

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Харківський національний університет мистецтв
імені І.П. Котляревського

Оркестровий факультет
Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано

РОБОТА НАД АКОМПАНеМЕНТОМ У ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ

для проведення самостійної роботи з дисципліни

ЗАГАЛЬНЕ ФОРТЕПІАНО

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавр

спеціальностей 025 – «Музичне мистецтво», В5 – «Музичне мистецтво»
освітньо-професійної програми першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

«Сольне інструментальне та вокальне виконавство»

фахової профілізації «Академічний спів»

Харків, 2025

Методичні рекомендації для проведення самостійної роботи з дисципліни «Загальне фортепіано» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти: спец. 025 – «Музичне мистецтво», В5 – «Музичне мистецтво», ОП «Сольне інструментальне та вокальне виконавство» / уклад. К. Ю. Краснощок; Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2025. 31 с.

Рецензенти:

ДЕРКАЧ Л. А. – доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки ХНУМ імені І. П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства

СЕРДЮК Я. О. – старший викладач кафедри фортепіано ХДАК, кандидат мистецтвознавства

Методичні рекомендації для проведення самостійної роботи з дисципліни «Загальне фортепіано» здобувачів ступеня вищої освіти бакалавр спеціальностей 025 – «Музичне мистецтво», В5 – «Музичне мистецтво», освітньо-професійної програми першого (бакалаврського) рівня вищої освіти «Сольне інструментальне та вокальне виконавство», фахової профілізації «Академічний спів» узагальнюють методи добору репертуару фортепіанних партій до вокальних творів, залучених до навчального процесу, а також пропонують форми та види самостійної роботи в осягненні майстерності акомпанувати співакам.

Укладач: КРАСНОЩОК К. Ю. – доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано.

Методичні рекомендації розглянуто та схвалено на засіданні науково-методичної ради ХНУМ, протокол № 8 від «23» травня 2025 р.

ЗМІСТ

Пояснювальна записка	4
1. Принцип системності у підборі репертуару вокальних творів, залучених до самостійної роботи над акомпанементом у межах дисципліни «Загальне фортепіано»	5
2. Робота з музичним текстом вокальних творів	7
3. Практичні поради до самостійної роботи над фортепіанним акомпанементом у вокальних творах для соліста і фортепіанного	12
4. Висновки	22
5. Список рекомендованих джерел	23
6. Додатки	24

Пояснювальна записка

Навчальна дисципліна «Загальне фортепіано» входить до переліку обов'язкових навчальних дисциплін професійної та практичної підготовки здобувачів освітньо-професійної програми «Сольне інструментальне та вокальне виконавство». Питання досконалого вивчення музичного твору завжди перебувають у центрі уваги як виконавців, так і педагогів, адже це є основоположним чинником адекватного й водночас оригінального трактування твору, що інтерпретується. Крім художньої програми, що містить поліфонічний твір, п'єсу та твір крупної форми, до тем, що пропонуються для здобувачів вищої освіти бакалаврського рівня, обов'язковим є виконання фортепіанного ансамблю або акомпанементу до вокального твору.

У більшості випадків, у творах для голосу і фортепіано, функція фортепіано виходить за межі простого супроводу, майже не поступаючись за смисловим і художнім наповненням партії соліста. В оперних аріях фортепіано має замінити цілий оркестр. У таких творах багатогранні можливості фортепіанного звучання фактично нівелюють такі поняття, як «акомпанемент» і «акомпаніатор». Отже, актуальним завданням дисципліни «Загальне фортепіано» є навчання здобувачів освіти виконавсько-музикознавчого факультету мистецтву акомпанувати.

Зазначимо, що виконання вокальних творів, в яких здобувачі акомпанують на фортепіано один одному, може бути представлене на звітних концертах кафедри. Це їх не тільки мотивує до розширення творчих горизонтів, але й додає різноманітності концертній програмі.

У сучасному світі людина змушена ощадливо витратити свій час, тож майбутньому фаховому музиканту доводиться за короткий термін готувати досить складні твори. Під час підготовки власної інтерпретації варто замислюватися над тим, у який спосіб найбільш ефективно опанувати музичний текст загалом, а не лише свою партію. Саме ця ідея є стрижневою для пропонованих методичних рекомендацій. Для здобувачів вищої освіти бакалаврського рівня, що у майбутньому стануть професійними співаками, вміння всебічно проаналізувати

музичний текст і досконало акомпанувати – це шлях до виконавської інтерпретації найвищого рівня.

Корисним і водночас складним є вміння грати разом з вокалістом. Виконання партії акомпанементу до вокального твору в ансамблі зі співаком розвиває почуття ансамблю, вміння фразувати, доводити музичну думку до логічного завершення, дихати разом з партнером та слухати його. Мистецтво акомпанувати допомагає охопити композиторський задум та інтонаційну драматургію твору, удосконалює навичку досягнення звукового балансу між фортепіанною партією та партією соліста, розширює технічні можливості здобувача. Це важливо, бо професійний музикант має інтерпретувати твір не тільки з точки зору виразного виконання своєї партії, а й у взаємодії з іншими учасниками ансамблю. Метою даних методичних рекомендацій є аналіз навчального репертуару, залученого для самостійної роботи з дисципліни «Загальне фортепіано» в межах вивчення фортепіанних партій вокальних творів. Задля цього здійснено систематизацію кола завдань, що стосуються оволодіння мистецтвом акомпанементу.

Огляд видів роботи з музичним текстом, а також етапів самостійного опрацювання музичного твору, здійснений у другому розділі методичних рекомендацій, допоможе здобувачам ефективно спланувати свою роботу.

У третьому розділі методичних рекомендацій надаються практичні поради щодо самостійної роботи над фортепіанними акомпанементами вокальних творів на прикладі арій, романсів та народних пісень.

1. Принцип системності у підборі репертуару вокальних творів, залучених до самостійної роботи над акомпанементом у межах дисципліни «Загальне фортепіано».

Для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавр спеціальностей 025 «Музичне мистецтво», В5 «Музичне мистецтво», що навчаються на кафедрі сольного співу та оперної підготовки, «Загальне фортепіано» не є фаховою дисципліною, проте ця дисципліна має безпосередні міжпредметні зв'язки з вивченням мистецтву *bel*

canto. Першою чергою це стосується вміння виконувати фортепіанні акомпанементи до вокальних творів.

Підбір музичного матеріалу для самостійної підготовки акомпанементів не може бути хаотичним. Натомість, він має відповідати вимогам, що містить освітньо-професійна програма «Сольне інструментальне та вокальне виконавство» фахової профілізації «Академічний спів».

Згідно освітньо-професійної програми «Сольне інструментальне та вокальне виконавство» фахової профілізації «Академічний спів», «в основу навчального процесу покладено принцип поступовості та послідовності. Здобувач вищої освіти I курсу бакалаврського рівня має оволодіти необхідними музично-технічними навичками, до яких належить кантилена, правильна співацька позиція, володіння вокальним диханням, чиста інтонація, відчуття метроритму, артистизм». Протягом першого року навчання здійснюється подолання недоліків звукоутворення та закладення професійної бази сольного виконавства.

