

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Катерина ПІДПОРІНОВА

**САМОСТІЙНА РОБОТА ЗДОБУВАЧА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
НАД ОBOB'ЯЗКОВИМ РЕПЕРТУАРОМ
(1 КУРС, БАКАЛАВРАТ)**

Навчально-методичний посібник
для самостійної роботи з дисципліни
«Концертмейстерський клас»
для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавр
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальності В5 «Музичне мистецтво»
галузі знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки»
освітньої програми першого (бакалаврського) рівня освіти
«Сольне інструментальне та вокальне виконавство»
фахової профілізації «Фортепіано»

Затверджено до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Протокол № 7 від 26.02.2026 р.

Рецензенти:

Басса О. М. – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, професорка кафедри, завідувачка кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка;

Зуб Г. О. – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Автор:

Підпорінова К. В. – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Підпорінова К. В. Самостійна робота здобувача-концертмейстера над обов'язковим репертуаром: навч.-метод. посібник (1 курс, бакалаврат) / К. В. Підпорінова. – Харків: Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2026. – 117 с.

Навчально-методичний посібник присвячено проблематиці самостійного опанування піаністом-концертмейстером вокальних творів зі Списку обов'язкового репертуару. Увагу зосереджено на характеристиці жанрово-стильової специфіки, концертмейстерських завдань, типових помилок та рекомендацій щодо вдосконалення концертмейстерського виконавського рівня (практична компонента і допоміжні додаткові ресурси). Посібник буде корисним здобувачам ступеня вищої освіти бакалавр спеціальності 025 «Музичне мистецтво», галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності В5 «Музичне мистецтво», галузі знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки» фахової профілізації «Фортепіано» при вивченні наступних тем: «Накопичення репертуару через опрацювання-виконання обов'язкових музичних зразків: арії, романси, пісні у затвердженому обсязі (I курс)» (Тема 2); «Опанування базових засад фортепіанного супроводу, формування відповідного слухового контролю, спрямованого на жанрово-стильову специфіку, зокрема арії da saro, романси, пісні. Обов'язкова художня компонента – стиль бароко і класицизм (I курс)» (Тема 3); «Формування навичок читання з листа, транспонування, читання хорових партитур з ускладненням у залежності від курсу (I курс)» (Тема 1).

УДК 780.616.432:781.66

© Підпорінова К. В. 2026

© Харківський національний університет мистецтв

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
<i>Рекомендовані ресурси та онлайн-інструменти.....</i>	<i>10</i>
 РОЗДІЛ 1. Бароко і класицизм: Гендель, Глюк, Моцарт, Бетховен.....	11
1.1. Г. Гендель. Арія Самсона з ораторії «Самсон» («Total eclipse»).....	11
<i>Завдання для самоконтролю.....</i>	<i>13</i>
<i>Рекомендовані ресурси.....</i>	<i>13</i>
1.2. К. Глюк. Арія Орфея з опери «Орфей та Еврідика» («Che farò senza Euridice»).....	14
<i>Завдання для самоконтролю.....</i>	<i>16</i>
<i>Рекомендовані ресурси.....</i>	<i>17</i>
1.3. В. А. Моцарт. До Хлої («Wenn die Lieb' aus deinen blauen»).....	18
<i>Завдання для самоконтролю.....</i>	<i>21</i>
<i>Рекомендовані ресурси.....</i>	<i>21</i>
1.4. В. А. Моцарт. Серенада Дон Жуана з опери «Дон Жуан» («Deh vieni alla finestra»).....	22
<i>Завдання для самоконтролю.....</i>	<i>25</i>
<i>Рекомендовані ресурси.....</i>	<i>25</i>
1.5. В. А. Моцарт. Каватина Фігаро з опери «Весілля Фігаро» («Se vuol ballare, Signor Contino»).....	26
<i>Завдання для самоконтролю.....</i>	<i>30</i>
<i>Рекомендовані ресурси.....</i>	<i>31</i>
1.6. Л. Бетховен. Дві пісні Клерхен («Die Trommel gerühret», «Freudvoll und leidvoll»).....	32
<i>Завдання для самоконтролю.....</i>	<i>34</i>
<i>Рекомендовані ресурси.....</i>	<i>35</i>
 РОЗДІЛ 2. Оперне мистецтво романтизму: Верді, Гуно.....	36
2.1. Дж. Верді. Арія Джильди з опери «Ріголетто» («Tutte le feste al tempio»).....	36

	<i>Завдання для самоконтролю</i>	38
	<i>Рекомендовані ресурси</i>	39
2.2.	Дж. Верді. Арія Альфреда з опери «Травіата» («Lunge da lei...O mio rimorso»)	41
	<i>Завдання для самоконтролю</i>	43
	<i>Рекомендовані ресурси</i>	44
2.3.	Дж. Верді. Романс Фієско з опери «Сімон Бокканегра» («A te l'estremo addio, palagio altero»)	45
	<i>Завдання для самоконтролю</i>	47
	<i>Рекомендовані ресурси</i>	48
2.4.	Ш. Гуно. Каватина Валентина з опери «Фауст» («Avant de quitter ces lieux»)	49
	<i>Завдання для самоконтролю</i>	52
	<i>Рекомендовані ресурси</i>	52
2.5.	Ш. Гуно. Куплети Зібеля з опери «Фауст» («Faites-lui mes aveux»)	53
	<i>Завдання для самоконтролю</i>	56
	<i>Рекомендовані ресурси</i>	56
РОЗДІЛ 3. Зарубіжна вокальна мініатюра: Гріг, Шуберт, Шуман.....		58
3.1.	Е. Гріг. «Серце поета» («Des Dichters Herz»)	58
	<i>Завдання для самоконтролю</i>	61
	<i>Рекомендовані ресурси</i>	61
3.2.	Е. Гріг. «Кохаю тебе» («Ich Liebe Dich»)	62
	<i>Завдання для самоконтролю</i>	64
	<i>Рекомендовані ресурси</i>	65
3.3.	Ф. Шуберт. «Омана» («Täuschung»)	65
	<i>Завдання для самоконтролю</i>	68
	<i>Рекомендовані ресурси</i>	68
3.4.	Р. Шуман. «Не серджусь, ні» («Ich grolle nicht»)	70
	<i>Завдання для самоконтролю</i>	72
	<i>Рекомендовані ресурси</i>	72
3.5.	Ф. Шуберт. «Серенада» («Ständchen»)	73
	<i>Завдання для самоконтролю</i>	76

	<i>Рекомендовані ресурси</i>	76
3.6.	Ф. Шуберт. «Блаженство» («Seligkeit»).....	78
	<i>Завдання для самоконтролю</i>	79
	<i>Рекомендовані ресурси</i>	80

РОЗДІЛ 4. Українське мистецтво: авторські твори та обробки

	народних пісень	81
4.1.	М. Лисенко. «Нічого, нічого».....	82
	<i>Завдання для самоконтролю</i>	85
	<i>Рекомендовані ресурси</i>	85
4.2.	П. Майборода. «Моя стежина».....	86
	<i>Завдання для самоконтролю</i>	89
	<i>Рекомендовані ресурси</i>	89
4.3.	Л. Дичко. «Нічка тиха і темна була».....	90
	<i>Завдання для самоконтролю</i>	92
	<i>Рекомендовані ресурси</i>	93
4.4.	О. Білаш. «Журавка».....	94
	<i>Завдання для самоконтролю</i>	96
	<i>Рекомендовані ресурси</i>	97
4.5.	Українська народна пісня в обробці Ж. Колодуб «Як поїхав мій миленький до млина».....	98
	<i>Завдання для самоконтролю</i>	100
	<i>Рекомендовані ресурси</i>	101
4.6.	Українська народна пісня в обробці О. Чишка «Чом, чом, не прийшов».....	101
	<i>Завдання для самоконтролю</i>	105
	<i>Рекомендовані ресурси</i>	105
	ОСНОВНА ЛІТЕРАТУРА	107
	ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА	109
	ДОДАТКИ	111
	ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК	117

ВСТУП

Структура курсу з концертмейстерського класу включає, крім семестрових заліків, екзаменів та серединних академконцертів, форму роботи, яка називається залік з обов'язкового репертуару. Цей залік відбувається на початку кожного семестру та передбачає самостійне опанування рекомендованими репертуарними вокальними творами з відповідного списку.

Основна *навчальна мета* цієї форми роботи складається з декількох компонентів.

1. Ознайомити здобувачів із репертуарними творами, що складають основу підготовки у вокальному класі.
2. Сформувати навички самостійного опрацювання різностильових та різножанрових творів, вдосконалити вміння працювати з нотною партитурою, що охоплює не лише фортепіанний супровід, але й партію/партії соліста/солістів.
3. Підготувати майбутнього піаніста-концертмейстера до сучасних умов роботи, котрі вимагають певного універсалізму (знання вокальної/інструментальної партії, вміння проілюструвати голосом відповідні фрагменти, вступи голосів, дихання і ауфтаки, вдосконалення мовних скілів тощо).
4. Створити умови концертмейстерської роботи, наближені до реалій художньої практики, що вимагає від концертмейстера швидкого професійного охоплення програми – осмислення – відтворення – створення індивідуальної інтерпретації нових творів у найкоротші терміни.

Самостійне опрацювання здобувачами творів з обов'язкового репертуару спрямоване на вирішення наступних завдань.

- ✓ розширити індивідуальний концертмейстерський репертуар через ознайомлення і вивчення найбільш популярних і розповсюджених вокальних творів різних жанрів – від барокових та оперних арій до романсово-пісенної лірики і обробок українських народних пісень;

- ✓ закріпити навички самостійної роботи над фортепіанним супроводом вокальних творів різного ступеня складності, вміння бачити і вирішувати концертмейстерські завдання у різножанрових та різностильових творах, у стислі терміни вибудовувати органічну власну інтерпретацію.
- ✓ наблизити навчальний процес до реалій практичної концертмейстерської діяльності в її багатовекторності, яка вимагає не лише знання фортепіанної партії, але й роботу з солістом (допомога у вивченні партії, створення інтерпретаційного плану, формування образно-емоційної сфери тощо).

Засвоєння творів обов'язкового репертуару та складання відповідного заліку спрямовані на вдосконалення наступних фахових (спеціальних) *компетентностей* піаніста-здобувача:

СК1. Здатність демонструвати достатньо високий рівень виконавської майстерності.

СК2. Здатність створювати та реалізовувати власні художні концепції у виконавській діяльності.

СК3. Здатність усвідомлювати художньо-естетичну природу музичного мистецтва.

СК6. Здатність використовувати професійні знання та навички в процесі творчої діяльності.

СК9. Здатність розуміти основні шляхи інтерпретації художнього образу.

СК13. Здатність використовувати широкий спектр міждисциплінарних зв'язків.

СК17. Здатність застосовувати традиційні і альтернативні інноваційні технології музикознавчої, виконавської, композиторської, диригентської, педагогічної діяльності.

СК18. Здатність свідомо поєднувати інновації з усталеними вітчизняними та світовими традиціями у виконавстві, музикознавстві та музичній педагогіці.

Звісно, що певні етапи концертмейстерської роботи мають власний алгоритм, який, залишаючись в цілому досить усталеним, коригується в

залежності від жанру і стилю виконуваної музики. Спробуємо висвітлити цей *загальний алгоритм*, що охоплює низку етапів.

1. Знайомство концертмейстера з твором починається з *розуміння стильової та жанрової специфіки*. Нагадаємо, що кожен музичний стиль має власну палітру виразових засобів, яка безпосередньо і виділяє його з-поміж інших стильових напрямків. Як приклад, не можна грати музику епохи бароко як стиль романтизму, або навіть класицизму (з домінуванням гомофонно гармонічного складу). Розуміння стилю одразу стає ключем до концертмейстерського вибору тих чи інших прийомів виконання. Це стосується і штрихової палітри, і педалізації, і темпово-агогічних змін тощо. Не менш важливими є і жанрові особливості. Наприклад, виконання арії і романсу або пісні базується на різних «дозволах», так само, як і підхід до концертної арії буде інакшим ніж до оперної арії або сцени. Такого роду відмінності помітні і при виконанні романсів, Lied (німецької пісні) або народних пісень чи їх обробок.

2. *Робота з вокальною партією*. Саме цей суттєвий аспект концертмейстерської праці часто випадає з поля зору здобувачів. Зосередження на суто піаністичних завданнях, невміння бачити трирядкову партитуру, неврахування або невідчуття вокального дихання соліста – все це є досить типовими помилками при опануванні ансамблевої гри. Опрацювання вокальної партії передбачає:

- розуміння будови вокальних фраз і розподілу виконавського дихання. Концертмейстер має знати, відчувати дихання соліста і допомагати йому через вміння дихати разом;
- знання вербального компонента, тобто слова, його сенсу (про що співаємо, яким є художній образ, яка емоція домінує, де і чому виникають кульмінації тощо);
- вміння «вокально програти» на інструменті і проспівати голосом (проілюструвати, відтворити) вокальну лінію. Це не лише допомагає зрозуміти інтонаційну специфіку вокального висловлювання, але й вибудувати інтерпретаційний план;

- обов'язкова перевірка та синхронізація партії лівої руки з партією голосу, яка виконується виразно партією правої руки; знання фактурної рамки твору, де лінія басу як гармонічний каркас осмислюється в якості діалогічного підґрунтя для розвитку вокальної мелодії, сольної партії;
- знання та осмислення виникаючих інтонаційних дублів, перегукувань / перекличок, досказувань тощо між вокальною партією та фортепіанним супроводом;
- знаходження у фортепіанній партії відповідних звукоформул (наприклад, танцювальні акомпанементи вальсу, мазурки, т. і.; жанрові елементи маршу, баркароли, тарантели, пасакальї тощо; поліфонічні імітації, канони, стрети, ефект луни та т. п.);
- розуміння музичної форми та продумування архітекτονіки виконуваного твору;
- окрема увага до темпоритму і педалізації, які мають скеровуватися всіма вищезазначеними аспектами.

Підкреслимо, що наданий алгоритм не є вичерпним, це лише базове підґрунтя для здійснення відповідних концертмейстерських пошуків. Водночас при розборі репертуарних творів увага буде приділятися саме специфічним моментам без повтору наданого базового алгоритму. Перш за все, це стосується моментів попереднього опрацювання вокальної лінії. Наголошуємо, що без розуміння сольного висловлювання в єдності музичної інтонації та слова-сміслу не може відбутися ансамблеве виконання, саме тому вміння бачити обидві партії і мислити за двох є наріжним каменем концертмейстерської роботи.

Зазначимо, що в умовах дистанційного навчання додаткове навантаження здобувача-концертмейстера пов'язане із створенням відеозаписів виконання та роботи з виокремленою фонограмою соліста та доповнюється новими специфічними завданнями. Кафедрою концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського на базі практичного досвіду сформовано низку рекомендації для здійснення дистанційної підготовки фахівців-концертмейстерів.

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ ТА ОНЛАЙН-ІНСТРУМЕНТИ¹

1. YouCut: <https://youcutapp.page.link/share>
2. MP3 Converter: Video to Audio:
https://play.google.com/store/apps/details?id=com.video.video_to_mp3&hl=uk
3. unMix: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.vocalremover.unmix>
4. Moises: The musician's App:
<https://play.google.com/store/apps/details?id=ai.moises>
5. AI Vocal Remover & Karaoke: <https://vocal-remover-anuoluwapo.ua.aptoide.com/app>
6. Vocal Remover and Isolation [AI]: <https://vocalremover.org/>
7. Vocali.se: <https://vocali.se/en>
8. Vocalremover (для визначення тональності):
<https://vocalremover.org/uk/key-bpm-finder>
9. відповідні застосунки-аналоги.

Принцип роботи:

Крок 1. Знайти потрібне аудіо (відео) та завантажити файл (існує чимало онлайн-інструментів для завантаження відео, наприклад, з YouTube). Перевірити тональність.

Крок 2. За потреби зробити з відео аудіо, тобто зберегти в іншому форматі (mp3, найпоширеніший).

Крок 3. За допомогою онлайн-конвекторів розділити (роз'єднати) голос та інструмент як різні звукові доріжки. Завантажити собі відповідну вокальну партію.

Цей метод найкраще працює у творах для голосу і фортепіано. Водночас його можна застосовувати і при зверненні до записів голосу у супроводі оркестру, проте в цьому випадку залишається більше додаткових зайвих призвуків.²

¹ Наведені ресурси та онлайн-інструменти визначаються відкритим доступом та мають безоплатні формати.

² Див. Пам'ятку щодо запису відео у Додатках, с.116.

