Ярослав Лопатинський: реконструкція біографії на архівних джерелах / Світлана Василик.* - Режим доступу: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2014/1/122.pdf> [Архівовано 23 жовтня 2021 у [Wayback Machine](https://www.waybackmachine.org/).]
11. Капелла «Дударик» Лопатинський. Біографія. – Режим доступу: [http://www.library.dudaryk.ua/ua/authors/~Lopatynskyy\\_Yaroslav](http://www.library.dudaryk.ua/ua/authors/~Lopatynskyy_Yaroslav)