На початкових етапах опанування майстерності акомпанементу доцільно включати в програму наступні жанри: старовинні арії (зокрема, барокові та в стилі класицизму), романси або українські народні пісні. Перелік творів полегшеного/середнього рівня складності, рекомендованих до вивчення подано у Додатку 1.

На наступних щаблях продовжується удосконалення художньо-технічної майстерності. Здобувач вищої освіти набуває вокально-технічних навичок, необхідних для виконання більш складного, різножанрового та багатостильового репертуару. Це потребує м'якого звучання середини без форсування, зібраного, точно сфокусованого звучання голосу за межами використовуваного діапазону.

У зв'язку з цим, крім старовинних, класичних арій та творів доби бароко, до репертуару залучаються арії кантатно-ораторіального жанру, пісні композиторів XVII–XVIII століть (зокрема, Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта), романси зарубіжних композиторів XVIII–XIX століть, романси і пісні сучасних композиторів, арії XIX–XX століття зарубіжних чи українських композиторів. Репертуар середнього/вище середнього рівня складності, запропонований до

опанування на етапі вдосконалення акомпаніаторської майстерності, подано у Додатку 2.

До репертуару для самостійної роботи з дисципліни «Загальне фортепіано» доцільно включати також джазові твори та ефектні вокальні концертні номери, адже подібний репертуар завжди затребуваний у концертній практиці.

2. Робота з музичним текстом вокальних творів

Музичний текст – це система символів, якими зберігається час, що плине за сценарієм композитора, то стискаючись, то сповільнюючись у *ritenuto*, досягаючи апогею емоційної напруги в кульмінації й водночас завмираючи з останньою нотою. Кожна музична партитура, фортепіанна також, наділена особливою системою координат, зосередженою у нотному тексті. Цю систему утворюють такі поняття, як концепція твору, інтонаційна драматургія, метроритм, жанрові особливості, стиль твору. Визначення цих параметрів – першорядне завдання під час опанування музичного тексту.

Для будь-якої інтерпретації необхідна багаторівнева робота над музичним твором, що має декілька важливих етапів та без якої неможливо сформувати власну концепцію остаточної версії виступу. Створення виконавської інтерпретації та робота над технічними труднощами мають відбуватися одночасно, а піаністичні прийоми, запровадження яких сприяє опануванню твором, визначаються художніми завданнями.

Розбір будь-якого твору починається з визначення його художнього образу. Саме ця сукупність ознак, фарб, метроритму, жанрових характеристик створює завершену художню одиницю, яка втілюється у часопросторі певним творцем або групою діячів мистецтва. Терміном «художній образ» відображається спосіб існування твору щодо його виразності. Однак, зазвичай, музичним твором, якщо це не програмна мініатюра, розкривається не просто образ, а система мислеобразів, що об'єднується поняттям «концепція». Саме віднайдення концепції як системи втілення ідеї твору є головним завданням виконавця й на етапі ознайомлення з твором, і в процесі роботи над ним.

Другим чинником створення виконавської інтерпретації є драматургія твору, той смислотворчий каркас, покладений композитором в основу розвитку музичної думки, закодованої в тексті, під час роботи над яким виникає логічне усвідомлення форми цілого. Отже, відкладати на завтра визначення концепції й освоєння драматургії не можна. Першорядним завданням стає максимальне «охоплення» твору в цілому ще до початку роботи над технічними труднощами.

Робота над вокальними творами неможлива без глибокого занурення у *поетичний текст* першоджерела чи у зміст опери, якщо йдеться про арію. Тому незважаючи на те, чи готує здобувач освіти сольну партію, чи працює над її акомпанементом, необхідно ретельно вивчити, про що йде мова у творі. Якщо твір виконується мовою оригіналу, за потреби слід зробити підстрочний переклад.

Особливу увагу варто звернути на *метроритм*. На першому етапі роботи над твором достатньо ефективним прийомом буде продиригувати весь твір. Із поняттям метроритму тісно пов'язана й *жанрова природа* твору. Специфіка будь-якого жанру безпосередньо пов'язана як і з метром, так і з ритмічними особливостями, що виявлені у музичному тексті. Вивчення ритмічних структур й подолання труднощів у їх організації на фортепіано також є завданням першого етапу роботи над акомпанементом. Ще один важливий складник першого ознайомлення з твором – аналіз *тонального плану*, оскільки кожна зміна тональної палітри цілого безпосередньо пов'язана з драматургією.

Усі вищезазначені критерії об'єднуються таким важливим художнім поняттям, як *стиль* твору, який можна визначити як сукупність композиторських прийомів, принципів формотворення, засобів виразності й жанрових особливостей композиторського письма. Звернення виконавця до епохи, коли був написаний твір, і до мети його створення, поглиблює розуміння стилю.

Також здобувач вищої освіти, який виконує акомпанемент до вокального твору, має досконало ознайомитися з вокальною партією. Для цього дуже корисно поєднувати дві форми роботи: спів голосом і гру вокальної партії на фортепіано. Виконавець повинен самостійно визначити, де береться дихання, виявити зону кульмінації, а також проаналізувати певні технічні складнощі, які можуть виникнути під час виконання вокальної партії. Подібний аналіз допоможе не

лише створити досконалу і виразну концепцію фортепіанного супроводу, але й обумовить особливості агогіки, яка буде спрямована на досягнення технічної досконалості і яскравого виконання партії соліста. Важливою віхою розбору вокальної партії є виявлення підходу до верхньої ноти, бо підйом у високу теситуру в більшості випадків супроводжується нагнітанням динаміки і невеликим прискоренням руху в партії фортепіано. Часом у творі, окрім основної кульмінаційної зони, виникають мікрокульмінації. Це є показником ступеневої драматургії. Тому під час ознайомлення з твором було б доцільним здійснити гармонічний аналіз.

На глибинному рівні будь-яке музичне висловлювання тісно пов'язане з двома моментами: дихання і фрази. Аналізуючи фортепіанний текст, необхідно зважати на логіку фразування, цезур, смислових пауз і фермат. Ці категорії починають взаємодіяти з агогікою, у результаті чого фактура виконуваного твору стає осмисленою, «живою».

Інтонування має у своїй основі вокальну природу музики, тому однією з форм початкового навчання мистецтву акомпанементу є виконання вокальних творів зі самостійним співом вокальної партії; наступним етапом є гра акомпанементу з проспівуванням його мелодичних фрагментів. Пошук оптимального варіанта інтонування здійснюється в повільному або відносно помірному темпі. На початковому рівні розучування твору цю форму доцільно запроваджувати дещо перебільшено. Відтак малюнок інтонаційних ліній згладжується в міру «вживання» у музичний текст.