РОЗДІЛ 1

БАРОКО І КЛАСИЦИЗМ:

ГЕНДЕЛЬ, ГЛЮК, МОЦАРТ, БЕТХОВЕН

Класичні арії в репертуарі концертмейстерського класу традиційно охоплюють мистецтво бароко та творчість віденських класиків (Гайдн, Моцарт, Бетховен). На сьогодні увага до барокового мистецтва зростає. Це своєрідний тренд сучасної музики. Водночас слід пам'ятати про те, що барокове мистецтво спирається на зовсім інший інструментарій та вокальну техніку виконання. Саме стильова складова фортепіанного супроводу є базовою складністю для піаніста-концертмейстера. При опрацюванні арій цього блоку слід орієнтуватися на порівняння різних інтерпретацій, віддаючи перевагу виконавцям-носіям відповідної традиції.

1.1. Г. Гендель. Арія Самсона з ораторії «Самсон» («Total eclipse»)

Ораторія «Самсон» припадає на розквіт композиторського дару Г. Ф. Генделя. В центрі сюжету історія, що віддзеркалює події з Ветхого завіту. Через підступність дружини Далілі Самсон втрачає зір, його осліплюють вороги. В цій арії він звертається до Бога з проханням повернути йому сили.

Існує декілька варіантів фортепіанних перекладень цієї арії. Вони різняться зручністю фактурного викладення. Проте в цілому зауваження залишаються незмінними.

Арію відкриває оркестровий вступ, який охоплює п'ять тактів. Примхливість бароко відбивається у неквадратній будові. Водночас фразування підкорюється принципу сумування. Перший двотакт презентує «розмову» трьох мотивів, які є дзеркальними. Це низхідне заповнення квінти на початку (як твердження) і двічі повторена квартова висхідна інтонація (як запитання, незгода). Немов підсумовує виникаючий мотивний діалог наступне велике речення, що охоплює три такти. Це довгий рух вниз до кадансу. Якщо на початку важливим постає відчуття точності пауз та відповідної тривалості четвертей, то

друге речення вимагає єдності звукової лінії як ритмічної, так і штрихової й динамічної. Тут треба подолати тактову риску, не підкреслюючи сильну долю. Базовий штрих – це не *staccato*, а *non legato*. Саме цей штрих залишиться домінуючим протягом всієї арії. Особливої уваги заслуговує фактурне відчуття октавних унісонів. Вони мають звучати синхронно, стройно, відтворюючи відповідний об'єм звуку.

Початок вокальної партії фігурує без фортепіанного супроводу. В таких випадках дозволяється зіграти вокальну партію правою рукою там, де це зручно, а потім переключитися на фортепіанний супровід (у разі одночасної гри з власним співом чи попереднього опрацювання).

Staccato під лігою виконується за допомогою педалі. Після першого вокального речення знов з'являється фортепіанний перехід (своєрідна інтерлюдія), яка повторює частину вступу. Таким чином виникає тематична арка.

В наступному розвитку треба уважно слідкувати за діалогом між вокальною партією та фортепіанним супроводом. Партія лівої руки вибудовує самостійну лінію на кшталт контрастної поліфонії. Основною складністю для піаніста тут постає октавно-акордова фактура, яка має звучати об'ємним м'яким оркестровим звуком, але не «змазуватися» на легатний штрих. Це своєрідні кроки, котрі уособлюють невинний рух часу.

В тактах 21-22 слід уникати нерівності руху між восьмими по «двійках». Для цього треба пам'ятати про можливість переінтонування від слабкої долі до більш сильної (принцип затактованої гри). Такий прийом дозволить вирівняти єдину лінію як за ритмом, так і по звуку. Такти 20, 23-28 вимагають штрихового контролю: довжина четверті має дорівнювати довжині пауз, зняття акордів має бути чітким, нерозмитим.

Ще одну тематичну арку вибудовує закінчення, яке повторює матеріал вступу. Звернемо увагу на те, що всі ці арки мають звучати в одному темпі.

Саме суворий характер персонажу та трагічність сюжету ораторії обумовлюють густий затемнений колорит арії, який потрібно відтворити за допомогою відповідного звуковидобування.

Окремої уваги заслуговує постійна робота над фактурним балансом. Оскільки тут переважає акордова фактура, то всі акордові вертикалі мають бути не лише прослуханими, але й акустично вибудованими. Запропонуємо наступну вправу – спочатку грають краї акорду, а потім всередині підстроюють інші звуки. Так само перевіряють більш крупні побудови: спочатку краї фактури, а потім збалансована з краями середина. Ця вправа допоможе зосередити та спрямувати слуховий контроль.

Ще одна помилка прихована у виборі темпу. Цю арію співають як у дуже повільних, так і помірно повільних темпах. Для пошуку зручного темпу слід продиригувати арію, щоб відчувати сталість рівномірної пульсації та безперервність музичного розвитку.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Ознайомитися із характеристикою композиторського стилю Г. Ф. Генделя, його творчим доробком.
2. З'ясувати сюжет та структуру ораторії «Самсон» Г. Ф. Генделя, драматургічне місце відповідної арії, її смислове навантаження.
3. Порівняти різні інтерпретаційні версії виконання як в оркестровому, так і фортепіанному супроводі.
4. Осмислити логіку розвитку вокальної партії (дихання, дикція, цезурність, фразування, динаміка, кульмінаційні точки тощо).
5. Продумати та обґрунтувати відповідні фортепіанні штрихи та прийоми звуковидобування, виходячи зі стильової специфіки.

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Гендель Handel Samson`s Aria Арія Самсона Total eclipse 3 ораторії "Самсон". @ukraineleopolismuzzon3103

https://youtu.be/_aIb-l403U4?si=EZFrBp-qGkykvjfq

¹ Оформлення посилань здійснюється не за бібліографічним принципом, а із прерогативою зручності прикладного застосування здобувачем/ами та містить необхідні компоненти. Це є назва відеоролика за YouTube, відповідне посилання та уточнюючий коментар до представленого контенту (у дужках за наявністю).

(Нотна візуалізація, фортепіанний супровід)

Handel - HWV 57 - Samson Handel for All

<https://youtu.be/tua5wVIYmmo?si=uZWqJWagpofyHVsf>

(Ораторія повністю, бароковий оркестр)

G.F. Handel - Total Eclipse - Air of Samson

https://youtu.be/8bWE1vZ9OKw?si=HlOVurXj_7v7reat

(Симфонічний оркестр, дуже повільний темп)

“Total Eclipse” aria from Handel’s SAMSON

<https://youtu.be/gLKufvgCt0Y?si=-dVFxrwjcsnvY740>

(Візуалізація, постановка, симфонічний оркестр)

1.2. К. Глюк. Арія Орфея з опери «Орфей та Еврідика» («*Che farò senza Euridice*»)

Глюк увійшов в історію світової музики як реформатор оперного мистецтва. Опера «Орфей і Еврідика» є справжнім історичним хітом. Цей твір здійснив величезний вплив на розвиток оперного жанру і дотепер залишається в активі репертуарних пошуків.

Одним із найвідоміших номерів опери залишається арія Орфея. Цю арію співають кастрати, тенори та контральто.

Арія написана в купленій формі. Схематично її можна позначити як:

Вступ – АВ – А’С – А’’ – Заключення,

де А – це варіативні повтори основної теми, а В і С – друга частина куплету, яка має більш контрастний тематичний матеріал.

Партія супроводу майже завжди дублює вокальну партію. З одного боку, це допомагає зрозуміти інтонаційну будову фраз та полегшує концертмейстерський показ власним голосом, з іншого боку, гра в унісон висуває

до концертмейстера високі вимоги, оскільки співпадіння має бути ідеальним – інтонаційне, ритмічне, тембральне, динамічне, штрихове тощо.

Перш за все, слід сказати, що короткі ліги, які фігурують як у вокальній партії, так і у фортепіанному супроводі, не треба розуміти буквально і кожного разу або знімати руку, або робити мікродинамічні зміни (за принципом «сіли – встали»), або розділяти мотиви за допомогою відповідної артикуляції. Такі стратегії є помилковими. Слід пам'ятати, що при здійсненні оркестрових перекладень дуже часто скрипкові ліги не адаптуються до іншого інструментарію. У трактуванні ліг слід відштовхуватися від логіки будови фраз та органіки оркестрового звучання. Саме розуміння перспективи тематичного розвитку допоможе у знаходженні правильного виконавського прийому. Підкреслимо, що ця арія має достатньо велику кількість фортепіанних перекладень, які відрізняються за зручністю використаних фактурних формул. Водночас, ключові моменти концертмейстерського виконання залишаються незмінними.

Ще одна складність пов'язана з неквадратністю музичних побудов. Це забезпечує пластичність драматургії арії в межах цілого. Безперервність розвитку посилюється затактовим початком фраз.

Вступ експонує основну тему, проведення якої доручене партії правої руки. Цей шеститакт слід мислити як єдину лінію, що проходить через три фрази (2 такти + 2 такти + 2 такти). Кожна фраза має власну інтонаційну точку, котра стягує до себе більш менші мотиви на кшталт нитки намиста. Домінуючий прийом гри правої руки – вокальне legato. Потрібно слідкувати за єдністю тембральної обраної забарвленості, щоб уникнути строкатого звуку. Штриховий контраст виникає у партії лівої руки, де домінуючим виконавським прийомом постає staccato. Водночас це staccato імітує звучання струнних з їх специфікою відкритих струн. Звідси, штрих має бути не дуже загостреним та важким і створювати стройну (ритмічну і гармонічну) лінію. Нагадаємо, що прикраси-мелізми (форшлагги) виконуються за рахунок основної тривалості, тобто в долю.

Педаль має бути дуже економною, оскільки підкреслюючи гармонічний колір, вона не повинна спотворювати однаковість штриху та впливати та одноголосність мелодії.

З появою вокальної партії основні завдання концертмейстера не змінюються: єдність штриха, паралельне вибудовування фраз, уникнення строкатого звуку. В епізоді В слід звернути увагу на зміну мотивної будови. З'являються короткі три четвертні фрази, розділені між собою паузами, які потрібно мислити в єдиній лінії розвитку. При появі великих фраз необхідно слідкувати за вокальним диханням, інакше кажучи – дихати разом з солістом. В епізоді С посилюється речитативний початок. Про це свідчать знов-такі короткі мотиви, розділені паузами і підкреслені ферматами. Тут з'являється мінорний лад, який потрібно відтінити відповідними ладо-гармонічними засобами. Потрібно усвідомлювати, що композитор приділяв велику увагу драматургічному розвитку. Отже, всі обрані ним засоби виразності спрямовані на віддзеркалення сюжетних подій та емоційного стану героя.

Загалом арія витримана попри трагічність сюжету у світлих тонах, що підкреслюється не лише обраною «білою» тональністю до мажор, але й регістровим забарвленням. Не слід переобтяжувати звучання *forte* та форсувати звук. Слід пам'ятати про обумовлену стилем важливість контрастних співставлень.

Серед фортепіанно-технологічних труднощів звернемо увагу на:

- переважання позиційної гри, яка за умов економної педалі ускладнює досягнення легатного звуковидобування;
- синхронність подвійних нот, якими насичені партії обох рук;
- аплікатурні пошуки, які припускають виконання декількома варіантами в залежності від художнього завдання та особистих технічних ресурсів.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. З'ясувати особливості композиторського стилю К. Глюка.

2. В чому полягає новаторство оперної реформи К. Глюка? Знайдіть відповідь.
3. Ознайомтеся із сюжетом міфу про кохання Орфея і Еврідики. В чому полягає його актуальність у наш час, на Вашу думку?
4. Порівняйте партію правої руки із вокальною мелодією. З'ясуйте особливості інтонування.
5. Послухайте різні виконання арії у супроводі оркестру, створіть відповідні темброво-інструментальні позначки, спробуйте відтворити їх у фортепіанному звучанні.
6. Подивіться (візуалізуйте) різні постановки опери у відео-форматі (обраного фрагменту): зверніть увагу на мізансцени, костюми, театральність образів, створіть власну емоційну партитуру.
7. Порівняйте інтерпретаційні версії виконання арії із фортепіанним супроводом. Зверніть увагу на тембрально-штрихову палітру, педалізацію, темпову організацію. Визначте власні виконавські домінанти.

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Luciano Pavarotti - Che farò senza Euridice (Bari, 1984)

Teatro Petruzzelli - Bari, Italy February 14, 1984

https://youtu.be/KgIslun-xhU?si=t_XcZy6xrOxXkJ4T

(Фортепіанний супровід)

Philippe Jaroussky records Gluck: Che farò senza Euridice (Orfeo ed Euridice)

@WarnerClassics

<https://youtu.be/Z8dIevs0VIU?si=KugdJQtTHTgYgQO3>

(Контратенорове виконання, ансамбль барокової музики)

Jakub Józef Orliński sings "Che farò senza Euridice" (Gluck: Orfeo ed Euridice,

Act 3). @WarnerClassics

¹ Див. примітку на с. 13.

https://youtu.be/D2EoqOcIuuM?si=eS_LseHipGoB3rFO

(Контратенорове виконання, оркестровий супровід)

Orphée et Eurydice - 'J'ai perdu mon Eurydice' (Juan Diego Flórez, The Royal Opera)

@RoyalBalletAndOpera

<https://youtu.be/3MCOKMuwKkA?si=YfyhIbcWOWu1IxfW>

(Візуалізація, оперна постановка, симфонічний оркестр, французька мова, жвавий темп)

Che faro senza Euridice - Cecilia Molinari

May 30, 2023 Teatro La Fenice production

https://youtu.be/2Xf-sh1k6I8?si=Q6ymAAQ8v-V7pz_0

(Сучасна оперна постановка, жіночий голос)

IMA 2017: Carlyle Cooney, Mezzosoprano - "Che faro senza Euridice"

Internationale Meistersinger Akademie, @IMAAkademie

<https://youtu.be/Apurgu7OGSc?si=Rn8o5x1H57b20qqE>

(Концертне виконання з симфонічним оркестром, жіночий голос)

“Che faro senza, Euridice?” from Orfeo ed Euridice

<https://youtu.be/DamM5ag9EBw?si=uDJAXnQ5YSXbeq7s>

(Фортепіанний супровід)

1.3. В. А. Моцарт. До Хлої («Wenn die Lieb' aus deinen blauen»)

Австрійський композитор є автором багатьох пісень, які відзначаються досить простою формою, і водночас являються перлинами вокальної музики австро-німецької традиції. Одним із зразків такої пісні постає відомий вокальний

твір Моцарта під назвою «До Хлої». На сьогодні існує чудовий переклад українською мовою, який здійснила Олена О'Лір (див. додатки).

Сюжетні мотиви цієї пісні розгортаються за канонами любовної лірики. Хоча за жанровими характеристиками цей твір є піснею, однак масштабність, виконавські завдання, стильова специфіка і, нарешті, сценічна доля дозволяють розглядати її в контексті класичних арій.

Як завжди важливим постає розуміння архітектонічних особливостей вокального твору, зокрема безпосередньо музичної форми. Схематично форму цієї пісні можна позначити як:

Фортепіанний вступ 6 тактів

1 куплет, що ґрунтується на фразах повторної будови: 5 тактів (а) + 5 тактів (а') + 12 тактів (в - 4 + 1 + 1 + 6).

2 куплет (будова аналогічна першому куплету): 5 тактів (а) + 7 тактів (а') + 7 тактів (с).

3 куплет (варіація): 8 тактів (а'') + 3 тактів + 8 тактів.

Фортепіанне заключення (постлюдія) на матеріалі вступу – 8 тактів.

Саме розуміння і бачення квадратних і неквадратних побудов дозволяють досягти органічної пластичності цієї музики, зрозуміти особливості розвитку форми цілого. Саме неквадратність опиняється однією з труднощів, розуміння якої сприяє виразності інтонування та гнучкості фразування. Адже як завжди музика Моцарта сповнена особливою емоційністю, інтонаційною граційністю, що відбивають різні чуттєві нюанси внутрішнього світу закоханої людини.

Фортепіанний супровід цієї пісні кореспондує з клавірними сонатами Моцарта. Про це свідчать: тип мелодики, специфіка мелізмів, формули акомпанементу, тембро-регістрове рішення тощо.

Вступ експонує основну тему-мелодію. Отже, партія правої руки має відтворити вокальний тип інтонування, ніби готуючи появу сольної партії. Слід звернути увагу на якісне виконання групето, які виконуються в долю. Крім того, дуже часто певні складнощі виникають при переході від пульсації четвертними тривалостями на шістнадцяті, а потім тріолі. Для знаходження відчуття

ритмічної пульсації рекомендуємо продиригувати цей фрагмент, намагаючись відтворити партію правої руки внутрішнім слухом. Перш за все, потрібно почути як складається ритмічний малюнок у кордонах метру.

Не менш важливим завданням постає знаходження у вступі реєстрових барв і відповідного повітря між фактурними шарами. Для цього слід пограти партії рук через октаву, тобто з розширенням реєстрового прошарку. Це допоможе посилити слуховий контроль. При грі фортепіанного акомпанементу необхідно пам'ятати, що фразування супроводу має відповідати вокальній фразі.