Нарівні з інтонацією артикуляція є важливою смислотворчою одиницею. На етапі аналізу твору робота над штрихами викликає особливі труднощі й неабиякий інтерес. Штрихи-ліги наділені наступними функціями: інтонаційними, змістовими, об'єднувальними, виокремлювальними. Пауза також нерідко не тільки має значення беззвуччя або люфту, а й набуває функції «дихання» або посилює штрих.

Корисною формою самостійної роботи в класі загального фортепіано є читання акомпанементів з листа. Зверненню до будь-якого нового твору має передувати аналітичний розбір тексту з окресленням смислових етапів розвитку драматургії,

визначення кульмінаційної зони, виявлення технічних труднощів і способів їх подолання, знаходження особливостей інтонування, агогіки, «охоплення» форми. Робота над формою має бути ретельною й обумовленою драматургічним сценарієм, відповідним концепції твору.

Важлива конструктивна роль кожного акомпанементу належить лінії басу, яка створює гармонічну платформу всієї фортепіанної фактури.

При опануванні фортепіанної партії в ансамблевих творах необхідно звернути увагу на темброву характеристику акомпанементів, бо від цього залежить динаміка і фортепіанне туше.

Акомпанемент, який є фортепіанним перекладанням оркестрової партитури оперних творів, значно відрізняється від акомпанементів, що написані спеціально для фортепіано. Так само дещо відрізняється і трактування темпу. Так, наприклад, дуже повільний темп, що у виконанні оркестру звучить бездоганно, неможливий на фортепіано через його ударну сутність. Тому краще подібні твори виконувати на фортепіано з більшим рухом.

Педалізація повинна бути осмисленою, функціональною, обґрунтованою стилем твору та його характером, а також співвідноситися з вокальною партією. Застосування колористичних можливостей педалі сприяє розкриттю художнього образу. Робота над звуком і педалізацією – невід’ємний етап процесу створення заключної версії інтерпретованого тексту, тож необхідно виробити особливий творчий підхід для досягнення гармонії відповідно до стилю й задуму композитора.

Вибір тієї чи іншої аплікатури здійснюється на етапі роботи над драматургією твору. До питання індивідуального добору аплікатури необхідно ставитися якомога ретельніше. Не варто бездумно виконувати всі редакторські вказівки, адже аплікатура відповідна будові рук піаніста й залежить від художніх завдань, поставлених перед ним.

Працюючи над аплікатурою, пріоритети вибору того чи іншого пальця вибудовуються в такій послідовності: художня виразність, зручність, плавність звучання (позиційна гра або залучення першого пальця). Пошуком особливих барв (із метою більш глибокого звучання або приховування незумовленого

музичного акцентування) визначається вибір або сильних (другий чи третій), або слабких (четвертий або п'ятий) пальців. На особливу увагу заслуговує перший палець, наділений здатністю ув'язувати музичну тканину, а також широко застосовуваний у «репетиціях». Значущу роль відіграє і п'ятий палець правої руки. Саме він відповідальний за «небосхил» верхнього регістру фортепіано і здебільшого саме від чіпкого, спритного п'ятого пальця залежить так званий «підсвічений» сріблястий піаністичний звук.

І, нарешті, логіку аплікатури не варто підпорядковувати тільки зручності, адже інколи вона може повністю їй суперечити. У багатьох випадках вибір послідовності пальців залежить від штриха. У випадку, коли необхідно підсилити інтонацію або позначити смислову лігу, аплікатурою виявляється парадокс зручності й лінійної зв'язаності.

Важливим етапом самостійної роботи над акомпанементами є виявлення фрагментів, складних не лише з технічної точки зору, а й у музичному плані. Кожний досвідчений концертмейстер вчить насамперед фортепіанний вступ, складні місця та фінал. Особливо передбачливі піаністи спеціально працюють над фрагментами, написаними у повільному темпі, оскільки саме в них у підсумкових виступах на момент послаблення концентрації уваги спостерігаються несподівані «втрати», прикрі помилки й казуси.

Доцільно зазначити, що всі репрезентовані форми роботи необхідно запроваджувати у взаємозв'язку за принципом взаємозбагачення. Також треба запобігати деяким негативним тенденціям, властивим здобувачам. Зокрема, у швидких фрагментах необхідно уникати формальної техніки, у ліричних епізодах – недостатньо глибоко «озвученого» *p*, в зонах кульмінацій – «не перекривати» власним звучанням соліста, уникати поштовхів наприкінці фраз, тощо.

3. Практичні поради до самостійної роботи над фортепіанними акомпанементами у вокальних творах для соліста і фортепіанного супроводу.

Фундаментом для досягнення мистецтва *bel canto* є виконання арій епохи бароко. Подібні твори є невід'ємною складовою освітньо-професійної програми «Сольне інструментальне та вокальне виконавство». Це пов'язано в першу чергу з тим, що саме в музичних творах цього періоду проявилось ставлення до голосу людини як до інструмента вокаліста. Твори подібного типу є унікальним навчальним матеріалом для оволодіння майстерністю інструментального звуковедення. І в класі загального фортепіано вивчення арій також є доцільним і корисним.

Бароковій архітектурі, живопису та скульптурі властиві такі риси, як урочистість, пишність, динамічність, піднесеність. У музичному мистецтві особливістю бароко є прагнення до синтезу, що здійснюється завдяки поєднанню світського та духовного в межах одного музичного твору. Для музичних творів доби бароко характерним є чергування поліфонічного та гомофонно-гармонічного викладу музичного матеріалу, з'являється гомофонний тип komponування. Музичним творам притаманна ефектність, парадність, звернення до міфологічних та християнських сюжетів.

Яскравим представником стилю бароко є Георг Фрідріх Гендель. Композитор майже сорок років свого життя приділив жанру опери *seria*. Арії Г. Генделя є безперечно унікальним матеріалом для становлення майстерності *bel canto*, а також розвитку досконалого володіння голосоведінням та *legato cantabile*.

Розглянемо форми самостійної роботи над арією Дейдамії «*Se il timore il ver mi dice*» («Якщо боязкість приносить мені горе») з опери Г. Ф. Генделя «Дейдамія». Вербальний текст твору свідчить про трагічний настрій, пов'язаний з горем головної героїні. Це – арія-монолог. Основний темп твору – *Largo*.

Форма арії проста тричастинна. Третя частина повторюється (*da capo*), традиційно репризу виконують зі збагаченням вокальними фіоритурами, які демонструють віртуозність співака. У творах подібного роду зазвичай середня

частина виконується у дещо контрастному темпі. Якщо крайні частини написано в повільному темпі, то середня частина повинна бути в більш жвавому русі, якщо навпаки – перша та третя частини йдуть в швидкому темпі, то середній розділ натомість дуже спокійний.

Ознайомлення з вокальним твором слід починати з аналізу вокальної партії та її специфічних рис, а також з розстановки дихання. У аналізованій арії відсутня зона кульмінації, що супроводжується підйомом теситури до «високої» ноти, фактура партії фортепіано гомофонно-гармонічна і достатньо розріджена. У творах подібного типу велику увагу слід приділяти інтонуванню, а також слідкувати за обережним ставленням до кінцівок фраз.

Арія обрамлена фортепіанним вступом і завершальним розділом, які потребують окремої роботи. Складністю виконання вступу до твору є його композиція, що складається з коротких фраз, що перемежуються паузами. Подібні дрібні структури передають схвильований настрій головної героїні. Не дивлячись на це, необхідно встановити баланс між цими особливостями та наскрізним характером загального руху. Виконавець повинен об'єднати мініатюрні побудови в єдину лінію.

Фортепіанна інтермедія між першим розділом і середньою частиною має властивості поліфонічного викладу: верхній голос являє собою низхідну лінію половинних тривалостей, у той час як середній голос складається з ямбічних структур. Необхідно виконувати цей фрагмент так, щоб, за умови наскрізного руху верхнього голосу і виразного дотримання інтонування коротких мотивів у середньому, досягти необхідного і доречного динамічного балансу.

Особливої уваги також потребує педалізація арії. Вона повинна бути чутливою і достатньо скупюю. У цілому, головним завданням під час виконання арії Дейдамії з однойменної опери Г. Ф. Генделя є розуміння стилістики барокового типу, що потребує строгості, рівності та уваги до вокальних фраз. У той самий час слід дотримуватися наскрізного руху і не втратити відчуття форми твору.

Зовсім інший художній образ містить арія Джиневри «*Si, morro ta l'onor mio teco, oh Dio!*» (Так, я помру, але моя честь буде зі мною, о Боже!) з опери «Аріодант» Г. Ф. Генделя. Унікальні характеристики цього твору сприяють

розвитку вміння співати на опорі. Короткі вокальні фрази низхідного характеру у партії соліста, які чергуються з паузами, та енергійний характер музики в цілому (темп *Allegro*), потребують відпрацювання навички точного взяття перших нот цих фраз у достатньо високій теситурі. Арія є чудовим навчальним матеріалом, тому доцільно є її використання і в якості твору для самостійної роботи у класі загального фортепіано. Твір містить невеликий вступ-речитатив (*Largo*) і дві умовні частини. Кульмінація з'являється на стику двох останніх вокальних фраз, що розділені паузою на повний такт із ферматою.

Партія фортепіано може становити певну складність для виконавця. У нижньому фактурному шарі безупинний рух восьмими тривалостями потребує ритмічної рівності та чіткої пальцевої артикуляції, що досягається ретельним відпрацюванням (грою міцними пальцями, прийомом *staccato*, грою на твердій поверхні). Також важливим фрагментом є заключний розділ у партії фортепіано (динаміка *f*), який має концептуальну функцію висновку. У ньому слід добиватися цілісності, яскравості звучання та інтонування мелодії у верхньому зрізі фактури.

Антоніо Вівальді – славетний композитор доби пізнього Бароко. Він увійшов у історію музичної культури як творець жанру інструментального концерту, родоначальник оркестрової програмної музики. Але і в жанрах вокальної музики його творчий спадок вражає: його авторству належать понад сорок опер, серед яких є багато шедеврів світового музичного мистецтва. Вокальні твори А. Вівальді є невід'ємною частиною репертуару навчальної програми «Сольне інструментальне та вокальне виконавство», адже є надзвичайно корисними для розвитку співочого голосу: розвивають діапазон, згладжують регістри, сприяють плавності голосоведіння, удосконалюють вміння інтонувати.

Опера А. Вівальді «Джустіно» була створена у 1724 році для карнавального сезону у Римі. Арія «*Vedro con mio diletto*» («Коли коханий поруч») – шедевр світового музичного мистецтва.

Відзначимо, що арію написано для голосу у супроводі оркестру. Характер арії задумливий, ліричний. Гнучка мелодія немов в'ється на тлі акордових послідовностей акомпанементу. Форма проста тричастинна з репризою *da capo*. Середній розділ прийнято виконувати в більш збудженому характері.

Аналізуючи записи різних інтерпретацій, можна дійти висновку, що основний музичний матеріал партії супроводу, що складається з акордових послідовностей, виконується струнною групою інструментів штрихом *non legato*, але більшою або меншою мірою. Необхідно враховувати, що звук фортепіано не має змоги тягнутися так, як оркестрове звучання, тому фортепіанний штрих *non legato* має бути більш протяжним і потребує короткої, але частоті педалізації.

Другим аспектом, до якого необхідно бути уважним, є хід вокальної фрази та взяття дихання. Акомпануючи солісту в цій арії, слід дотримуватися рухомої агогіки, що дозволяє вокалісту вільно розподіляти силу звуку та інтонаційний напрям під час проспівування довгих вокальних фраз. Цезури для взяття дихання також залежать від стану і бажання співака, але не повинні бути занадто короткими.

У арії «*Vedro con mio diletto*» слід звернути увагу на лінію басу, яка ґрунтується на півтонових інтонаціях та є фундаментом для широкої мелодії. Уникаючи прямолінійності звучання, не зайвим буде під час гри акомпанементу вести лінію верхнього голосу акордових послідовностей відповідно до вокального фразування. Слід зазначити, що в цьому творі, як правило, кінці фраз соліста припадають на сильну долю, тому в верхньому шарі фактури фортепіанної партії динаміка в цих моментах згасає. При цьому лінія баса продовжує рухатися не уникаючи опори на сильну долю.

У цьому ряду окремо стоять твори кантатно-ораторіального жанру, що вирізняються масштабністю форми та особливими вимогами до акомпаніатора. Як приклад, розглянемо арію «*Agnus Dei*» з месси *h moll* Й. С. Баха. Наведемо текст молитви з перекладом:

Agnus Dei,
Qui tollis peccata mundi,
Miserera nobis
Агнець Божий,
Що бере на себе гріхи світу,
Помилуй нас.

Художній образ твору безпосередньо пов'язаний з піднесеною християнською молитвою, тому потребує суворого і водночас емоційного виконання. Тональність *g-moll*.

Оскільки арію «Agnus Dei» було написано спочатку для голосу у супроводі оркестру, доцільно прослухати її в оригінальному виконанні, що допоможе виконавцю в розумінні стилістики та в роботі над цільністю форми. Виконання повинно бути спрямоване на «об'єктивний» виклад музичного матеріалу та позбавлене зайвої афектації. Цей твір є яскравим зразком поліфонічного твору, оскільки дрібні мотивні структури поєднані в більш розгорнуті побудови, що імітуються як у партії фортепіано, так і у вокальній партії.

Вокальна партія вимагає ідеального голосоведіння, звуку, що безперервно «плеться». Це потребує від виконавця непомітного взяття дихання. Той самий принцип діє і в партії фортепіано, на чому важливо зацентувати увагу. До того ж, у інструментальному супроводі слід дотримуватись точних штрихів, фразування, доцільної педалізації. У даному випадку партія фортепіано і соліста мають рівноправне значення і доповнюють одне одного

«Agnus Dei» містить два розділи, між якими проходить виразна фортепіанна інтермедія (*espressivo*), що є однією з кульмінацій цілого (наступна кульмінація – у другому розділі арії у партії соліста, що супроводжується теситурним підйомом до ноти *es* другої октави).