Нагадаємо, що важливим при виконанні творів класицизму є: відчуття точних пауз, локальність і чистота тембрів (звідси економія педалі), артикуляційна чіткість та ритмічна стабільність. Дуже часто в цій пісні використовуються короткі хореїчні мотиви. Потрібно пам'ятати, що короткі мотиви завжди об'єднуються в більш великі фрази, які слід бачити в перспективі. Хореїчність мотивів передбачає опору на сильну або відносно сильну долю та послаблення (філірування) слабкої долі на кшталт видиху, зітхання.

Особливої уваги заслуговує педалізація. Нагадаємо, що існує таке поняття як «ручна педаль». Це означає, що коли в басах тягнеться довга нота, то вона бере на себе функцію педалі. Саме таку «ручну педаль» використовує дуже часто Моцарт в цій пісні. Рух в партії правої руки по розкладених гармоніях є лінійним і не має з горизонталі перетворюватися на вертикаль. Це є суттєвою стильовою похибкою.

Зверніть увагу, що динамічні позначки в цьому творі можуть бути або дуже скупими, або взагалі відсутніми. Але це зовсім не означає що ніяких динамічних барв тут немає, і все потрібно грати однаковим звуком. Це помилка. Існують певні канони класичного розвитку динамічного плану, як наприклад: рух вгору передбачає крещендування, рух вниз – затухання, однакові сусідні мотиви можуть виконуватися за принципом контрастного співставлення *forte* – *piano* (на кшталт *tutti* – *solo*). Таким чином, динамічний план вимагає від виконавця окремого продумування. Також слід не забувати, що однакові тривалості в

єдиній лінії розвитку граються однаковим штрихом, якщо немає додаткової вказівки.

Моцартівський звук – це ясність, сріблястість верхнього регістру, м'якість закінчень фраз, теплота звуку при достатній прозорості фактури. Звідси, легка рука, пластичний зап'ясток при дуже цупких пальцях.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Назвіть характерні особливості композиторського стилю В. А. Моцарта.
2. Яке місце у творчості композитора належить оперним і камерно-вокальним творам?
3. Порівняйте фортепіанну фактуру клавірних сонат В. А. Моцарта з його піснями та топовими оперними аріями.
4. Як виконуються мелізми у пісні «До Хлої»?
5. Чим корисним є звернення до вправи розведених регістрів? Яку мету вона переслідує?
6. Порівняйте різні інтерпретаційні версії. В чому полягає взаємозв'язок між тембровими характеристиками солюючого голосу і обраним темпом, артикуляцією, динамікою та т. і.?

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Sabine Devieille sings Mozart: An Chloë, K. 524 (Mathieu Pordoy, Piano)

@WarnerClassics

<https://youtu.be/yFnYtsP-ofE?si=Tocyt5WENTcqne1q>

Mozart - An Chloe, K. 524

Barbara Bonney, soprano; Geoffrey Parsons, piano

<https://youtu.be/POZCen9S52Y?si=GyhddfFqYkeBerjY>

(Нотна візуалізація)

¹ Див. примітку на с. 13.

Teresa Stich-Randall - Mozart, An Chloë

Teresa Stich-Randall, Gerald Moore. Mozart, An Chloë KV 524, BBC 1962

<https://youtu.be/uxVSxhatG44?si=T1PLl0a03OSzTddT>

An Chloë, K524

An Chloë, K524. Dietrich Fischer-Dieskau, Daniel Barenboim

<https://youtu.be/VYjzKHBnkIU?si=sKjjGUddLNyvgK69>

Mozart: An Chloë, K.524

Mozart: An Chloë, K.524. Peter Schreier, András Schiff

<https://youtu.be/zIReCr8gap4?si=egHDLPVVSv1PrLGi>

Mozart K.524 'An Chloë' Elisabeth Schwarzkopf

Elisabeth Schwarzkopf (Soprano), Walter Gieseking (Piano)

<https://youtu.be/OlO0D-Z74rk?si=QrWOcUA7FtqEfynt>

В.А. Моцарт. До Хлої - Аліна Сердека

@WorldClassicInUkrainian / Світова класика українською

<https://youtu.be/PTFZoZtgkHs?si=HM3VMBu7Ss29m7dX>

1.4. В. А. Моцарт. Серенада Дон Жуана з опери «Дон Жуан» («*Deh vieni alla finestra*»)

Моцарт увійшов у історію музичного мистецтва як неперевершений майстер вокальної мелодії та оперного жанру. Його опери демонструють різне трактування жанрових можливостей і складають найцінніші коштовності світової оперної скарбниці.

Опера «Дон Жуан або Покараний розпусник» має український переклад лібрето, який належить Миколі Лукашу.

Всі арії цієї опери (як і багатьох інших опер Моцарта) складають золоті сторінки вокального репертуару різних голосів.

Серенада Дон Жуана на відміну від інших арій відзначається простою будовою та витриманою фактурою. В опері головний персонаж Дон Жуан цією серенадою виманює дівчину Ельвіру з дому. Він співає їй у супроводі мандоліни, звучання якої й імітує симфонічний оркестр. Отже, найголовнішим завданням концертмейстера є втілення засобами фортепіанної фактури звуконаслідування мандоліни через транскрипцію симфонічної партитури.

Танцювальна тридольність у розмірі 6/8, посилена традиційним вальсовим акомпанементом – бас + два акорди, підкреслює грайливість, певну кокетливість та любовний ареал цього оперного номеру. Серед типових складностей відзначимо: єдність стакатного штриха у партії правої руки у невинних 16-х. Це уособлення формули кружляння. Причому однаковість штриха має зберігатися, незважаючи на зміну фактурних формул, серед яких, наприклад, п'ятипальцеві позиції, гамоподібний рух, висхідні та низхідні ходи по звукам акордів тощо. Слід пам'ятати, що в технологічному плані домінуючою при виконанні є позиційна гра. Нагадаємо, що штрих *staccato* може виконуватися за допомогою різних ігрових прийомів. В цьому випадку важливою постає не гострота як така, а відокремленість кожної 16-ї. Це пальцеве *staccato*, яке виконується хапальним рухом пальця малої амплітуди при пластичній кисті. Головна увага спрямовується на чітку артикуляцію кожного звуку. Водночас пластичність інтонування мелодичної лінії має домінувати.

Досягнення однакової гостроти звучання у партії правої руки, яке водночас має бути несухим, а відзвученим та досить м'яким на кшталт мандолінного звучання, ускладнюється великими скоками в партії лівої руки. Тут, з одного боку, існує гармонічний каркас та лінія басового голосу на сильні та відносно сильні долі такту; з другого боку, пульс гармоній на слабких долях як гармонічна фарба та ритмічний утриманий малюнок. Крім того не слід забувати про баланс між партіями рук. Оскільки срібло та м'якість мандолінного звучання імітується

у партії правої руки, а більш насичені реєстрові фактурні пласти належать до партії лівої руки, яку слід грати дуже делікатно.

Форма серенади складає два куплети. По суті це повторений двічі нотний текст, який має вступ, інтерлюдію та закінчення. Безперервна лінія 16-х у правій руці є досить рівною і не викликає труднощів для співпадіння з вокальною партією, оскільки все є досить зрозумілим, інтонаційно логічним та ритмічно стабільним без агогічних вільностей. Додаткову складність становить з'єднання вокальної партії у власному виконанні з акомпанементом, що вимагає певних зусиль та автоматизованої навички координації співу з грою.

Слід звернути увагу на об'єднання фраз у більш довгі побудови. Однією з типових помилок є коротке мислення, що охоплює лише 1-2 такти. Це неправильно. Піаніст має намагатися бачити перспективу та вибудовувати архітектоніку цілого більш великими музичними «цеглинами». Наприклад, вступ охоплює чотири такти за принципом підсумовування $1+1=2$. Далі йде чотиритакт, а потім шеститакт, який складається з аналогічного попередньому чотиритакту плюс двотактового фортепіанного заключення. Такі неквадратні моменти форми слід відчувати та прораховувати, адже саме вони дозволяють формі розвиватися пластично і органічно, роблячи музику більш невимушеною. Аналогічним чином розгортається і наступний епізод. Тут перший чотиритакт поєднується з наступним шеститактом.

Окремо слід звернути увагу на досягнення синхронності гри як в партії лівої руки, так і між партіями рук особливо на слабких долях. Відсутність синхронності породжує ефект неохайності, брудного виконання. Економною має бути і педаль, яка є або відсутньою або прямою, ритмічною і короткою, що береться переважно на бас.

В якості рекомендацій до вивчення назвемо окрему роботу над артикуляцією пальців. Це гра на німій клавіатурі (кришка рояля, поверхня столу тощо) для відпрацювання рівності пальцевого удару і його легкості, а також відчуття синхронності.

Крім того слід продумати аплікатурні моменти, виходячи з переважання позиційної гри. Наприклад, такти 3-4 в партії правої руки зручно грати наступною аплікатурою: 1-2-3-4-1-2 3-2-3-1-2-4 3-5-3-1-2-4 1.

Восьмий такт (як один з можливих варіантів): 1-2-3-1-2-3 4-3-5-3-2-1.

При опрацюванні скоків лівою рукою слід пам'ятати, що рух руки при переносі має бути економним, тобто переміщатися найкоротшою дистанцією по прямій (відповідні лінії переносу: «біла – чорна», «чорна – біла», «біла – біла», «чорна – чорна» клавіши). Саме тому необхідно слідкувати за положенням першого пальця на білій або чорній клавіші, готуючи руку заздалегідь до руху прямою чи діагональною лінією. Також не слід забувати, що позиція акорду має готуватися у повітрі, не можна шукати акорд на клавіатурі, його потрібно формувати заздалегідь.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Які опери належать до творчого доробку В. А. Моцарта?
2. В чому полягає сюжет опери «Дон Жуан»? Надайте характеристику головним персонажам.
3. Яке драматургічне місце в опері належить Серенаді? Чим вона вирізняється із загального звукового контексту?
4. Порівняйте різні інтерпретаційні версії твору – оперне виконання, концертне виконання у супроводі ансамблю чи фортепіанного акомпанементу. Чим зумовлений вибір темпу і штрихів?
5. Поясніть особливості форми. Як вони відбиваються у виконавській архітектоніці?

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Simon Keenlyside - Deh, vieni alla finestra - Don Giovanni

<https://youtu.be/SzoMNvgICGs?si=eRPrBPD7quhazZEx>

(Концертне виконання у супроводі мандоліни)

¹ Див. примітку на с. 13.

Don Giovanni, Met Opera 2023: “Deh, vieni alla finestra” - Peter Mattei

<https://youtu.be/23o3lw6Qqsg?si=CqklHIIlO7-Z5R0oO>

(Оперний фрагмент, візуалізація мізансцени)

Simon Keenlyside - Deh, vieni alla finestra - Don Giovanni. 2016

<https://youtu.be/ZyRfbffL658?si=YA2pJOIP68R0dOkJ>

(Оперний фрагмент, візуалізація мізансцени)

Wolfgang Amadeus Mozart : Don Giovanni - « Deh vieni alla finestra »

(Sempey/Martineau/Franceries...

https://youtu.be/Pglgh_NFv3I?si=eUDZLSVcB2HCGOCJ

(Інструментально-ансамблева версія супроводу)

В.А. Моцарт - Серенада Дон Жуана - Владислав Гловацький

@WorldClassicInUkrainian / Світова класика українською

https://youtu.be/quc9yzSF9UM?si=5m35EOBJa4z27_sz

(Український переклад, фортепіанний супровід)

Mozart Моцарт Don Giovanni Deh vieni Серенада Дон Жуана Vladimir Chibisov

https://youtu.be/TVDfgskf2fs?si=GSQFNLSDA63h_jop

1.5. В. А. Моцарт. Каватина Фігаро з опери «Весілля Фігаро» («*Se vuol ballare, Signor Contino*»)

Ця арія є хрестоматійно відомим твором як музичної літератури, так і вокального мистецтва. Саме каватина в опері експонує основний образ героя-персонажа, вона презентує його глядачам. Як відомо, Фігаро має винахідливий розум і почуття гумору, кмітливість та швидкість, хитрість та прагматичність, він є слугою графа і намагається як найвигідніше для себе використовувати своє

становище. Всі ці особливості характеру певним чином відбиваються у його вихідній каватині. Це проявляється, зокрема, в контрастах, які організують форму цілого на різних рівнях: інтонаційному, фактурному, темповому, метроритмічному, динамічному тощо.

Арія написана у складній репризній тричастинній формі: Allegretto – Presto – Tempo I. Переважають квадратні побудови зі зміною провідних фактурних принципів. Відносна завершеність складових фрагментів надає цій музиці характер певної мозаїки, де кожна деталь є продуманою в контексті цілісної картини.

Оскільки каватина одразу розпочинається зі вступу соліста, то дуже часто для зручності в якості фортепіанного вступу використовують два акорди – домінантовий терцквартакорд з розв'язанням у тонічний тризвук, які виконуються у початковому темпі. Таким чином надається і тональне, і ритмічне ансамблеве налаштування.

Перша частина складається з декількох фрагментів.

Перший фрагмент охоплює 20 тактів, які об'єднують п'ять чотиритактів. Це епізод з акордовою фактурою, яка витримана у стилі квартетного письма, тобто всі акорди є стройними, збалансованими, а кожний голос утвореного чотириголосся має відповідну лінію розвитку. Дуже часто типовою помилкою при виконанні цього фрагменту є неправильне розуміння вихідного штриху. Нагадаємо, що позначка *staccato* означає скорочення основної тривалості в половину. Отже, якщо крапка стоїть над четвертними нотами, то це є вказівкою до виконання їх як восьмих нот з восьмими паузами. Перебільшення гостроти штриху призводить до спотворення образу Фігаро. Найближчим до звучання оркестрової партитури є обрання штриха *non legato* з чітким та однаковим зняттям звуку в паузах. Звертаємо увагу, що паузи є невід'ємним виразовим засобом, який потребує такого ж контролю як і взяття звуку. Ще один нюанс стосується ліги, яка є своєрідною імітацією присідання. Дуже часто піаністи помилково з'єднують лігою весь такт, тобто три долі. В той час як ліга стосується лише чверті з крапкою та наступної восьмої ноти, а третя доля має виконуватися

відокремлено. Кожна чотиритактна фраза закінчується відповідним філіруванням (пом'якшенням) кінцевого акорду. Водночас всі п'ять фраз мають розвиватися, а не тупцювати на місці. Кульмінація припадає на початок третього чотиритакту.

Наступний фрагмент починається із розгорнутого октавного затакту та охоплює 10 тактів. Він вирізняється зміною метроритмічної та фактурної організації. Це поява замість крокуючих четвертних тривалостей лінії восьмих і шістнадцятих, які взаємодіють одна з одною. Слід звернути увагу на те, що в партії лівої руки чергуються штрихи *staccato* і *legato*: низхідні терції є загостреними, а висхідні пом'якшеними. В партії правої руки по суті є повільна ритмізована трель, котра чергується з «тупцюванням» на примі. Саме перехід з першого фрагменту на другий часто утворює складність для піаністів і вимагає сталого почуття ритму та відчуття кратності пульсуючих ритмоодиниць: чверть, восьма, шістнадцята.

Третій фрагмент (наступні 11 тактів) знов повертає акордову фактуру і потребує підвищеного контролю над метроритмічним переходом для збереження єдності пульсації. Додатковим виразовим засобом тут постає динамічний контраст – *forte/piano*, який реалізується на коротких фрагментах. Для того, щоб *forte* не було грузним рекомендовано грати акорди прийомом «із клавіші» за допомогою ресорної пружинної кисті.

Наступний епізод охоплює 14 тактів. Він знов повертає пульсацію восьмих/шістнадцятих (аналогічно другому фрагменту). Треба підкреслити важливість динамічних контрастів. Для того, щоб досягти позначеного в нотах контрастного співставлення, слід брати на *forte* лише початкову першу долю, а на висхідному пасажі вже починати робити *diminuendo*. Окремо слід продумати зручну аплікатуру, оскільки не завжди п'ятий-четвертий пальці є зручною комбінацією на трельній формулі. Крім того, типовою помилкою є використання педалі на низхідному ході восьмими нотами. Слід пам'ятати, що це є одноголосна мелодія, а не розкладена гармонія. Використовувати педаль тут не можна, слід дотримуватись пальцевого *legato*. Для того, щоб досягти ансамблевої

єдності, необхідно трохи підкреслити першу долю у 53 такті (на завершенні довгої вокальної ноти) та контролювати співпадіння на другій долі. Завершується перша частина восьмитактом аналогічним другому фрагменту.

Друга частина. Темпове зрушення у більш швидку площину підкреслюється зміною розміру з $3/4$ на $2/4$. Таким чином, стає іншим диригентський жест, який необхідно відчувати. Швидкий розділ розбивається на три фрагменти.

Перший (16 тактів) – це блискавичний вихід на кульмінацію з мелізмами у партії правої руки. Нагадаємо, що перекладення оркестрових партитур не завжди є зручними для фортепіанного виконання. Концертмейстер має право корегувати фактурне викладення за умови збереження музичної виразності. Отже, зверніть увагу, що в цьому фрагменті є певні виконавські нюанси. По-перше, в партії лівої руки фігурують половинні ноти басу та восьмі ноти середини. Якщо грати з опорою на половинні ноти, то досягнення синхронності у швидкому темпі є практично неможливим. Треба мислити лінію лівої руки як безперервний потік восьмими нотами на кшталт альбертієвих басів. Просто басова нота як гармонічний каркас має власну лінію-перспективу. Таке бачення дозволить збалансувати туше лівої руки та забезпечить зручність гри. В партії правої руки не виконують трель як надруковано, а грають групетто з основної (або при спрощенні з верхньої) ноти на другій долі. Мелізм потрібно виконувати дуже легкими та чіткими пальцями без зайвих акцентів. Ще одне спрощення тут стосується *quasi tremolo* в тактах 75-76. У швидкому темпі не завжди технічно зручно якісно зіграти шістнадцятими (як написано). Тож дуже часто в партії правої руки використовують акорди восьмими нотами.

Наступний восьмитакт побудований на контрастах – динамічних, фактурних та штрихових. Це співставлення *forte* – *piano*, *staccato* – *legato*, гармоній (акордів) – мелодії (ліній). Слід пам'ятати загальне правило, що чим швидше темп, тим компактнішими та легкішими стають рухи рук. Не слід грати акорди дуже грузно, вони мають бути яскравими, а не важкими. Наступний епізод охоплює два восьмитакти. Тут з'являється принцип динамічних хвиль.

Серед типових помилок відзначимо гру 32 нот в затакт. Це є неправильним. Це виписаний мелізм, який грається в долю.

Не досить координаційно зручними також постають 77-78 такти, де в партії лівої руки фігурує залігована друга доля. Однак значно спрощує виконання переосмислення цих тактів наступним чином: уявити, що ритмічний малюнок тут дві восьмих ноти + чверть (немов залігована нота в середньому голосі виноситься «за дужки» фактури).

Також слід не забувати про досить широке уповільнення, яке на низхідних октавах завершує цю частину (позначка *ritenuto* супроводжує три останні такти і знаходиться в партії вокаліста).

Третя частина повертає тематичний матеріал початку (зокрема, й тридольність) з відповідними технологічними завданнями. Окремої уваги заслуговує мінікода, яка відзначена змінною пульсації з тридольності на двудольність та побудована на матеріалі другої частини.

Особливої уваги слід приділити техніці педалізації. В цій арії достатньо велике місце займає штрих *staccato*. Отже педаль має бути максимально економною і використовуватися лише у разі необхідності або для підкреслення тембральної фарби (об'ємності оркестрового звучання). Саме синхронність та якість артикуляції обумовлюють виразність цієї музики у фортепіанній версії.

Щодо ансамблевої єдності з вокальною партією то слід сказати, що переважна частина фортепіанного супроводу дублює тією чи іншою мірою партію соліста. З одного боку, це спрощує голосову ілюстрацію концертмейстеру, з іншого боку, вимагає чіткого усвідомлення інтонаційно-динамічної організації вокальної партії. Саме фактурна і темпова строкатість каватини, котра немов перегукується з характером Фігаро, і постає найскладнішим завданням при виконанні цього твору.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Які опери В. А. Моцарта Ви знаєте? Надайте характеристику образу Фігаро.

2. Що передбачає жанр каватини? Яку функцію виконує каватина Фігаро у драматургії опери?
3. В чому полягають основні складності фортепіанного супроводу каватини?
4. Порівняйте різні інтерпретаційні версії виконання (як з симфонічним оркестром, так і у фортепіанному супроводі). Обґрунтуйте власні архітектонічні та артикуляційні принципи.
5. Перевірте всі темпові зміни, продумайте відповідні переходи та опрацюйте їх органічність.
6. Назвіть прийоми вдосконалення артикуляційного арсеналу піаніста-концертмейстера.
7. Які спрощення фактури припустимі при грі оперних клавирів? Чим має керуватися концертмейстер?

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Mirco Palazzi - Bravo signor padrone... Se vuol ballare - Le nozze di Figaro
(W. A. Mozart)

<https://youtu.be/o6IOaGNIZXA?si=mnvgHcwVQQdeSIHL>

(оперний фрагмент)

"Se vuol ballare" Le Nozze di Figaro, W.A. Mozart - Cesare Siepi
(Incomparable!!)

https://youtu.be/sjvl_Mz5-ss?si=iJSuQZVuoFJV9d7b

(з нотною візуалізацією)

Ferruccio Furlanetto Bravo, signor padrone Se vuol ballare Le nozze di Figaro

<https://youtu.be/fCqaHwdWcGI?si=zc-FebsSdLdpU31v>

(оперний фрагмент, Salzburg, 1991)

¹ Див. примітку на с. 13.

Bravo, signor padrone...Se vuol ballare - W.A.Mozart [Bass-Baritone Sungmin Park] 박성민

https://youtu.be/Zf74_MS5HZI?si=XOgGMzvG6YHU9wzu

(фрагмент постановки)

【中意字幕】莫扎特歌剧《费加罗的婚礼》Mozart: Le Nozze Di Figaro K492 大都会版 (1998)

<https://youtu.be/GOdqLHDW4Lo?si=yvEFu9F4qD96y5JP>

(опера повністю, The Metropolitan Opera)

Szymon Raczkowski, baritone - Se vuol ballare signor – Le nozze di Figaro - W.A. Mozart

<https://youtu.be/ImzdwXsDnRw?si=sMzwtgWM98MRb80F>

(концертне / конкурсне виконання у супроводі симфонічного оркестру)

Se vuol ballare, from Marriage of Figaro by Wolfgang A. Mozart

<https://youtu.be/7HSIyBbN0YM?si=YFUodQq9uMrarx0I>

(у супроводі фортепіано)

1.6. Л. Бетховен. Дві пісні Клерхен («Die Trommel gerühret», «Freudvoll und leidvoll»)

Мистецтво класицизму не мислиться без генію Бетховена. Саме знайомство з особливостями його підходу до вокальної музики постає в центрі вивчення пісень Клерхен. Ці пісні відбивають особливості композиторського стилю, котрі характеризують вокальний доробок митця. Саме тому, незважаючи на жанрову невідповідність (пісня, а не арія), ці твори розглядаються в цьому розділі. До того ж не слід забувати, що традиції німецької Lied вплинули на розвиток вокального мистецтва.

Пісні Клерхен належать до музики, створеної Бетховеном до відомої трагедії Гете «Егмонт». За сюжетом Клерхен – закохана в Егмонта дівчина, яка підтримує бунтівні настрої свого обранця та готова супроводжувати його за лаштунки смерті, оскільки не мислить своє життя без коханого. Кожна з двох пісень розкриває образ героїні з різних сторін в залежності від сюжетного контексту. Саме це обумовлює і різницю композиторських рішень. Серед головних концертмейстерських завдань, які постають перед піаністом, є відтворення тембрів бетховенської оркестрової партитури. Адже оркестр Бетховена є завжди впізнаним. Другий момент пов'язаний з усвідомленням драматургічних колізій, оскільки композитор був майстром музичної драми. Звернення композитора до різних фактурних формул, які є достатньо зручними у фортепіанних перекладеннях, обумовлене детальним опрацюванням вербального ряду (слів). Звідси, найскладнішим завданням постає вибудовування архітекτονіки цілого в умовах достатньо різноманітної зміни комплексу використаних композитором виразових засобів.

Пісня «І радість, і горе» складається з двох розділів, позначених відповідними темпами: *Andante con moto* і *Allegro assai vivace*. Це пов'язане із загальним характером кожного розділу: мрійливо-оповідального першого та збуджено-емоційного другого. У фортепіанній партії досить часто дублюється партія голосу, що потребує ідеального інтонаційного, ритмічного, тембрального, штрихового співпадіння. Водночас, композитор досить часто змінює фактурні та ритмічні звороти. Це вимагає від концертмейстера відчуття ритмічної пульсації та обрання зручної ритмоодиниці (восьмої чи чверті). Саме органічність та переконливість ритмоорганізації утворює основну складність виконання. Також слід враховувати: співіснування на коротких дистанціях всієї палітри тривалостей від 32 до половинних, дрібність мотивів, які мають вибудовуватися у лінію широкого дихання, контрастність динаміки, особливості тембрів-регістрів тощо. Особливої уваги слід приділити оркестровому вступу та інтерлюдіям-зв'язкам. Наприклад, перші чотири такти – це пошук відповідних штрихів та тембрової фарби в партіях кожної руки та продумування можливої

педалізації. Такти 8-11: реалізація принципу ритмічного дроблення – перехід від восьмих на шістнадцяті, який має бути здійснений дуже чітко. Такий прийом кратності ритмічних одиниць виступає однією з характерних ознак композиторського стилю Бетховена. Той самий прийом ритмічної організації фактури бачимо і в тактах 15-18, де він ускладнюється додаванням 32-х тривалостей.

У розділі *Allegro assai vivace* слід окремо опрацювати лінію шістнадцятих. Репетиційна повторюваність акордово-інтервальної формули вимагає особливого звуковидобування, спрямованого на єдність звукової лінії. В цьому допомагає, зокрема, звернення до виконавського прийому «ресорної кисті».

Пісня «Звучать барабани» розкриває нову грань образу. Це бетховенська героїка. Звідси маршеве підґрунтя, фанфарність, використання тривалого *tremolo*, бравурність, чеканність ритму. Це пісня є по суті монолітною (в межах куплету). Вона складається з двох куплетів, які мають різні закінчення. Композитор використовує досить скупі виразові засоби (фортепіанна фактура відзначається певною лінеарністю, відносною прозорістю). Це створює складність для побудови цілого, оскільки приховує архітектонічні труднощі, котрі полягають у досягненні безперервного розвитку в умовах дрібномотивної структури та зміни фактурних ритмоформул (*tremolo*, тріольні фанфарні злети, пунктирна чеканність маршу, ямбічність кварто-секундових інтонацій, литавроподібні імітаційні репліки в басу, простота і графічність інтонаційного малюнку). Не слід перевантажувати мелізми та звуконаслідувальні елементи, оскільки це руйнує єдину лінію розвитку. Саме вміння вибудовувати довгу лінію постає нарізним каменем концертмейстерських завдань цього твору.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Що представляє собою німецька *Lied*? З'ясуйте її жанрово-стильові особливості.
2. Які музичні номери створив Бетховен до трагедії Гете «Егмонт»? Прослухайте цей твір. Які художні образи, на Вашу думку, привернули

- увагу композитора? Які настрої знайшли відбиття у музиці? Як це впливає на сприйняття Двох пісень Клерхен, на Ваш погляд?
3. Порівняйте оркестрові та фортепіанні версії виконання, зверніть увагу на штрихи, тембри, динамічний план, фактурні прийоми тощо. Як оркестрове письмо втілюється засобами фортепіанної фактури?
 4. Порівняйте різні вокальні інтерпретації. Чи впливає тембр голосу на обрану палітру виконавських виразових засобів? Яким чином це відбувається?

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Ludwig van Beethoven: Music to Goethe's tragedy "Egmont", Op.84

<https://youtu.be/acW4kixhQj0?si=J5hi2-xdajOlNv8h>

(повна версія, Herbert von Karajan)

Ludwig van Beethoven - I. Lied: »Die Trommel gerühret!« (Clärchen). Vivace

<https://youtu.be/e5ylgvZtde8?si=bj9NN5McqM47uqju>

Людвіг ван Бетховен. Пісня Клерхен з "Егмонта"

https://youtu.be/nDMq8xxn_yY?si=j_DLcM7rj3QM_t9D

(український переклад)

Beethoven: "Die Trommel gerühret", Egmont Op.84, Katharina Konradi

<https://youtu.be/qy2IYpIyyY0?si=2dgFptssLenQBThN>

(з симфонічним оркестром)

Beethoven EGMONT Op. 84 Incidental Music | Claudio Abbado, Cheryl

Studer, Bruno Ganz

<https://youtu.be/G7J0SvmhScM?si=Aitq8fOJ7gqOeoB9>

(повна версія)

¹ Див. примітку на с. 13.

ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО РОМАНТИЗМУ: ВЕРДІ, ГУНО

Виконання оперних арій передбачає, перш за все, осмислення клавіру (його певної частини) як перекладення оркестрової партитури. Звідси основними завданнями постають:

- ✓ пошук відповідної тембральної палітри, що відповідає оркестровим барвам;
- ✓ відтворення характерних оркестрових штрихів, що вимагають особливих прийомів фортепіанного звуковидобування;
- ✓ розуміння ролі диригентського жесту, темпової та динамічної амплітуди.

Адже оркестр – це завжди об’ємне, насичене, багатотемброве звучання, величезний звуковий масив як єдність колективу музикантів. Тож усі темпові зміни мають оркестрову специфіку втілення. В оркестрі всі повільні темпи є більш широкими, а швидкі – більш віртуозними; прискорення та уповільнення мають бути розрахованими під жест диригента, а не індивідуально-агогічно вільними (на кшталт, «а я так відчуваю»).

Серед попередніх завдань щодо опанування оперних арій / сцен / фрагментів обов’язковими є:

- знайомство з оперним лібрето, розуміння сюжетної логіки;
- осмислення образної характеристики персонажу та його ролі у загальному драматургічному розвитку оперної дії;
- з’ясування смислового навантаження конкретного оперного номеру.

2.1. Дж. Верді. Арія Джильди з опери «Ріголетто» («*Tutte le feste al tempio*»)

Опера «Ріголетто» належить до шедеврів не лише творчості Джузеппе Верді, а й світової скарбниці музично-театрального мистецтва. За сюжетом (за п’єсою В. Гюго «Король забавляється») Джильда є донькою шута Ріголетто, його розрадою та світлом життя. Він хоче захистити її від підступного світу, але це

йому не вдається. Джильда – чиста, сором'язлива, набожна дівчина. Вона закохується, але стикається з обманом. Опера має трагічний фінал.

В своїй арії Джильда розповідає батькові (Ріголетто), що з нею сталося, як вона закохалася і що відчуває. Арія Джильди має двочастинну будову зі вступом. Схематично її можна позначити як:

Вступ (8 тактів) + А (12 тактів) + зв'язка (2 такти) + А' (12 тактів) + В (17 тактів)
= наскрізний рух до генеральної кульмінації, що припадає на останні такти.

Вступ демонструє основну формулу акомпанементу – бас-акорд. Основний штрих – *poco legato* або *non legato*. Не можна використовувати одну педаль на всю гармонію (орієнтиром є оркестрове звучання). Слід грати або без педалі м'яким туше або з мінімалізованою педаллю (на бас). Типова помилка – педальний надлишок.

В партії правої руки мелодія є одноголосною. Це лінія, яка немає обростати педальними нашаровуваннями. Особливої уваги заслуговує восьмий такт вступу (ремарка *allargando*), де слід грати пальцевим легатом, розрахувати поступове уповільнення, вчасно зняти аккорд лівої руки та зберегти паузи, не робити формальні ліги в партії правої руки (зі зняттям руки), пам'ятати про інтонаційну логіку.

Перша частина. Дуже простий, на перший погляд, акомпанемент «бас-акорд» приховує певні труднощі. По-перше, прозорість фактури породжує відчуття звукової «роздягненості» і певної незручності. По-друге, інтонаційна повторність / однаковість ускладнює вибудовування необхідної звукової лінії та збереження однакового м'якого (не жорсткого) туше. По-третє, складним є збереження фактурного балансу між одноголосним басом і акордом, який має звучати тихіше і бути на другому плані. Це постає особливими завданням для звукомоторної координації.

Новий рух виникає у 18 такті, де відбувається зміна ритмогрупи акомпанементу. Увага, пульс восьмих не змінюється! Типова помилка – зміна / уповільнення темпу.

Інтерлюдія між куплетами вимагає пальцевого legato в партії правої руки. Це окремий голос оркестрової партитури, який не може бути запедаленим.