Важливо звернути увагу на ступінчасту динаміку, що притаманна поліфонічним творам, та на лінію басу, яка виконується *non legato* і має власну лінію. На користь буде пограти партію лівої руки разом з мелодією вокальної партії.

Арії з опер композиторів-класиків, особливо Вольфганга Амадея Моцарта, активно використовуються у навчанні молодих співаків мистецтву *bel canto*. Звернем увагу на арію Графині «Porgi, amor» з другого акту опери-буффа «Весілля Фігаро». Цей твір було написано В. А. Моцартом у 1786 році і вперше поставлено на сцені Бургтеатру у Відні. Лібрето належить Лоренцо да Понте.

Опера «Весілля Фігаро» є частиною репертуару оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Залучення

творів, які здобувачі вищої освіти освоюють в оперній студії, є важливою формою самостійної роботи з предмету «Загальне фортепіано».

Образний світ арії ліричний, Графиня Розіна Альмавіва страждає від нерозділеного кохання до невірного чоловіка. Форма арії строфічна, але містить умовні дві частини, які розділяються зоною кульмінації, що співпадає з поступовим підйомом у вокальній партії до ноти *as* другої октави.

Твір починається з розгорнутого оркестрового вступу, мелодія якого виразна, а розвиток музичного матеріалу наближається до наскрізного. Композиторський стиль В. А. Моцарта потребує неймовірної деталізації штрихів, драматургічних переломів, контрастів динаміки. У перекладі для фортепіано все це здійснити достатньо важко, бо цей інструмент, хоч і має широкі тембральні можливості, але повною мірою замінити оркестр не може. Акомпануючи співаку, який інтерпретує музику В. А. Моцарта, слід передусім спиратися на оркестровий варіант. У цьому сенсі вступ до арії Графині мусить звучати об'ємно та цілеспрямовано.

Важливо звернути увагу на лінію басу. Якщо у вступі сильні долі нижнього голосу сприяють наповненості звучання, то у самій арії басову лінію фортепіанної партії доцільно використовувати як акумулятор вокального інтонування, що допоможе вокальній фразі набути гнучкості та природного руху. Фортепіанна партія об'єднує вокальні фрази, немов продовжуючи думку героїні.

До репертуару оперної студії ХНУМ імені І. П. Котляревського також міцно увійшли твори корифеїв української композиторської школи, зокрема опера Миколи Лисенка «Наталка Полтавка» за однойменною п'єсою Івана Котляревського. Прем'єра відбулася у 1889 році в Одеському оперному театрі. Розглянемо арію Наталки «*Ой я дівчина Полтавка*» з третьої дії.

Твір написано у простій куплетній формі. Арія нагадує веселу українську народну пісню і не має темпових відхилень. Традиційно вона виконується з виходом на вставну ноту *b* другої октави з ферматою в останньому куплеті. У цьому епізоді темпове *rubato* в акомпанементі повністю залежить від співака.

У клавирі є три фрагменти, яким слід приділити увагу: це фортепіанний вступ, зв'язка між куплетами та кода. У оркестрі ці епізоди звучать *tutti* в динаміці *f*, тому і в перекладі для фортепіано містять дуже насичену фактуру. У оркестрі ці

епізоди звучать *tutti* в динамиці *f*, тому і в перекладі для фортепіано містять дуже насичену фактуру. Слід звернути увагу на свободу рук в октавній техніці та на стрибки в лівій руці, що спричиняють певні технічні незручності. Для досягнення більш спритного виконання можливо дещо спростити нотний виклад. Акомпанемент, що відповідає куплетам арії, має звучати легко і невимушено.

У всьому світі українські народні пісні викликають справжнє захоплення. Для них характерні краса мелодій і розспівність, що прихована в лінгвістиці української мови. Наявність цих якостей дає змогу стверджувати, що українські народні пісні є чудовим матеріалом для навчання майбутніх професійних співаків.

Українська народна пісня «Чи то мі ся видит» в обробці М. Колесси – твір жвавого, веселого характеру, темп *Allegro giocoso*. Форма куплетна. Пісні подібного типу слід виконувати просто і природно.

У творі існує рефрен, що проходить у фортепіанній партії чотири рази: як вступ до пісні, двічі між куплетами і з модифікацією у коді. Рекомендуємо його опрацювати окремо для досягнення технічної легкості та цілісності. Але для того, щоб цей музичний матеріал не звучав настирливо, кожне проведення рефрену бажано грати в різних фарбах.

В акомпанементі пісні є певні технічні труднощі, що потребують уваги: синкопи, морденти, форшлаги, пасажі шістнадцятими тривалостями, а також загалом достатньо швидкий темп, якого необхідно дотримуватися й не заважати співакові, а допомагати йому співати чітко і легко.

Вокальні твори Миколи Стецюна давно увійшли у репертуар українських співаків. Більшість з них стали в один ряд із народними піснями завдяки своїм чудовим мелодіям, що запам'ятовуються назавжди. Твори майстра вирізняються національним українським колоритом, тонким розумінням природи вокалу, бездоганим смаком.

Пісня «Звела мене не біда» на слова С. Руданського була присвячена славетному українському тенору А. Солов'яненку. Вже сам цей факт свідчить про те, що твір розрахований на голос, якому повною мірою притаманне володіння мистецтвом *bel canto*. Й насправді, цю пісню написано в кращих традиціях пісень *a la Italiano* (розмах вокальної фрази, образний склад, вихід до верхньої ноти, тип

голосу). Інтонаційна будова мелодики пісні викликає безпосередній асоціації зі зразками української пісенності, і водночас демонструє унікальні риси творчого почерку М. Стецюна: пізнаванність мелодії, яка ідеально підкреслює природу голосу, доцільна теситура, яскрава різноманітна гармонічна палітра, у якій простежуються елементи фрігійського ладу, мелодичного мінору, третій підвищений ступінь. Агогіка пісні є плавною і пластичною. Вона потребує від виконавців гарного ансамблю, а від акомпаніатора такого відчуття вокальної фрази, немов він співає і дихає разом із солістом.

Темп пісні *Moderato*, тональність *h-moll*, форма куплетна (три куплети і кода, яка виконується вокалізом, тобто без слів).

Під час виконання фортепіанної партії важливим є застосування певного туше: глибокого занурення м'яких рук у клавіатуру, яке сприяє виконанню «співочого *legato*». Педаль краще використовувати насичену, із запізненням. Також необхідно слідкувати за цільністю форми, ретельно інтонувати музичний матеріал і реагувати на найменші нюанси у партії соліста.