Друга частина – ремарки *dolcissimo*, *leggiero* – це єдина динамічна хвиля, драматургічне нагнітання до генеральної кульмінації в кінці арії. Фортепіанна фактура стає більш насиченою, ритмоформула є остинатною: восьма – три шістнадцяті. Поява тріольної пульсації та акордовий склад фактури провокують піаніста до збільшення гучності. Це є типовою помилкою. Навпаки, звучання має бути прозорим і дуже тремтливим. Це образ сором'язливої Джильди, яка закохалася. Отже, дотик має бути легким. Стакато під лігою виконується на педалі. Лінія верхнього голосу дублює вокальну партію. Зміна характеру і динаміки припадає на появу октавного сі-бемоля в басу (один такт до ремарки *stringendo poco a poco*). Зміна гармонії (яка до цього «стояла» на органному пункті «до», немов акумулюючи енергію до подальшого розвитку) постає імпульсом до наступного інтенсивного руху з прискоренням темпу та розростанням динаміки. Важливим постає рух басу по низхідним хроматизмам, який веде до кульмінації на кадансовому квартсекстакорді. В кульмінації особливої уваги потребує октавна лінія в партії правої руки, що дублює вокальну партію. Доцільним є перегруповання тріолей: «a-g-e», «c-d-e», і далі «f-e-c», «e-f-g». Це дозволить досягти максимальної легатності = звукової вирівненості завдяки координації рухів – три октави на русі вниз і три октави – вгору. Також слід звернути увагу на те, щоб при повторі гармонії не з'являвся ударний «затуплений» звук.

При ілюстрації цієї арії власним голосом слід одразу визначитися з теситурними перенесеннями. Вони мають бути не лише зручними, але й не порушувати логіку будови вокальної фрази.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Які опери Верді Ви знаєте? Чим вирізняється опера «Ріголетто» з-поміж інших опер Верді?
2. Як розподіляються тембри голосів-солістів основних персонажів опери?

3. Охарактеризуйте образ Джильди. Яке місце в драматургії опери належить цій арії? Яке її образне-сміслове навантаження?
4. Які фортепіанні прийоми звуковидобування є домінуючими в цій арії? На що слід звернути особливу увагу?
5. В чому полягають типові концертмейстерські помилки при виконанні акомпанементу цієї арії?
6. Порівняйте оркестрові та фортепіанні версії виконання. Як «переносяться» оркестрові тембри та фактурні принципи на звучання фортепіанного супроводу?

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Maria Callas. Tutte le feste al tempio. Rigoletto. G. Verdi. Studio.

https://youtu.be/VDoc9g12MVM?si=QYvL570Q_wybgDgp

(Аудіоформат)

Rigoletto: "Tutte le feste al tempio"

<https://youtu.be/fMyzUdCY6yQ?si=0jvJ9310app3rHfm>

(The Metropolitan Opera. Conductor: Speranza Scappucci. 2022–23 season)

Aria di Gilda "Tutte le feste" by G. Verdi "Rigoletto"

https://youtu.be/YsmKpGoVjkh?si=ZN8mvDsYeivqf_7o

(фортепіанна версія супроводу)

Tutte le feste al tempio... Sì, vendetta; Rigoletto; Anna Moffo & Robert Merrill

(with score)

https://youtu.be/sIX7JhVps_o?si=9X4OrTKU8wLRaO8Q

(нотна візуалізація; Gilda: Anna Moffo. Conductor: Georg Solti RCA Italiana Opera Orchestra)

¹ Див. примітку на с. 13.

Rigoletto | Tutte le feste al tempio | ACT II | MULTISUB

<https://youtu.be/83AJHgRzSbk?si=H3ERwMumyXHKmFhV>

(фрагмент оперної постановки)

Verdi « Tutte le feste al tempio » Gilda's aria from Rigoletto

<https://youtu.be/rJ-TTeySAkI?si=MYk140JXNwOBdUij>

(українські виконавці, концертне виконання)

Tutte le feste al tempio - Ettore Bastianini e Renata Scotto - Firenze 1960

<https://youtu.be/xDVRWiopM64?si=hgLnldkOkNUvrSA5>

Gilda - “Tutte le feste”

<https://youtu.be/IEnhGuKEv7E?si=sUds52n7eTu9LQ1i>

(Gabrijela Ubavic Baumgarten – soprano; фрагмент оперної постановки)

Verdi - Rigoletto with Luciano Pavarotti - FULL OPERA 1981

<https://youtu.be/DygE8vU4Y?si=cDBAdyxKqKMTES5V>

(повна версія опери)

Giuseppe Verdi - Rigoletto (Opera in three acts with Juan Diego Flórez)

<https://youtu.be/Nj1cmYKTGHM?si=i6wQDII1Y4KuaQ99>

(повна версія опери, 2020)

Verdi - Rigoletto - 2022

<https://youtu.be/SsDXkuEdGp8?si=tdZt2x-uvTtaR5O9>

(повна версія опери, 2022)

2.2. Дж. Верді. Арія Альфреда з опери «Травіата» («*Lunge da lei... O mio rimorso*»)

Опера «Травіата» Дж. Верді постає однією з вершин творчості композитора. Ця опера разом з «Ріголетто» та «Трубадуром» складає славнозвісну оперну тріаду італійського митця. В основі сюжету лежить відома п'єса О. Дюма-сина «Дама з камеліями» (з італійської *traviata* означає «падша жінка»). Партія Альфреда є перлиною тенорового репертуару.

Зазначимо, що клавір опери «Травіата» відзначається своєю, на перший погляд, фактурною простотою. Водночас, саме цей фактор обумовлює складність його виконання піаністами. Особлива прозорість, ритмічна організація, чіткість та темброва визначеність оркестрового звучання роблять клавір цієї опери не досить зручним. Саме у простоті і полягає його надскладність.

Арія Альфреда відкриває другу дію. Ця арія є частиною сцени, однак вона має концертний варіант виконання, у якому купюрою постає діалогічний епізод що розділяє арію на дві частини.

Розпочинає арію *оркестровий вступ та речитатив*. В оркестровому вступі слід звернути увагу на легкість та чіткість артикуляції, польотність стакатного штриху. Це виконує група струнних інструментів. Мінімум педалізації, лише там, де це необхідно. У 17-18 тактах, де з'являється витриманий акорд, можна взяти акорд лівою рукою, а правою рукою зіграти вокальну строку (партію), дотримуючись агогічних традиційних рішень.

Такти 25-26 (рemarka Andante): виконання акордів вимагає штриху *non legato*, а не гострого *staccato*. Останні мотиви речитативу мають хореїчну природу, тобто відзначаються опорою на слабку долю (ефект видиху). Слід звернути увагу на свободу речитативного розвитку, яка регулюється виписаними змінами темпів – від швидкого до дуже повільного.

Перша частина арії Andante відзначається рухливістю, оскільки проточність розвитку досягається безперервним рухом 16-х. Слід звернути увагу на педалізацію, вона має бути дуже економною або майже відсутньою. У разі

необхідності – це ритмічна педаль, що підкреслює сильну долю 3/4 розміру. Складність полягає у досягненні рівності звучання та пульсації 16-х в акордовій фактурі в партії правої руки, яка вимагає артикуляційної легкості, цупкості пальців, пружності зап'ястка та синхронності. Крім того, слід звернути увагу на остинатність пульсації восьмих нот повторюваними октавами в партії лівої руки.

Фразування здійснюється переважно за принципом укрупнення квадратних побудов: 2 такти + 2 такти + 4 такти. Саме розуміння структури фразування допоможе запобігти «розпаданню» форми цілого. Наприкінці цієї частини квадратність побудов змінюється на неквадратність із введенням вокальної каденції.

При виконанні обов'язкового репертуару вокальну каденцію ілюструвати власним співом не обов'язково. Її можна зіграти правою рукою, але відтворюючи особливості вокального звуковидобування та теситурних зависань.

Наступний фрагмент сцени – це *купюра*. Після тонічного тризвуку мі бемоль мажору і фермати, котра відділяє розділи один від одного, слід переходити до другої частини арії – Allegro, Oh mi! rimorso!, до мажор.

Друга частина арії носить фінальний характер. Розмір 4/4, ритмічна фігура восьма + дві шістнадцяті + восьмі як жанровий маркер полонезу, – відтворюють піднесений урочистий характер. Це єдина динамічна хвиля, спрямована до генеральної кульмінації наприкінці арії. Основною виконавською складністю концертмейстера є ритмічна та штрихова витримка в партії лівої руки. Педалізація знов-таки має бути максимально економною. Лише в кульмінації педаль стає більш густою, відтворюючи оркестрове tutti. Партія правої руки має переважно одноголосну мелодію, яка дублює партію голосу. Звідси наступна складність: досягнення вокального звуковидобування та відповідної пластичності мелодії на тлі пульсуючого акомпанементу в партії лівої руки.

Зверніть увагу, що зустрічається можливий варіант скорочення другої частини арії. Це перехід від першого куплету одразу до закінчення. Таким чином скорочується оркестрова інтерлюдія та другий куплет. Перехід здійснюється

після вокальної кульмінації та міні-каденції на кадансовому квартсекстакорді на два форте з переходом одразу на оркестрове закінчення.

Саме оркестрове закінчення є фактурно найскладнішим, оскільки базується переважно на крупній техніці (октави, тремоло, ламані акорди). Динамізм нарощується до самого кінця, темп не має уповільнюватися, оскільки драматизм сягає свого піку.

При опрацюванні ансамблевої єдності фортепіанної і вокальної партії слід пам'ятати про традиції італійського оперного співу. Це зависання на високих нотах, розширення великих скоків, свобода каденцій, вокальна варіантність вихідних ритмів тощо. Саме порівняння різних інтерпретацій арії Альфреда у виконанні співаків світового рівня дозволить зрозуміти специфіку вокальної партії.

Рекомендація до вивчення: обов'язково слід здійснювати порівняння оркестрового оперного виконання (тобто в контексті постановки оперної вистави), концертного виконання у супроводі оркестру та виконання арії у супроводі фортепіано. Особливу увагу треба звертати на відтворення засобами фортепіано оркестрових штрихів та тембрів, особливостей темпової та ритмічної організації (адже оркестр здатен грати і більш повільно, і більш швидко, в порівнянні з фортепіано, не втрачаючи при цьому звукової єдності та художньої цілісності).

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Який сюжет покладено в основу опери «Травіата»? Охарактеризуйте образ Альфреда.
2. Яке місце в драматургії опери посідає ця арія? Яке її образно-сміслове навантаження?
3. Чому, на Вашу думку, оркестр Верді називають «великою гітарою»? Яку складність виконання оперних клавирів Верді слід передбачити піаністу-концертмейстеру?

4. Порівняйте різні інтерпретаційні версії арії, вибудуйте власний виконавський план.
5. З'ясуйте особливості відтворення оркестрової партитури у фортепіанному перекладенні. Зверніть увагу на виконання штрихів, педалізації, темброво-динамічний план тощо.

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Verdi - La Traviata - Fleming, Bruson, Villazón - Subtítulos en Español

https://youtu.be/gVbAdncN3JY?si=-5EfpNiiY6fNcc_S

(оперна постановка повністю)

Giuseppe Verdi - La Traviata | Full Opera with Subtitles (St. Margarethen Opera Festival 2008)

https://youtu.be/Y7aGgDy_KaE?si=g-IQ4xV2IXcipJ9d

(оперна постановка повністю)

La Traviata | Teatro Colón | 2020

<https://www.youtube.com/live/Jm5FtEALfzQ?si=PTpVIE4uqaMHFvKV>

(оперна постановка повністю)

La Traviata Arena di Verona 2019 - Act II

<https://youtu.be/tKzgZY22jnE?si=66ug4bApxNzCazDV>

(Фрагмент оперної постановки, II дія)

René Barbera - Alfredo's aria from "La traviata"

https://youtu.be/YHqBBSYJvU4?si=du8OCaWa_EA6FaOP

(Фрагмент оперної постановки, арія Альфреда)

Verdi - La Traviata - Alfredo's aria (Act 2)

¹ Див. примітку на с. 13.

<https://youtu.be/Qcupd4C1oOo?si=qden20Gien1yS1km>

(Концертне виконання з оркестром, Арія 1 частина)

La traviata, Act 2 Scene 1: No. 4, Scena ed Aria, "Lunge da lei per me ... De' miei bollenti...

https://youtu.be/-LEcV8ubr14?si=gcikP68_JcwRMv9I

(Арія, аудіоформат)

Traviata 2.Akt

@PocketPianist

https://www.youtube.com/live/7qchrhs4K6c?si=plUP6rN_ABaU3Gi7

(Фортепіанний супровід у форматі концертмейстер-коуча)

Рахмонов Дамир @Bella Voce

<https://youtu.be/Ed-HRhAEZTc?si=s8o-81ijsBaB8IXT>

(Арія Альфреда із фортепіанним акомпанементом)

2.3. Дж. Верді. Романс Фієско з опери «Симон Бокканегра» («A te l'estremo addio, palagio altero»)

Опера «Симон Бокканегра» належить до зрілого стилю Верді. В основі опери досить заплутаний сюжет, пов'язаний із ворожнечею між різними італійськими кланами, і як завжди присутні складні переплетіння кохання і смерті. По суті опера закликає до миру в ім'я кохання. Романс Фієско є одним із шедеврів басового репертуару. Ця музика є дуже емоційно насиченою. В ній Фієско оплакує смерть своєї рідної доньки.

Оркестрові перекладення вердієвських опер, залишаючись достатньо зручними для фортепіанного викладення, постають дуже складними для передачі тембрально-оркестрової палітри композитора. Саме пошук відповідних фортепіанних фарб, які відповідають оркестровим тембрам, що виконують

функцію персонажних характеристик, наразі стає головним завданням концертмейстера. Серед попередніх рекомендацій при вивченні романсу зазначимо пошук зручного темпу. Нагадаємо, що при виконанні романсу у супроводі фортепіано повільні темпи мають бути скоординованими, оскільки зберігати відчуття музичного руху та розвитку в умовах фортепіанного викладення складніше. Можливості фортепіано в цьому контексті є більш скупими, ніж потенціал оркестру. І це пов'язано зі специфікою ударного звуковидобування і тривалістю затухання фортепіанного звуку.

При вивченні цього романсу слід враховувати, що саме досить мала кількість нот, відносна ясність та прозорість фактурних шарів, становить основну складність вибудовування цілісної композиції. В цьому Романсі велике навантаження припадає на вокальну партію та її емоційно-драматичний діалог із фортепіанним супроводом. Сам акомпанемент складається з досить коротких, часто розділених у часі паузами мотивів. Саме об'єднання цих мотивів, котрі несуть величезне смислове навантаження, постає основним завданням при виконанні цього романсу-арії. Це вміння передчути подальші звукові події, провести єдину лінію розвитку, розподілити у часопросторі звуковий баланс та знайти відповідні штрихи, не порушити єдності метроритмічного відчуття тощо.

Незважаючи на достатню компактність, Романс має досить складну структуру, котра охоплює розгорнутий оркестровий вступ, великий речитатив з декількома змінами темпу та безпосередньо арію, яка тяжіє до двочастинності.

Вступ оформлений як восьмитакт. Це своєрідні чотирикратні фанфари фатуму. В умовах загостреного контрасту – динамічного (між *ff* та *pp*), фактурного (октавні унісони та зменшений септакорд у пунктирному ритмі року) важливо втримати стрижневу лінію розвитку та розрахувати динамічну амплітуду. Не менш важливим постає і ритмічна витримка, адже така остинатність вихідної ритмоформули створює особливе драматичне напруження.

Супровід наступного речитативу складають довгі акорди. Оскільки на фортепіано звук згасає, то тут на перший план виходить передчуття піаніста,

його вміння внутрішньо переводити звук, робити уявне зростання або навпаки згасання. Акорди вимагають м'якого і глибокого туше. Додаткову складність становлять зміни темпів, які відбуваються на коротких фрагментах: *Andante*, *Allegro*, *Largo*. В цьому романсі партія фортепіано виступає повноцінним оперним персонажем, який має свої репліки.

Безпосередній Романс починається з ремарки *Andante sostenuto* та зміни розміру на $\frac{3}{4}$. Зверніть увагу, що в першій його частині є втілення звуків литаврів у басовому регістрі. Мотив фатуму, що звучить в оркестрі в партії ударних інструментів, вимагає пошуку відповідного фортепіанного штриха. Друга частина арії розпочинається зі зміною ключових знаків та ремаркою *Cantabile*. Тут фортепіанний супровід розширюється на три шари. Перший і другий – це тремоло і гармонічна основа басів-кроків. Третій шар вибудовують репліки плачу, побудовані на інтонаціях *lamento*. Нагадуємо, що *staccato* під лігою виконується за допомогою педалі. Водночас слід пам'ятати, що всі мелодичні мотиви, як октавні унісони або одноголосна лінія, потребують виконання без педалі. Так само підвищеної уваги заслуговують паузи, які є цінною складовою партитури і не мають бути запедаленими.

Звернення композитора до великої амплітуди динамічних контрастів в умовах фортепіанного перекладення вимагають від концертмейстера не лише суто технічної майстерності (пальцева цупкість, амортизація туше, вагова гра тощо), але й підкріплення внутрішнім емоційно-смісловим посилом. Інакше виконання динамічних позначок стає формальним моментом.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. В якому драматургічному контексті звучить Романс Фієско в опері «Сімон Бокканегра»? Які грані образу розкриваються в цій арії, на Вашу думку?
2. Порівняйте різні інтерпретаційні версії арії та визначте власну стратегію вибору зручного темпу. Від чого буде залежати Ваш вибір темпу? Поясніть.