Згідно навчальної програми «Сольне інструментальне та вокальне виконавство», виконання романсів зарубіжних композиторів на заліковому модулі рекомендовано починаючи з четвертого курсу. В класі загального фортепіано знайомство з творами подібного типу та виконання акомпанементів до них можливо починати і раніше. Романс Едварда Гріга «*Ich liebe dich*» («*Кохую тебе*») на текст Г. Андерсена є одним з найвідоміших вокальних творів автора. Яскравий представник розквіту романтизму, Е. Гріг в цьому романсі втілює найбільш характерні риси цього напряму мистецтва: ліризм висловлювання, піднесеність почуттів, чуйне ставлення до поетичного слова.

Мелодія вокальної партії заворожує своєю красою і водночас є простою та змістовною. Вона потребує від співака достатнього володіння голосом, яке необхідне для виконання у динамічному нюансі *p*, глибини розуміння поезії Г. Андерсена, тонкого музичного смаку. Безумовно, грамотне і водночас емоційно насичене виконання партії фортепіано дасть змогу здобувачеві вищої освіти впоратися з цим завданням якнайкраще. Як партія соліста, так і акомпанемент рясніють мікродинамічними відтінками й вимагають гнучкої агогіки.

Основною ритмічною фігурою фортепіанної партії є рух рівними восьмими тривалостями. Важливо не перетворити їх на бездумний повтор, а вибудувати в єдину смислову та інтонаційно виправдану лінію. Фортепіанним прийомом, що сприяє м'якості звуковидобування акордових послідовностей, слід назвати мінімальні пружні кистьові рухи. Важливим фактором є використання педалі, яка здатна додати тембральних кольорів інструменту. Краще використовувати часту напівпедаль. Слід опанувати і фортепіанний вступ, який повинен бути ретельно проінтонуваним і зіграним *legatissimo*.

Романс ще одного німецького представника епохи романтизму Йоганнеса Брамса «*Vergebliches standchen*» («*Марна серенада*») – твір зовсім іншого образного складу. Його стилістику позначено автором як «нижньорейнська народна пісня» (романтикам властивий зв'язок із народною пісенністю). Форма строфічна, тональність *A-dur*.

Драматургія романсу заснована на методі гри: в особі одного виконавця композитор передає діалог між двома персонажами – юнаком і дівчиною. Це вимагає миттєвого перемикання і перевтілення за допомогою тембру голосу та сценічної гри. Твір написано у жартівливому характері, який передається за допомогою ритмічної загостреності, танцювальності.

У третій строфі, де звучить повторне прохання юнака відчинити йому двері, Й. Брамс використовує однойменний мінор (*a-moll*), навмисно підкреслюючи сумний емоційний стан персонажа. Коли ж його прохання переростає у вимогу, динаміка наростає, з'являються акценти. Композитор прописує і темпове зрушення (*lebhafter*), яке відповідає останній строфі, промовленій від імені дівчини.

Під час виконання фортепіанної партії слід ретельно дотримуватися композиторських ремарок і прагнути до того, щоб акомпанемент відповідав усім драматургічним змінам у партії соліста.

Серед запропонованих кафедрою сольного співу та оперної підготовки творів рекомендовано долучати до навчального репертуару й твори іноземних композиторів ХХ століття, серед яких одним з яскравих представників французької композиторської школи є Франсіс Пуленк. Розглянемо методи

самостійної роботи над акомпанементом до романсу «*Violon*» («Скрипка»), який повною мірою відображає композиторський стиль цього майстра (текст належить Л. Вільморен).

При виконанні творів композиторів «Групи Шести» слід враховувати той факт, що є представниками художнього напрямку модернізму, основним гаслом якого було очищення мистецтва від імпресіоністичних впливів. Стилiстиці представників французького модернізму, зокрема Ф. Пуленку, притаманні такі риси, як простота викладу, вишуканий мелодизм, «метод гри», яскравість та концертність виконання. Тому й у «Скрипці», музика якої рафіновано красива, слід уникати томності та зайвого ліризму.

Своєрідність романсу полягає в тому, що партія фортепіано не дублює вокальну партію. Звукова палітра акомпанементу насичена щемливими іскристими дисонансами. Музичний виклад фортепіанного супроводу ґрунтується на повторюваних стрибкоподібних ритмоформулах: тридцять друга – восьма та восьма – тридцять друга на тлі вальсоподібного акомпанементу. Інтонаційна лінія фортепіанної партії формується, спираючись на сильні долі, і відповідає інтонаційно-смісловому малюнку сольюючої мелодії.

Щодо складнощів, потрібно вказати на гру стрибкоподібних ритмоформул, здійснюваних чіпкими пальцями за допомогою «кистьового закидання». Цей прийом треба опрацювати. Також окремої роботи потребує пасаж, що відповідає фразі «*et san joueur me plaisent*», і виконання *arpeggiato*. Педаль має бути прозорою.

Добре, коли концертні виступи здобувачів вищої освіти збагачені не тільки класичними творами, а й більш легкою музикою, яку теж треба вміти інтерпретувати та виконувати. Як приклад, розглянемо види самостійної роботи над піснею Р. Фримля «*Someday*» («Любиш, моє серце зігриме»).

Твір прийнято виконувати *rubato* і емоційно наповнено. Це вимагає певної гнучкості як від вокаліста, так і від акомпаніатора. Достатня свобода заявлена вже у фортепіанному вступі, пасажі якого об'єднані в єдину хвилю, що приводить до збільшеного тризвуку домінантової функції. Цей музичний фрагмент підводить до початку вступу соліста.

Фортепіанна партія достатньо виразна. Вона то звучить з вокальною партією в унісон, то немов доповнює її. Серед труднощів, на які слід звернути увагу, потрібно назвати встановлення балансу між *tremolo* верхнього шару фактури партії фортепіано та мелодією у її нижньому голосі, яка вступає у діалог із вокальною партією.

Окремо треба опрацювати прийом гри *tremolo* у динамічному нюансі *p*, що ґрунтується на легкому і швидкому похитуванні кистей рук.

Висновки

Таким чином, слід зазначити, що не існує єдиного непорушного плану, за яким проводиться самостійна робота над фортепіанними акомпанементомами у вокально-інструментальних творах або вокальних творах із фортепіанним перекладенням партії оркестру, як немає однієї єдиної правильної інтерпретації витвору мистецтва, що й дає змогу людству розкривати дедалі нові й нові грані прекрасного в тому, що відоме давно.

Основними принципами самостійної роботи над акомпанементомами є:

- визначення жанру вокального твору, що впливає на специфіку виконання фортепіанної партії;
- обґрунтована взаємодія з солістом у процесі акомпанування;
- принцип взаємодоповнення і взаємозбагачення вокальної партії та партії фортепіано;
- розуміння сутності вокальної фрази та специфіки вокального дихання;
- дотримання композиторського стилю і розуміння напрямку та епохи, до яких належить інтерпретований твір;
- осмислення художнього образу;
- вибір динамічних відтінків з опорою не тільки на композиторські вказівки в тексті, а й на теситурні особливості вокальної партії;
- уважне інтонування, тембральні барви, звуковий баланс;

- «розумна» педалізація;
- обрання доцільної аплікатури;
- робота над складними місцями.

Насамкінець, необхідно зазначити, що в даних методичних рекомендаціях продемонстровано педагогічний принцип, спрямований на комплексний розвиток здобувача вищої освіти з опорою на його основний фах на основі міжпредметних зв'язків, що, на думку автора, є перспективним.

Список рекомендованих джерел

Боровицька, О. (2018). Концертмейстерська діяльність: проблема дефініції поняття, сутність феномена, сучасні реалії виконавства. *Молодий вчений: науковий журнал*. (4), 476–479

Інюточкіна, Н. (2007). Становлення професії піаніста-концертмейстера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* (53), 76–86.

Кашкадамова, Н. (2014). Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя. Львів : КІНПАТРІ, 344.

Кашкадамова, Н. (2017). Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів : КІНПАТРІ, 614.

Молчанова, Т. (2015). Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика. Львів: Ліга-прес, 558.

Молчанова, Т. (2017). Модифікація фортепіанної фактури клавирів як важлива виконавська складова: редукція – ампліфікація – музичні патерни – імітації. *Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство»* (36), 78–83.

Молчанова, Т. (2022). Модель навчання концертмейстерства у музичних закладах фахової вищої освіти України. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»* (47), 67–73.

Підпорінова, К. (2023). Цифрові технології у навчанні концертмейстера: практичний вимір. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* (67), 126–147.

Повзун, Л (2001). Багатоканальність» інтонаційного мислення піаніста-концертмейстера. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* (7), 191–206.

Повзун, Л (2007). Специфіка сприйняття музичного тексту камерних творів концертмейстером-ансамблістом. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* (13), 193–198.

Шукайло, В. (2004). Педалізація в професійній підготовці піаніста. Харків : Факт, 160.

Ярко, М., Мельник, А., & Шуневич, Є. (2023). Закономірності та особливості омузичення поетичного тексту в жанрових формах камерно-вокальної лірики (на матеріалі творчості українських композиторів). *Молодь і ринок: зб. наук. праць*. Дрогобич (3), 113–119.

ДОДАТКИ

Додаток 1.

Перелік творів полегшеного/середнього рівня складності, рекомендованих до вивчення на початкових етапах опанування майстерності акомпанементу

Українські арії та романси:

Бортнянський Д. З опери «Сокіл»: арієта дівчини-селянки

Бортнянський Д. З опери «Син-суперник»: арія Саншетти

Бортнянський Д. З опери «Свята сеньора»: арія Бабетти

Верстовський О. З опери «Аскольдова могила», 1 дії: пісня Наташи; з музики до спектаклю «Циган»: циганська пісня

Гулак-Артемівський С. З опери «Запорожець за Дунаєм»: пісня Одарки романс Оксани

Кармінський М. З муз. спектаклю «Попелюшка»: пісня Попелюшки

Лисенко М. З опери «Чорноморці»: арія Кулини, пісня Цвіркунки;
з опери «Тарас Бульба»: арія Марильці;
з опери «Наталка-Полтавка»: пісні Наталки: «Видно шляхи
полтавські», «Віють вітри», «Ой мати, мати», «Чого вода така каламутна»
Мейтус Ю. З опери «Молода гвардія»: аріозо Матері
Підгорецький Б. З опери «Купальська іскра»: аріозо Русалки
Білаш О. «Горить моє серце», «До музики»
Борисов В. «Ой, одна я, одна»
Гайдамака П. «Горить моє серце»
Дремлюга М. «Іде весна»
Бортнянський Д. «Прощай, прощай»
Клебанов Д. «Весільна»
Косенко В. «Говори, говори», «Колискова»
Лисенко М. «Айстри», «Нічого, нічого»,
«Ой надіну черевики», «Смутно і провесни»
Лятошинський Б. «Горить моє серце»
Надененко Ф. «Ти серце моє»
Стеценко К. «Тихесенький вечір»
Тилик В. «Дунайські наспіви»
Штогаренко А. «Як би мені черевики»

Народні пісні в обробці

«Баламуте» в обр. Людкевича С.
«В кінці греблі» в обр. Бойченка П.
«Дощик» в обр. Лисенка М.
«Защєбетав жайворонок» в обр. Мяскова К.
«Зелененький барвіночку» в обр. Бойченка П.
«Піду в садочок» в обр. Віленського І.
«Ні, мамо, не можна нелюба любить» в обр. Заремби Д.
«Колихала вдова сина» в обр. Жербіна М.

«Ой джигуне,джигуне» в обр. Лисенка М., Сандлера О.
«Ой летіла горлиця» в обр. Дремлюги М.
«Ой ти дівчина,горда та пишна» в обр. Єдлички А.
«Серед села дичка» в обр . Задора Д.
«Ти до мене не ходи» в обр. Майбороди Г.
«Хусточка» в обр. Єдлички А., Січинського Д.
«Чом, чом не прийшов» в обр. Чишка О.
«Чи я в лузі не калина була» в обр. Сандлера О., Єдлички А.
«Ой, я знаю, що гріх маю» в обр. Задора Д.
«Ой не ходи, Грицю» в обр. Єдлички А.
«Ой казала мені мати» в обр. Гулака-Артемівського С.

Зарубіжні арії та романси:

Бах Й. С. З «Магніфікат»: арія сопрано; з кантати № 68: арія сопрано; з кантати № 203: 1-а арія сопрано

Вебер К. З опери «Оберон»: каватина Резії

Гендель Г. З ораторії «Сусанна»: пісня про Сусанну; з опери «Сципіон»: арія Береніси;. з опери «Роделінда»: арія «Sommidei», з опери «Юстиніан»: арія Аріадни

Глюк К. З опери «Орфей»: арія Амура; з опери «Іфігенія в Авліді»: прибуття Іфігенії, прощання Іфігенії з матір'ю

Моцарт В.А. З опери «Весілля Фігаро»: арія Графині, арія Сусанни, арієта Барбаріни; з опери «Бастьєн і Бастьєнна»: три арії Бастьєнни; з опери:

«Так чинять усі жінки»: арія Деспіни

Паїзієлло Дж. «Chi vuol la zingarella».

Перголезі Дж. Канцонетта «Tre giorni son che Nina»; арієта «Se tu m'ami», сициліана «Ognirena»

Саррі Д. Арія з опери «Покинута Дідона».

Скарлатті А. «Sento nel core», «Se florindo e fedele», «Son tutto duolo».

Страделла А. «Se nel ben sempre incostante».