3. Чи впливає візуалізація оперного номеру на сприйняття музичної складової? Створіть власну уявну мізансцену.
4. На що слід звернути увагу при виконанні тремоло?
5. Для відчуття цілісності твору спробуйте продиригувати Романс. Яким чином Ви (в ролі диригента) осмислюєте темпові переходи? Як впливає на відчуття єдиної пульсації зміна фактури?
6. Зверніть увагу на відчуття балансу із басовим голосом. За чим необхідно слідкувати? Поясніть Вашу думку.

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

"A te l'estremo addio... Il lacerato spirito" Simon Boccanegra, G. Verdi -
Cesare Siepi (THE Bass!)

<https://youtu.be/hLm9Wrau3mo?si=TNNyC9sJDqPbRZEF>

(нотна візуалізація, фортепіанний супровід)

Giuseppe Verdi, Simon Boccanegra, A te l'estremo addio (Giacomo Prestia)

https://youtu.be/iGhvWMiDvP8?si=_DKvbOz6Qa8davu3

(фрагмент оперної постановки, Teatro La Fenice, 2014/ 2015)

Ildebrando D'Arcangelo - Jacopo Fiesco (A te l'estremo addio, palagio altero)

<https://youtu.be/YNPg9tl6oBU?si=iEzOt0cggbFrG4Ly>

(фрагмент оперної постановки, Wiener Staatsoper, 6/10/2016)

A te l'estremo addio... Il lacerato spirito - Ferruccio Furlanetto (Simon Boccanegra - Verdi)

<https://youtu.be/ID5Qh4N3lXE?si=-eML2To79Wk7oW2o>

(фрагмент оперної постановки, Teatro Massimo, Palermo)

¹ Див. примітку на с. 13.

Verdi: Simon Boccanegra - A te l'estremo addio...Il lacerato spirito - Mario Petri, basso

<https://youtu.be/3kjcM7AKkm4?si=OLt8RCX3Q2BWQI40>

(візуальний ряд, аудіозапис)

Carlo Colombara - VERDI Il lacerato spirito (Simon Boccanegra)

<https://youtu.be/cKuLpNodU2I?si=c7F2uAivYFQ9LGR->

(фортепіанний супровід)

Simon Boccanegra (full opera) - Vienna Opera House

<https://youtu.be/h2eM5ByJhj8?si=J8b0MQKVGOKosHE9>

(опера повністю)

Simon Boccanegra 2012, Petean, Agresta, Meli, Beloselskiy, Kelsey, English Subtitles

https://youtu.be/SsMpG6uCIgs?si=NWgzSbPHdBdDdDy_

(опера повністю)

Ópera Simon Boccanegra de Giuseppe Verdi com legendas em portugues

<https://youtu.be/nlOS5IHfDeI?si=MVYOAi3LAEFUi5eW>

(опера повністю)

2.4. III. Гуно. Каватина Валентина з опери «Фауст» («*Avant de quitter ces lieux*»)

Опера Фауст Гуно належить до перлин світового оперного мистецтва. Вона уособлює собою жанр ліричної опери. В центрі сюжет з відомої трагедії Гете. За лібрето Валентин є братом Маргарити. Він має піти на війну і переживає за долю своєї улюбленої сестри. В своїй каватині він звертається до Бога з проханням захистити сестру від будь-якого зла.

Каватина має тричастинну форму з контрастною серединою. Кожна з частин відрізняється власним типом фортепіанного супроводу. В першій частині це безперервна пульсація тріольних восьмих, у другій – маршевість акордів, в третій (реприза) – tremolo. Кожна з використаних фактурних форм фортепіанного викладення вимагає вирішення відповідних технологічних завдань.

Серед загальних рекомендацій відзначимо правильний вибір основного темпу. Дуже часто ця Каватина звучить у досить помірному темпі і це залежить від особливостей вокаліста-соліста. Крім того слід пам'ятати, що оркестр має можливість грати у дуже повільному темпі не втрачаючи відчуття звукового розвитку. Це обумовлено специфікою оркестру як колективу різних інструментів. Темпова позначка Andante (кроком) відбиває відповідні темпові кордони, у яких вибір руху залишається досить вільним.

При опрацюванні каватини як твору обов'язкового репертуару, що передбачає ілюстрацію власним голосом, при виборі темпу слід керуватися як загальним характером обраного персонажу, так і можливостями власного дихання. Крім того слід враховувати, що специфіка фортепіанного звуковидобування (коли звук має властивість затухати, оскільки фортепіано – це клавішно-ударний інструмент) в умовах фортепіанного викладення цієї арії вимагає постійного просування звукової матерії вперед, інакше не буде відчуття розвитку.

Основні труднощі. *Перша частина.* Повторюваність акордів партії правої руки має відбивати єдину звукову лінію. Тут треба звернути увагу на:

- прослуховування та вибудовування гармонічних вертикалей як тембрової фарби;
- синхронність в акордовій фактурі;
- ритмічну сторону, яка об'єднує рівність і тяжіння до наступної сильної долі, що утворює відчуття музичного руху.

При опрацюванні ритмічної сторони потрібно відчутти кратність пульсації за долями-чвертями, за половинними, за сильними долями. Слід уникати зайвих

акцентів. Лінія восьмих нот має бути безперервною. Для досягнення максимально пластичного інтонування рекомендовано мислити тріоль від другої восьмої до першої (не 1-2-3, а 2-3-в-1). Партія лівої руки має власну лінію на кшталт контрастної поліфонії.

Для досягнення ансамблевої єдності слід розуміти логіку будови вокальної партії. Вона підкорюється переважно двотактовому фразуванню. Нагадаємо, що чим крупніші музичні побудови може охопити концертмейстер, тим логічніше та пластичніше вибудовується архітектоніка цілого. Слід враховувати, що більш великі побудови вбирають з себе більш дрібні за принципом піраміди. При цьому кожна побудова на будь-якому рівні має власну центральну точку – інтонаційну, кульмінаційну, смислову.

Окремої уваги заслуговує педалізація. Слід знімати з педалі бас та підмінювати педаль у відповідних паузах. Це слід робити якомога непомітніше.

Наприкінці першої частини каватини є уповільнення темпу та зупинка на ферматі.

Друга частина розпочинається з ремарки *un poco più animato*. Перехід до нового темпу здійснюється за рахунок двотакту з пунктирним ритмом у партії правої руки. Цей фрагмент часто викликає труднощі, що пов'язані як зі зміною основної ритмоформули з рівних тріолей на дуольний пунктирний ритм, так і з відчуттям нового темпу. Для подолання цієї ситуації, слід «триматися» за пульсацію крупних тривалостей в партії лівої руки. Саме ці половинні кроки та їх прискорення дозволять органічно перейти до нового темпу. В партії правої руки слід контролювати пунктир, який має відрізнитися від тріольності, тобто шістнадцята після крапки має звучати досить коротко. Орієнтиром для обрання темпу є досить рухливий марш.

Серединна частина в плані фортепіанної фактури є нескладною – це акорди з паузами, що утворюють ефект маршу. Слід звернути увагу на правильний штрих. Це класичне *non legato*, яке немає переходити на *staccato*. Всі паузи мають бути однаковими. Педалізація переважно відсутня. Водночас простота фактури породжує складність фразування, яке має відповідати логіці вокальної партії.

Принцип двотактового фразування зберігається. Додатковою складністю постає ілюстрація вокальної партії, яка є більш віртуозною. Слід пам'ятати про маршевий характер цього епізоду, що вимагає більш легкого виконання тріолей.

За два такти до *Tempo primo* треба розпочати уповільнення темпу для того, щоб увійти в перший темп. Зверніть увагу, що темп початку і темп репризи мають співпадати. Основною складністю третьої частини арії є техніка тремоло. Слід пам'ятати, що оперний клавір – це перекладення оркестрової партитури. Тож головним при виконанні тремоло є не його ритмічна та фактурна сторона, а створення ефекту пульсуючої оркестрової гармонії. Як правило, тремоло можна зупинити трохи раніше для того, щоб точно розпочати наступне тремоло. В цій частині основним засобом виразності постає педаль. Завершується каватина хоральними акордами, які віддзеркалюють звернення Валентина до Бога як молитви за долю Маргарити.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Що вирізняє композиторський стиль Ш. Гуно? Які стильові риси втілюються в опері «Фауст»?
2. Яку роль в драматургії опери відіграє образ Валентина? В чому постає образно-сміслові навантаження цієї каватини?
3. Продирігуйте арію. Як Ви в ролі диригента відчуваєте темпові переходи? Активізуйте внутрішній слух та продумайте відповідні виконавські прийоми.
4. Як треба виконувати оркестрове тремоло? Які прийоми опрацювання тремоло в репризному розділі каватини Ви можете запропонувати?
5. Від чого залежить вибір основного темпу?

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Simon Keenlyside - Avant de quitter ces lieux - Faust (Charles Gounod)²

¹ Див. примітку на с. 13.

² Посилання на оперу у повній версії надані у відповідному розділі наступного твору – куплетів Зібеля.

<https://youtu.be/TnQRchjSAjg?si=5dliZn4adwzMI3cn>

(концертне виконання з оркестром)

Gounod: "Avant de quitter ces lieux", Valentin's Aria (FAUST)

<https://youtu.be/aSENstfhqPM?si=myXT6SShU4FWa2Eo>

(концертне виконання з оркестром)

Gounod Oh sainte médaille - Avant de quitter ces lieux | Daniel Gwon - Queen
Elisabeth Competition

https://youtu.be/vh8l_1vz3aM?si=taKTbbr2t8dDj6i3

(концертне виконання з оркестром)

Richard Stilwell: «Avant de quitter ces lieux» de Faust, por Charles Gounod

<https://youtu.be/a6mgePKl4Ns?si=rc5qNFtOF7Nth6Li>

(оперний фрагмент із нотною візуалізацією)

Avant de quitter ces lieux / Fausto / Gounod

<https://youtu.be/oivwuaVHq9Y?si=rAcGxbX549FYdRrh>

(фортепіанний супровід)

"Avant de quitter ces lieux" | 'Faust' | Gounod - Seán Boylan, baritone

https://youtu.be/YDJsr3FflTQ?si=OSFXfxI0MtcCQ8_s

(фортепіанний супровід)

2.5. III. Гуно. Куплети Зібеля з опери «Фауст» («Faites-lui mes aveux»)

Вокальна партія Зібеля є однією з найвідоміших у меццо-сопрановому оперному репертуарі. За сюжетом опери Зібель постає другом Валентина, брата Маргарити. Зібель закоханий у Маргариту. Потай він залишає в саду дівчини

букет квітів як дарунок своїх почуттів. Саме цей епізод ілюструють відомі куплети Зібеля.

За формою куплети тяжіють до тричастинної композиції. Перша частина охоплює два куплети. Серединний розділ є дещо дивертисментним за принципом розвитку, тобто складається з декількох фрагментів. Тут і речитативні вокальні вставки, котрі межують з фортепіанними інтерлюдіями-репліками, і хоральний епізод (темпова позначка *Andante*), і діалогічне перехоплення реплік. Звідси клаптевість (лоскутність) цього розділу форми, часта зміна темпів та характерів, що вимагає особливої уваги концертмейстера. Репризна частина утворює арку, повторюючи третій куплет, що завершується типовим для арій кадансуванням.

Основу фортепіанного супроводу куплетів складає тріольна пульсація гармонії у партії правої руки та переважно одноголосна лінія в партії лівої руки. Така досить прозора фактура вимагає від концертмейстера артикуляційної та ритмічної рівності, де кожний звук як «на долоні». Це і видається досить складним.

Традиційно ці куплети Зібеля починають грати з ремарки в нотах *Allegretto agitato*. Звучить своєрідний десятитактовий вступ, де стверджується тональність, експонується основна ритмоформула, задається загальний характер звукового образу. Зверніть увагу, що безпосередньо відчуття темпу виникає у третьому такті, де з'являється пульсація тріольних восьмих. На фоні остінатної секунди в партії правої руки, яка бере на себе функцію акомпанементу, звучить одноголосна мелодія партії лівої руки, яка передує вокальній мелодії. Типовою помилкою тут є використання педалі. Оскільки в лівій руці проходить вокальна тема, використовувати педаль тут неправильно. Ефекту безперервності звукової лінії слід добиватися при повторі секунд партії правої руки. Для досягнення пластичного звуковедення рекомендовано переінтонувати тріолі від другої восьмої до першої (не 1-2-3, а 2-3-в-1). Це дозволить подолати квадратність, але зберегти ритмічність.

З появою сольної партії дещо змінюються фактурна формула фортепіанного супроводу. При збереженні тріольної пульсації, яка перериває

лінію на сильні долі, починаючи з кожного разу з другої восьмої, в лівій руці з'являється лінія четвертей з паузами в басу. Протягом всього епізоду треба слідкувати за тим, щоб тривалість четвертих та пауз в лівій руці була однаковою. Крім того, використовувати педаль слід доволі економно і обов'язково знімати її на паузі в лівій руці. Саме однаковість штриха в лівій руці утворює додаткову складність. Фразування здійснюється по чотири такти (4+4+4).

Аналогічним чином побудований другий куплет, який завершується чотиритактним переходом до серединного розділу. Цей перехід заслуговує уваги, оскільки змінюється ритм в партії лівої руки. З'являються мелодичні інтонації ямбічного характеру, викладені восьмими нотами з паузами. Всі паузи мають бути не «забрудненими» педаллю. Такий самий за будовою чотиритактний перехід з'єднує між собою речитативні фрази вокальної партії. Зверніть увагу, що речитативні фрагменти характеризуються свободою руху, агогічними змінами.

Хоральний епізод (чотиритакт) серединного розділу позначений в нотах ремаркою *Andante*. З'являється квартетна фактура, яка вимагає реєстрового «повітря», синхронності вертикалей та м'якого туше. Наступний чотиритакт виконує функцію підготовки до появи репризи. Це повернення грайливого настрою та танцювальності. Реприза побудована аналогічно першому розділу куплетів. Звертаємо увагу, що тріольна пульсація в поєднанні з інтонаційно-ритмічними особливостями мелодії утворюють алюзії з жанром тарантели: звідси легкість та чіткість, формула кружляння та безперервності руху, прозорість акомпанементу за рахунок наявності пауз тощо. Окремої уваги заслуговує закінчення куплетів (останні 14 тактів). Тут в партії правої руки з'являється імітація-відповідь. Потрібно знайти відповідну тембральну фарбу та досягти вокально-легатного звуковидобування. Останні 6 тактів партії правої руки викладені короткими лігами. Не слід розуміти їх буквально та кожного разу знімати руку. В оркестрових перекладеннях дуже часто ліги мають струнну

природу (як показ рухів смичка). Це єдина лінія, яку не слід демонстративно розривати.

При опрацюванні куплетів з вокальною партією слід з'ясувати точку тяжіння кожної фрази, осмислити та відчувати напрямок музичного розвитку. Лише тоді співпадіння буде правильним, а не формальним.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Ким постає Зібель в контексті оперного дійства? Яким є його образ, персонаж? В якому «вузлі» опери звучать ці куплети?
2. Чи транспонується ця арія? Які тональності є «традиційними» і чому?
3. Як опрацювати архітектонічну цілісність цих куплетів?
4. Які слід враховувати нюанси педалізації і з чим це пов'язане?
5. Порівняйте декілька інтерпретаційних версій виконання та вибудуйте власну інтерпретаційну стратегію.

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Повна версія опери:

FAUST Gounod | Alagna-Mula-Gay--Altinoglu | Bastille 2011

https://youtu.be/Q7oVDMVXyqw?si=ve_uV3fet35ffYIN

FAUST Gounod – Opéra de Lille

https://youtu.be/7KuNB_z-ZvU?si=3oP_0LIWCnFH3xkk

gounod: faust; perez, wiener phil; beczala, abdrakov, agresta, erraught, markov, rumetz, todorovitch

https://youtu.be/t9ZBk_VlyN4?si=6IHUb6Q-LLjrf9mE

"Faust" by Gounod

<https://youtu.be/zmGuqx91nDQ?si=bw5MQgJXN7xTWFnE>

¹ Див. примітку на с. 13.