Бах Й. С. «З нотного зошити А. М. Бах»: пісні (за вибором)

Бетховен Л. «Прагнення», «Прощання», «Люблю тебе», «Прощання
воїна», «Застереження Греті», «Пісня», «Без любові», «Пісня Клерхен»,
«Гримять барабани»

Брамс Й. «Як бузок розквітає любов моя», «Марна серенада», «Дівоча
пісня»,

«За прядкою подруги», «Звучать ніжніше за сопілку», «Під дощем»,
«Спокій синь в очах твоїх»

Белліні В. «Меланхолія», «Ніжна німфа», «Прийди, моя роза», «Смуток».

Векерлен Ж.Б. «Діви, поспішайте», «Блукаючи в лісах», «Горні квіти»,
«Будиночок на скелі», «У ліс одна я не піду», «Менует Екзоде», «Тонкі
манери». «Пробудження»

Гайдн Й. «Маленький дім», «Перший поцілунок», «Серенада», «О
солодкий

звук», «Морська царівна», «Матроська пісня»

Гуно Ш. «Весною»

Гріг Е. «Горе матері», «Стара мати», «Весна», «До батьківщини», «Люблю
тебе», «В човні», «Карі очі»

Дворжак А. «Колискова», «До зірок я погляд звернув», «Біля струмка»,
«Весна», «Сирітка».

Комитас. «Прийди, прийди»

К'ерульф Х. «Піснь Сюннева», «На озері», «ПісняІнgrid», «Старовинна
пісня», «Пастораль», «У лісі»

Додаток 2

Перелік творів середнього/вище середнього рівня складності, рекомендованих до вивчення на етапі вдосконалення акомпаніаторської майстерності

Українські арії та романси:

Вахнянин А. З опери «Купала»: арія Одарки

Гулак-Артемівський С. З опери «Запорожець за Дунаєм»: соло Оксани «Темна ніч прийшла», арія Оксани «Прилинь, прилинь», романс Оксани

Лисенко М. З опери «Наталка-Полтавка»: пісня Наталки «Ой я дівчина

Наталка»; з опери «Утоплена»: аріозо Галі

Майборода Г. Арія Милани з опери «Милана»

Білаш О. «Кленова алея»

Борисов В. «Ой, одна я, одна»

Дичко Л. «Яблунька»

Гембера Г. «Стояла я і слухала весну»

Жербін М. «Стояла я і слухала весну», «Вокаліз-прелюд», «Пливе моя душа»

Жук О. Балада «Мати»

Колодуб В. «Закувала зозуленька»

Кос-Анатольський А. «Ой, візьму відерце», «Пастушка»

Кропівницький М. «Соловейко»

Золотухін В. «Колискова»

Лисенко М. «Лугом іду», «Місяцю ясний», «Не дивися на місяць весною», «Ні мамо, не можна», «Нічого, нічого», «Ой одна я, одна», «Садок вишневий коло хати», «Якби мені мамо намисто»

Людкевич С. «Піду, втечу», «Спи, дитинко моя»

Надененко Ф. «Силует», «Хотіла б я піснею стати», «Чого з'являєшся мені у сні»

Рожавська Ю. «Веселка», «Не співайте мені»

Степовий Я. «Не грай», «Утоптала стежечку»
Стеценко К. «Вечірня пісня», «Дивлюсь я на яснії зорі»
Чишко Б. «Лети, моє серце, лети»
Шамо І. «Ой, гоп-гопака», «Якби мені черевики»
Народні пісні в обробці
«В кінці греблі» в обр. Гайдамака П.
«Гей Іване, Іване» в обр. Задора Д.
«Глибока кирниця» в обр. Ященка А.
«Зажурилась при долині» в обр. Стецюна М.
«Коло гаю походжаю» в обр. Кауфмана Л.
«На бережку у ставка» в обр. Колодуба Л.
«Над бережіньком стояла» в обр. Людкевича С.
«На вулиці скрипка грає» в обр. Єдлички А.
«На вулиці скрипка грає» в обр. Красєва М.
«На кладочці умивалась» в обр. Ревуцького Л.
«Ой вербо, вербо» в обр. Скоробагатько М.
«Ой на гору козак воду носить» в обр. Андросюка Л.
«Ой ти знав, на що брав» в обр. Шукайло Л.
«Ой темная та невидная ніченька» в обр. Лятошинського Б.
«Ой у полі тихий вітер віє» в обр. Б. Лятошинського
«Ой співаночки мої» в обр. Людкевича С.
«Пішла мати на село» в обр. Скорохода К.
«Спать мені не хочеться» в обр. Кауфмана Л.
«Стелися барвінку» в обр. Стеценка К.
«У гаєчку ходила я» в обр. Колодуба Л.
«У перетику ходила» в обр. Кравцова Т.
«Чи то мі ся видит» в обр. Колеси М.

Зарубіжні арії та романси

Вагнер Р. З опери «Лоенгрін»: дві арії Ельзи

Вебер К-М. З опери «Вільний стрілець»: дві арії Анхен

Гайдн Й. З ораторії «Пори року»: арія Ганни

Гендель Г. З опери «Аріодант»: арія Джиневри; з опери «Ксеркс»: арія Аталанти; з опери «Рінальдо»: арія Арміді

Глюк К. З опери «Орфей»: дві арії Амура, арія Блаженної Тіні; з опери «Арміда»: арія Арміді

Гретрі А. З опери «Ричард Левове Серце»: арія Лоретти

Доніцетті Г. З опери «Анна Болейн»: арія Анни

Марчелло Б. Арієта «Quella fiamma»

Массне Ж. З опери «Манон»: жалоба Манон

Монюшко С. З опери «Галька»: дві арієти Гальки

Моцарт В-А. З опери «Викрадення із Сералія»: арія Блондхен з опери «Милосердя Тіта»: арія Сервілії; з опери «Удавана садівниця»: арія Серпетти

Россіні Дж. З опери «Сорока-воровка»: каватина Нінетти

Сакіні А. З опери «Едіп в Колоні»: арія Антігони

Бетховен Л. «Піснь Міньони», «Щастя дружби», «Закоханий», «Спогад», «Весна», «Чарівна квітка»

Бізе Ж. «Квітнева пісня»

Гайдн Й. «Маленький дім», «Перший поцілунок», «Серенада», «О солодкий звук», «Морська царівна», «Матроська пісня»

Гріг Е. «Горе матері», «Стара мати», «Весна», «До батьківщини», «Люблю тебе», «В човні», «Карі очі»

Кампра А. «Метелик»

Мендельсон Ф. «Італія», «Баркарола», «Фіалка»

Моцарт В. А. «Фіалка», «Моя цитра», «До Хлої», «Кли Луїза спалювала листи», «Вечірня пісня», «Туга по весні», «Стара».

Обрадорс Ф. Обробки іспанських класичних пісень: «Недотепа», «Чорні коси», «Порада», «Жіночий норів».

Перселл Г. «Пісня», «Острів щастя», «Любов без пісні», «Фавни, діви!», «Мій милий друг», «Музика».

Пуленк Ф. «Всюди твоє лице я бачу»

Сен-Санс К. «Сум», «Може бути», «Навіщо пасти овечок?»

«Безтурботність», «Аве Марія».