Charles Gounod - Faust (L'Opera de Paris, 1975)

<https://youtu.be/kkxV9I7DXdY?si=bLeD2U5iJCNNI1dX>

Оперний фрагмент:

Gounod: Faust: "Faites-lui mes aveux"

<https://youtu.be/XAB5Twv3Fec?si=6R4ABEA7OSHScp1i>

(аудіоформат, Elīna Garanča, Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna)

“Faites-lui mes aveux” Siébél (Faust, Gounod) - Natalie Pérez

https://youtu.be/nW8pfDuxiGQ?si=e701lKInPtphM_mP

(фортепіанний супровід)

Michèle Losier - Faites-lui mes aveux (Faust)

https://youtu.be/Oo3zy6O2AYE?si=ZgsUVAwUT-HU_t6K

KANGMIN JUSTIN KIM Gounod's Faust: Faites-lui mes aveux

<https://youtu.be/kOCA7TbgVpU?si=084rc-KxvhG4cT1p>

(фортепіанний супровід, виконання контратенором)

Faust, Act 3: Couplets. "Faites-lui mes aveux" (Siebel)

https://youtu.be/USSCe6RTSJ8?si=2211_lYPBVENGk1A

(аудіоформат, Joyce DiDonato)

Faust, Act 3: Couplets. "Faites-lui mes aveux" (Siebel)

<https://youtu.be/lvNc1eaNEjI?si=F8p89BCNzGYaO5wu>

(аудіоформат, Michel Plasson)

Martine Mahé - Faites lui mes aveux - Faust - Ch. Gounod

https://youtu.be/_nPaeIy_FY?si=Pke6yMp1MR_z7hRH

(аудіоформат, Martine Mahé)

РОЗДІЛ 3

ЗАРУБІЖНА ВОКАЛЬНА МІНІАТЮРА: ГРІГ, ШУБЕРТ, ШУМАН

Окремий блок обов'язкового репертуару складають твори романсової лірики зарубіжних і українських композиторів (німецька Lied, солоспіви). До цього блоку також примикають авторські обробки українських народних пісень. Виконання романсів має власну специфіку та особливі концертмейстерські завдання. Це стосується, зокрема, більшої інтерпретаційної свободи, пошуку суто фортепіанних барв (оскільки не відтворюється, наприклад, безпосередньо звучання оперного симфонічного оркестру), пластичність темпоритмічного рельєфу, вишуканість педалізації тощо.

3.1. Е. Гріг. «Серце поета» («*Des Dichters Herz*»)

Одну з найпопулярніших сторінок зарубіжної романсової лірики складають вокальні твори Едварда Гріга. Дуже часто вони виконуються у різних тональностях (транспонуються). Цей момент слід враховувати при осмисленні аплікатурних принципів.

Гріг представляє норвежську композиторську школу; саме національна культура в її інтонаційному, образно-символічному, темпоритмічному та тембрально-кolorистичному втіленні складає сутність художнього стилю цієї музики. Перу композитора належить велика кількість вокальних творів, зокрема циклів. У своїй більшості вони відзначаються досить прозорою фактурою, комбінуванням простих формул фортепіанного акомпанементу, витриманістю обраної ритмічної організації. Водночас, саме ця простота у поєднанні з колоритними гармоніями утворює особливу складність для концертмейстера.

Ще одним завданням постає переважання куплетної форми. Досить розповсюдженим є ставлення до цієї форми як до простої, легкої через свою повторність. Проте, саме це породжує складність інтерпретації: не можна грати однаково всі куплети, важливим є пошук нових барв, тембрів, інтонаційних точок тощо, що вимагає не лише глибокого осмислення вербальної компоненти

(словесного тексту вокальної партії), але й розвиненого художнього, зокрема асоціативного мислення, фантазії, звукової уяви.

Романс «Серце поета» є частиною вокального циклу «Мелодії серця» (№2). Цей твір висуває до піаніста певні вимоги, зокрема, володіння віртуозною технікою, пальцевою цупкістю, артикуляційною вирівняністю. Стрижневу лінію фактури складає утримана лінія шістнадцятих у партії правої руки, яка з одного боку, виступає звуковим відображенням водної стихії (бурхливого моря, бурі), з іншого боку, уособлює емоційний стан внутрішнього світу головного героя. Згадаймо романтичну ідею двоємир'я, ставлення до Природи як чутливого «дзеркала» людської душі.

Романс написаний у куплетній формі, яка має риси двучастинності. Два куплети повторного типу розділяються фортепіанною інтерлюдією та завершуються маленькою *quasi* кодою.

Образний план романсу підкорюється принципу «запитання – відповідь». Перший куплет уподібнює явища природи неосяжності та емоційній безмежності і вразливості людського поетичного серця, завершуючись на кульмінації у верхньому регістрі репліками зі знаком питання. Фортепіанна інтерлюдія «обрушує» шістнадцяті на кшталт водоспаду із прискоренням та кінцевим уповільненням, немов відбиваючи неспокій, невірноваженість героя. Другий куплет є своєрідною відповіддю, ствердженням тих переживань, які розкривають людське серце.

Концертмейстерські аспекти.

Романс написаний у розмірі 6/8. Це пульсація, яка об'єднує тридольність та дводольність. Триольність кожної долі, що реалізується через невинний біг шістнадцятими, створює ефект кружляння, «дихання» хвилі, водночас дводольна пульсація півтактів разом із квадратністю будування фраз змальовує розміреність і певну суворість стрижневого руху. Складність полягає у створенні рівномірності бігу шістнадцятих при одночасній пластичності цієї лінії, яка відбиває зміст і логіку вокальної фрази.

Базовими залишаються принципи позиційної гри. Отже, для з'ясування зручної аплікатури слід зібрати інтервали та акорди у гармонічну вертикаль. Це допоможе не лише обрати найбільш зручні пальці, але й зрозуміти логіку ладо-гармонічного плану, відчутти відповідну кольорову палітру.

Особливої уваги слід приділити переходу з лівої руки на праву (2 і 3 шістнадцята). Це «діалог-взаємодія» перших пальців, що є додатковою складністю, що вимагає окремого відпрацювання. З 11 та, відповідно, 31 тактів відбувається зміна фактурної формули, яка не має порушувати загальну ритмічну пульсацію: з'являється контрапунктична голосу мелодична лінія в партії лівої руки, викладена октавами. В партії правої руки в цей час повторювані ламані терції. Структурно цей фрагмент охоплює два двотакти хвилеподібні за будовою, далі дві короткі закличні репліки та двотактове завершення-розв'язання. Педалізація має створювати саме мелодичну горизонталь (а не суто гармонічну вертикаль). Саме тому не можна грати один такт на одній педалі.

Окремого опрацювання заслуговують паузи, які мають бути «чистими», незапедаленими. Короткі репліки звучать в унісон з голосом, що вимагає особливої концертмейстерської чутливості, відчуття вокального дихання. Оскільки цей фрагмент повторюється у другому куплеті, необхідно зважити на логічність та художню переконливість власної інтерпретації. Паузи, незважаючи на їх однакову довжину, будуть різними відповідно до контексту. Те саме стосується й динамічних позначок. Концертмейстеру треба пам'ятати про наявність кульмінаційних точок, які вибудовують своєрідні піки музичної форми.

Міні-кода будується на інтонаціях видоху, які немов нагнітаються, що призводить до кульмінаційного сплеску, котрий здійснюється на короткій дистанції і потребує особливого емоційного прорахунку. У першому та другому тактах останнього завершального п'ятитакту для зручності можна порекомендувати брати на третій восьмій (нота «до» першої октави в партії правої руки) перший палець, тобто мислити висхідний октавний хід «до-ля-до» в одній позиції.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Які особливості композиторського стилю Е. Гріга Ви можете назвати?
2. До якого вокального циклу належить цей романс? Хто виступає автором поетичного тексту? Скільки номерів охоплює цикл?
3. На що слід звернути увагу концертмейстеру при вивченні фортепіанного супроводу?
4. В чому постає складність виконання куплетної форми?

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Hjertets melodier, Op. 5: II. Du fatter ej bølgenes evige gang (the Poet's Heart)

https://youtu.be/4GP6Nzd1EX8?si=aOkPBiwTunkTxa_B

(Monica Groop)

Du Fatter Ei Bølgenes Evige Gang, Op. 5 No. 4

<https://youtu.be/zrlAnONB7oQ?si=sEl10AJcfiJY82uc>

(Per Vollestad; Sigmund Hjelset)

Du fatter ei bølgenes"Grieg/H.C Andersen - Rolf Nykmark /Audun Kayser

<https://youtu.be/BrvZoFFRwX4?si=ENNdi1cjp0CIWYPv>

(Rolf Nykmark; Audun Kayser)

Kristian Bordoy synger "Du fatter ej Bølgenes evige Gang" - Lieder i Lindevang 2021

<https://youtu.be/FiVYdNjUxrs?si=UM4ycUAXHc6FGbT0>

(концертмейстер в кадрі)

Du fatter ej bølgenes evige gang

<https://youtu.be/pOsEouHXxTc?si=jKpDyuReyy4fElTQ>

(Peder Severin; Dorte Kirkeskov)

¹ Див. примітку на с. 13.

Du fatter ei bølgenes evige gang op. 5,2 (The Poet's Heart)

<https://youtu.be/fFqUnZAouCg?si=fJhmsqB2WGCmZ6O->

(Veslemøy Fluge Berg; Audun Kayser)

Hjertets Melodier, Op. 5: XIII. Du fatter ej Bølgenes evige Gang

<https://youtu.be/xcueIwA6ZOM?si=bQGd3iPH6YBT-yG4>

(Ulla Ricklander; Cathrine Penderup. Повільна інтерпретація)

3.2. Е. Григ. «Люблю тебе» («Ich Liebe Dich»)

Цей романс продовжує вокальний цикл оп.5. «Мелодії серця» (№3), це музичне зізнання у коханні. Звідси емоційна пристрасть, певна поривчастість, що відбивається як у сплесках кульмінацій, так і в примхливості гармонічних і динамічних барв. Романс є дуже популярним в репертуарі вокалістів і зустрічається у декількох тональностях. Його зв'язки з піснею посилюються зверненням до куплетної форми.

Твір охоплює невеликий фортепіанний вступ і два куплети повторної будови. Кожен куплет в свою чергу містить два великі речення, які розпочинаються однаковою фразою. Однією з особливостей і водночас складностей цього романсу є неквадратність музичних побудов. Вона посилюється різними затактованими «зачинами» та елементами поліфонії, що утворює особливу проточність руху музичної думки.

Досить типовим для композитора є звернення до утриманої пульсації. В цьому романсі такою утриманою «одиницею» виступає восьма: рух восьмими є безупинним у розмірі 3/4. Подібна остинатність, з одного боку, вимагає ритмічної вирівняності, з іншого боку, має демонструвати пластичність, навіть певну рубатність, виходячи з логіки вокальної партії.

Також необхідно звернути увагу на те, що в партії лівої руки досить часто в унісон повторюються інтонації вокальної партії. Підкреслимо, що таке

співпадіння вимагає вирішення особливих концертмейстерських завдань. По-перше, це ідеальна ритмічна синхронізація з особливою увагою на вокальному диханні; по-друге, узгодження тембральне та дотикове (треба знайти відповідний штрих, зокрема вокальне legato); по-третє, дуже якісна та чиста педалізація або навіть її відсутність.

Досягнення легатності є одним з ключових моментів при виконанні цього романсу концертмейстером. Незручності пов'язані з акордовою фактурою, котра не може заважати пластичності медичної лінії (як наприклад у фортепіанному вступі) та має будувати єдину лінію в умовах повторюваних акордів.

В першому випадку треба правильно продумати аплікатуру та мікрофразування, тобто розбити велику фразу на більш маленькі фрази або мотиви, логічне вибудовування яких допоможе створити алюзію цілісності музичної думки. Якщо зручна аплікатура дозволить реалізувати легато всередині мотиву, то продумана педалізація допоможе вирівняти моменти стиків.

У випадку повторюваних акордів слід скористатися нюансами динаміки. Інтонування переважно спрямоване до сильної долі, отже мислити фактуру необхідно від другої восьмої першого такту до першої восьмої наступного такту. Це не означає що потрібно виділяти завжди першу долю, до неї необхідно спрямовувати рух восьмих, щоб не було тупцювання на одному місці, що роздроблює музичну думку. Водночас в межах цілого треба розуміти, як сильні долі взаємодіють одна з одною для того, щоб виявити кульмінаційні точки. Повторювані акорди та інтервали можна рекомендувати виконувати на гнучкій кисті (немов пружина), уявляючи собі підхоплення та переведення одного звука в інший.

У тактах 8-9 треба показати перехід мелодії від вокальної партії до фортепіано супроводу, який немов повторює видозмінено, виходячи на перший план у межах форте, останню репліку голосу.

Однією з типових проблем при виконанні цього романсу є педалізація. Помилковою є густа педалізація. Дуже примхлива гармонічна палітра, яку використовує композитор, у поєднанні з унісонним подвоєнням вокальної

строчки в партії фортепіанного супроводу, вимагає дуже рафінованої неглибокої майже вібруючої педалі. В той же час краще віддати перевагу пальцевому легато ніж глибокій педалі.

Також треба розрахувати динамічні сплески та спади. В цьому мініатюрному романсі виходи на гучну динаміку відбуваються досить стрімко та поривчасто. Часто вони пов'язані з традиційною агогікою – прискорення, відповідне розширення на кульмінації та повернення в темп. Особливої уваги слід приділити авторським ремаркам, зокрема, пов'язаним зі змінами темпу. Так наприкінці кожного куплету є своє *accelerando*, яке врівноважується *ritardando*.

Свободу концертмейстерській інтерпретації надає індивідуальне відчуття гармонічного плану, реалізація і відтворення агогічних змін, встановлення динамічної амплітуди тощо. Вказаний темп *andante* також має досить широкі межі індивідуального прочитання, що припускає певні темпові коливання.

Доречним буде нагадати і про необхідність синхронного виконання інтервалів та акордів, особливо в партії правої руки. Збалансованість партії супроводу багато в чому залежить від відчуття піаністом країв фактури, тобто лінії верхнього голосу та лінії басу. Саме ці голоси створюють так звану фактурну рамку, яка обрамлює середні голоси, забезпечуючи стройність звучання.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Охарактеризуйте загальний образний стрій цього романсу. Які засоби виразності сприяють відтворенню цього образу?
2. Які концертмейстерські завдання постають перед піаністом?
3. Як Ви розумієте, що таке «утримана одиниця пульсації»?
4. За чим слід слідкувати при виборі тієї чи іншої педалізації? Які завдання вона повинна вирішувати?
5. Що таке «фактурна рамка»? Як вона впливає на вибудовування балансу звучання?

РЕКОМЕНДОВАНИ РЕСУРСИ¹

Elisabeth Schwarzkopf - Ich liebe dich (Grieg)

https://youtu.be/zuKvIJyghkg?si=-yaG1QVb_YxVMP6K

(Elisabeth Schwarzkopf; Geoffrey Parsons)

Ich liebe dich

https://youtu.be/VCqSECRC9dQ?si=7b_OeOhqiLCymgV2

(Jonas Kaufmann; Helmut Deutsch)

Ich liebe dich - E.Grieg Baritone Kwon soonyoung

<https://youtu.be/zSNd-UrthYA?si=29--Z5mOg4UCE53G>

(концертмейстер в кадрі)

José Carreras. Ich liebe dich. Grieg.

https://youtu.be/m3q8WfkesAc?si=14tMm9Z_c42K6aju

(José Carreras; Lorenzo Bavaj)

Myrna Tennant performing Ich liebe dich by Edvard Grieg

<https://youtu.be/jzSjJ7wTmAk?si=3om9Xmokbx1rRIeO>

(концертмейстер в кадрі)

Raoul Steffani & Gerold Huber - E. Grieg/ Ich liebe Dich

<https://youtu.be/k2JCyBzlDBY?si=jmzllkcfOgacqTjk>

3.3. Ф. Шуберт. «Омана» («*Täuschung*»)

Вокальний цикл «Зимова подорож» Франц Шуберт написав у 1827 році на вірші Вільгельма Мюллера. Цикл охоплює 24 номери, котрі поєднує спільна

¹ Див. примітку на с. 13.

сюжетна лінія. В українському перекладі Юлії Гершунської (див. додатки) цей твір у повному обсязі було видано у 2019 році (видавництво «Мелосвіт»).

В центрі композиторської уваги образ ліричного героя, який втрачає кохання як сенс життя і опиняється у пастці безвихіддя. Така досить депресивна палітра почуттів та емоцій особливим чином віддзеркалюється у музиці, яка виступає паритетним учасником художнього дійства.

Пісня-романс «Омана» є 19 номером. В ній головний герой розкриває свою мрію про світлий теплий затишний дім і водночас, констатує свою жалюгідність і розуміючи недосяжність омріяного майбутнього, висловлює бажання залишитись в омані, яка краще за реальність. У музичній формі твору можна помітити риси двочастинної репризної форми. Своєрідною аркою виступають перша і остання вокальні фрази.

Фортепіанний супровід виступає неначе співрозмовником головного героя. Про це свідчить, зокрема, введення повтори-луни наприкінці фраз: підхоплюючи вокальну репліку, фортепіанна партія повторює, відтіняє, розвиває її, утворюючи ефект діалогу.

Вся пісня, відповідно до композиторського стилю письма, витримана в єдиній обраній ритмоформулі фортепіанного акомпанементу (розмір 6/8). Певної статичності надає обрана остинатність ритму партії кожної руки. Для правої руки – це мірність групи «чверть – восьма». Для лівої руки – висхідний quasi баркарольний хід по звукам однієї гармонії із зупинкою в кінці – «три восьмих – чверть». Дуже важливо звернути увагу на розуміння і правильний вибір штрихової палітри. Вже в першому такті ми бачимо поєднання декількох схожих, але все-таки різних туше. Це стакато октавами під лігою, стакато схоже на піцикато у восьмих лівої руки та акцентована чверть. Водночас штрихи не мають бути масивними чи грубими, вони скоріш грайливо-скерцозні, проте це «зле» скерцо. З одного боку, створюється танцювальний контекст, що відбиває

¹ Шуберт Ф. Зимово подорож, Світова класика українською. Оп. 90, D 911 в українських перекладах Юлії Гершунської. Упорядкування, редакція – Андрій Бондаренко, передмова Григорія Ганзбурга. Мелосвіт. 100 с.
<https://muza.net.ua/ua/p1884410353-shubert-zimova-podorozh.html>
https://uk.wikisource.org/wiki/Зимова_подорож
https://musicinukrainian.wordpress.com/2019/12/02/winterreise_published/

зміст поетичного тексту, з іншого боку, своє втілення знаходить символ кола через ефект кружляння, повторності, в цьому контексті це таке коло, що затягує, з якого немає ані можливості, ані сил вирватися. Обрана мажорна тональність лише підкреслює оманливість вихідного художнього образу.

Остинатність ритмоформул вимагає особливої концертмейстерської уваги щодо подолання квадратності, метричності, статичності виконання. Слід пам'ятати, що короткі інтонаційні ліги не відбивають довжину та логіку великої фрази. Наприклад у фортепіанному вступі слід одразу бачити довжину фрази на чотири такти, а не мислити потактно. Ще одним суттєвим моментом є неспівпадіння кульмінаційних точок між вокальною та фортепіанною партіями, оскільки використовується прийом прикінцевого канонічного імітування-досказування.

Весь романс витриманий у динаміці піано, саме ця позначка фігурує на початку романсу і додатково повторюється в кінці. Однак це не свідчить про те, що немає динамічних хвиль або динамічних змін в процесі розгортання музики, це акцентує увагу на тому, що загальний фон цієї пісні імітує примарність, недосяжність мрії, нереальність відчуттів головного героя. Це можна порівняти з наброском, ескізом до картини, а не реалістичним зображенням.

До суто технічних піаністичних труднощів можна віднести аплікатуру в партії лівої руки і загальну синхронність. Аплікатуру слід продумати відповідно до позиційної техніки. Для цього треба зібрати гармонію у вертикалі та проаналізувати зручність переносів, враховуючи партію правої руки. За синхронність взяття інтервалів завжди відповідає слух, саме тому дуже корисно пограти партію кожної руки двома руками. Для відчуття звукового балансу також рекомендуємо пограти крайні голоси фортепіанного супроводу – верхній мелодичний голос та лінію басу, і окремо пограти серединні голоси та потім вивірити баланс.

Окремої уваги заслуговує педалізація. Не слід використовувати густу педаль. Педалізація має підкреслювати ритмічну пульсацію та гармонічні барви,

але зберігати прозорість фактури. Тому краще віддати перевагу легкій прямій ритмічній педалі.

Ще один аспект пов'язаний з грою октав у партії правої руки. При звучанні прим (як на початку фраз) для досягнення проточності мелодичної лінії слід мислити ці октави від восьмої до наступної сильної долі такту, тобто затактовою ямбічною структурою. Це допоможе уникнути обтяження сильної долі. Слід пам'ятати, що подекуди ми не можемо зіграти октави легато, але ми можемо імітувати цей штрих через пластичність інтонування (як наприклад в четвертому такті з кінця).

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Які вокальні цикли Ф. Шуберта Ви знаєте? В чому полягає образно-змістова специфіка циклу «Зимова подорож»?
2. Які інтерпретації циклу «Зимова подорож» Вам подобаються і чому? Послухайте, проаналізуйте і осмисліть власні враження і відчуття. На чому ґрунтується Ваша оцінка?
3. Як Ви розумієте назву «Омана»? Якими засобами виразності композитор передає художній образ?
4. З якими складнощами стикається у цьому творі піаніст-концертмейстер? Як їх подолати та на що слід звернути особливу увагу?

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Winterreise, D. 911: No. 19, Täuschung

https://youtu.be/u_wMIrrhhNM?si=Fy7-4OCFJx7bi_H

(Thomas Quasthoff; Charles Spencer; аудіоформат)

Schubert: Winterreise, D. 911: No. 19, Täuschung

<https://youtu.be/CwuDaM0dWak?si=jpP0L3o7UXFTFArn>

(Dietrich Fischer-Dieskau; Alfred Brendel; аудіоформат)

¹ Див. примітку на с. 13.

Winterreise, D911: Täuschung

<https://youtu.be/PM4AehH93-g?si=SU-te4tapyPX9Arb>

(Jonas Kaufmann; Helmut Deutsch; аудіоформат)

Winterreise, Op. 89, D. 911: No. 19, Täuschung

<https://youtu.be/NSQWTYEJTdc?si=wbJEB1IZbAyQPnWP>

(Joyce DiDonato; Yannick Nézet-Séguin; аудіоформат)

Schubert: Winterreise, D. 911: No. 19, Täuschung

<https://youtu.be/o-7esjURlbE?si=GZ0uFcgezvX2PJnA>

(Dietrich Fischer-Dieskau; Gerald Moore; аудіоформат)

Schubert: Winterreise, D.911: 19. Täuschung

https://youtu.be/c56ZvS9HZ-Q?si=ElAPu-0Do7pOz8_2

(Peter Schreier; András Schiff; аудіоформат)

Schubert - Täuschung (Winterreise-Liederzyklus)

https://youtu.be/gGlu-wiu_Ms?si=5Gdmg3YZ9UTtQIK4

(Francisco Araiza; Jean Lemaire; піаніст в кадрі)

(Schubert) Winterreise: Thomas Quasthoff & Daniel Barenboim - Täuschung

https://youtu.be/cG08vOUiY-U?si=-YvBXM9UpRCu-m_M

(Live at Berlin grosses Sall, 2005)

Schubert: Winterreise, Op.89, D.911: 19. Täuschung

<https://youtu.be/08GHD-XWWB0?si=D7urZ-h4DyLCXxEV>

(Günther Groissböck; Gerold Huber; аудіоформат)

Ф. Шуберт. Омана / Täuschung ("Зимова подорож") - Оксана Петрикова

<https://youtu.be/sJ78Y7dHUHU?si=NxW2xphLfX8wJjGk>

3.4. Р. Шуман. «*He serdžusь, ni*» («*Ich grolle nicht*»)

Романс Шумана «*Ich crolle nicht*» займає провідне місце у вокальному репертуарі. Цей твір належить до одного з найкращих вокальних циклів світової музики – циклу «Любов поета» (№ 7). Весь цикл написаний Шуманом на вірші німецького поета Генріха Гейне. В українському перекладі існує декілька варіантів цього твору, зокрема текст Лесі Українки, Дм. Ревуцького, Юрія Отрошенка і Олекси Новицького (порівняльну таблицю дивись у додатках). Виконавцю надається свобода вибору поетичного варіанту, який найбільш задовольняє технічні та художні вимоги.

На перший погляд фортепіанний супровід цього романсу є простим. Це лінія повторюваних акордів восьмими тривалостями в партії правої руки та помірна поступ половинними нотами басового голосу в партії лівої руки. Водночас візуальна фактурна прозорість, зручність викладення та можливість прочитати нотний текст з листа утворює оманливе враження щодо легкості виконання цієї музики.

Однією зі складностей постає певна квадратність музичних побудов фортепіанного супроводу, одноманітність якого породжує небезпеку статичності. Умовно можна запропонувати наступний тактовий розподіл фраз: 4+4+4+6 (довга «соль» у вокальній партії) + 4+4+6+4 (інструментальна кода-завершення). Відчуття більш довгих фраз є дуже важливим. В цьому може допомогти, по-перше, правильний вибір темпу, який залежить від голосу соліста та інтерпретації. Слід пам'ятати, що чим повільніший темп, тим складніше рухати фразу вперед. Гра у повільному темпі вимагає концертмейстерської майстерності. По-друге, велике значення несе переосмислення інтонаційних груп: тут не можна «грати очима», бо це буде створювати додаткове роздроблення музичної думки. Для пластичного звуковедення рекомендовано інтонувати від другої восьмої «четвірки» до першої наступної групи, тобто не *від* акценту, а *до* акценту, відтворюючи затактову організацію. Саме таку

ритмоінтонацію-зерно можна побачити на початку вокальної фрази. Вона виступає ключем до розуміння інтонаційної клітинки.

Слід звернути увагу, що безперервна лінія восьмих нот не має бути монотонною, в ній мають бути мікроагогічні зміни, невеликі уповільнення і прискорення, які не мають порушувати загальний потік руху.

Концертмейстер має продумати інтонаційні точки тяжіння фраз, оскільки позначені в нотах акценти не є однаковими і це важливо.

Наприклад, перший чотиритакт тяжіє до ля-бемоля у третьому такті після чого йде спад. Наступні два чотиритакти слід мислити у єдності інтонаційного принципу «запитання – відповідь», відповідно, загальне крещендо та поступове дімінуендо. Останній шеститакт першого куплету розвивається за принципом динамізації та невеликого *accelerando*, яке урівноважується *ritardando* на довгій «соль» вокалу.

Однією з типових помилок є непомічання авторських позначок, які виставлені над вокальною партією. Ремарка *ritardando* в даному випадку відноситься до піаніста, оскільки зробити уповільнення на одній ноті вокальної партії просто неможливо. Однак концертмейстер має розрахувати ступінь темпової затримки відповідно до дихання соліста на довгій ноті.

Перший чотиритакт другого куплету породжує ефект повторності, привносячи риси репризності. Однак подальший розвиток йде іншим шляхом. Наступний десятитакт слід мислити як єдину лінію, що призводить до кульмінації. Однак незважаючи на форте, позначене в нотах, слід пам'ятати, що в умовах спадного руху вокальної партії від високої «ля» до низької «до», що охоплює понад півтори октави, фортепіанний супровід не повинен динамічно перебивати низьку голосову теситуру. Тому в будь-якому випадку піаніст, враховуючи ці закономірності, має зробити відповідний динамічний відступ. Водночас кульмінаційну й емоційну підтримку вокальній партії можна висловити у невеликій коді, яка теж має авторську позначку форте.

Важливим виразовим засобом цього романсу є гармонія, її емоційно-змістове забарвлення. Тому слід порекомендувати вчити цей твір за

гармонічними вертикалями для розуміння барвистості палітри почуттів та досягнення синхронного взяття акордових звуків і відповідного балансу фактури.

Для відтворення пластичності виконання також можна спочатку охопити форму у більш швидкому темпі з поступовим знаходженням все більш і більш повільного варіанту без втрати єдності лінії розвитку. Саме так можна віднайти найбільш комфортний та зручний для реалізації інтерпретаційного плану темп.

Що стосується педалі: в жодному разі не можна брати пряму педаль. Спочатку має бути слух, а потім – рух нажиму ноги. Педаль переважно береться по півтакти за басом, розкриваючи темброву палітру тієї чи іншої гармонії.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Які вокальні цикли Р. Шумана Вам відомі? Що вирізняє поміж інших цикл «Любов поета»?
2. Яка інтерпретація цього романсу подобається особисто Вам і чому?
3. Осмисліть власну інтерпретаційну стартегію. Спробуйте сформулювати принципи архітектонічної цілісності.
4. В чому полягають приховані концертмейстерські складнощі цього твору? На що слід звернути особливу увагу?
5. Як Ви розумієте, що таке «партитура ремарок»? Як вона реалізується у цьому романсі?
6. За чим слід слідкувати при педалізації?

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Jonas KAUFMANN - Ich grolle nicht. DICHTERLIEBE. Schumann

<https://youtu.be/jf8WvfCTd7M?si=MJMRJ66xZPe-zjAF>

Fischer Dieskau - Ich grolle nicht, Schumann

<https://youtu.be/c5W3qGUa9XU?si=KXp4So5DNXffM6PW>

¹ Див. примітку на с. 13.

Francisco Araiza: Robert Schumann - Ich grolle nicht (Dichterliebe-Liederzyklus)

https://youtu.be/bYTW4TSi4Ug?si=uow6K9WUZtkga_Oa

Schumann - Ich grolle nicht, Op. 48 - 7 (Dietrich Fischer-Dieskau)

https://youtu.be/FaHy7cKfNt8?si=2Tm7XTS_47DX6oOX

Daniel Gutmann: "Ich grolle nicht" - Robert Schumann (Dichterliebe)

<https://youtu.be/tjmPuwQaAy0?si=5P1OalFl4vtbSRsb>

Ich Grolle Nicht - Cesare Siepi (R. Schumann) Dichterliebe - Bass Score - Bb Major

<https://youtu.be/U2iPR1DSiuE?si=feCra7m4cjmzKkW6>

Schumann - Ich grolle nicht -Taras Shtonda

<https://youtu.be/OwgbwKUjL3o?si=ogDsNVScHtxXsHdF>

3.5. Ф. Шуберт. «Серенада» («*Ständchen*»)

Серенада Шуберта – один з найпопулярніших та знаних музичних творів. Сама його так би мовити «канонізація» породжує складність виконання. З одного боку, має бути відповідність традиції, з іншого боку, індивідуальне інтерпретаційне бачення. Серенада виступає четвертим номером вокальної збірки «Лебедина пісня» (яка часто фігурує як вокальний цикл проте немає єдиної сюжетної лінії).

На сьогодні існує декілька перекладів українською мовою віршу Людвіга Рельшаба (німецького романіста, поета, драматурга і музичного критика), що складає поетичну основу Серенади. До них належать переклади Олени Пчілки, Бориса Тена, Юрія Отрошенка, Валерія Яковчука (порівняльну таблицю дивись у додатках). Кожен виконавець отримує свободу вибору тексту, котрий найбільш відповідає його виконавському відчуттю та художньому задуму.

Одним з головних завдань концертмейстера є відтворення стильової відповідності. Це стосується:

1. відчуття темпоритму та амплітуди агогічних допустимих змін;
2. якості туше, його особливої інтелігентності, вивіреності, наповненості повітрям і водночас тембрової забарвленості;
3. уваги до штрихової палітри, утримання обраного прийому звуковидобування (особливо стакато восьмих);
4. продумування педалізації, яка не має бути густою, щільною чи глибокою;
5. досконалості та пластичності виконання поліритмічних фрагментів з урахуванням звучання вокальної партії.

В архітектоніці цілого важливого значення набуває динаміка. Слід пам'ятати, що динамічні позначки, що зустрічаються, відбивають не лише ступінь звукової гучності, але й нюанси художнього образу. Тож існує чимало виконавських градацій динамічного плану, як у межах піано, так і форте, їхній вибір залежить від наявного звукового контексту, емоційної наповненості та їх запланованої системи контрастів.

Серенада демонструє риси тричастинності, де два куплети повторного типу немов урівноважується контрастним кульмінаційним третім заключним куплетом. Своєрідними арками, що скріплюють органіку цілого, виступають фортепіанні сольні фрагменти. До них відноситься чотиритактовий вступ, восьмитактова інтерлюдія та шеститактове завершення (постлюдія або невелика кода). Перші два куплети складаються з чотирьох шеститактових фраз. Такий прийом немов об'єднує квадратність із неквадратністю. Перші дві фрази розподілені між солістом (4 такти) і фортепіано, яке немов досказує наступні два такти. Останні дві фрази вже повністю дорученні партії голосу, а фрагмент сольного фортепіанного висловлювання зміщується на інтерлюдію. В третьому розділі переважають квадратні чотиритактові фрази (крім заключної у вокальної партії). Це утворює особливе емоційне напруження, сприяючи динамізації форми, оскільки змінюється широкий «метр» форми. На це слід звернути

особливу увагу, тому що це пов'язане зі зміною дихання і відповідним відчуттям довжини музичних побудов.

Питання педалізації немає одностайної відповіді. Існують варіанти гри без педалі із дотриманням довгої ноти в партії лівої руки, педаль по четвертях із збереженням відповідної паузи в партії лівої руки, дуже рідко грають на одній педалі, оскільки це утворює своєрідне фактурне «задимлення», ще не є стильово виправданим.

Звернемо увагу на певні суто фортепіанні труднощі.

1. Стакатний штрих восьмих має бути однаковим, незважаючи на зручність виконання. Гра стакатного штриха передбачає цупкі пальці, пружну кисть та боковий невеликий рух зап'ястка.

2. Синхронність восьмих. Оскільки в партії правої руки майже постійно звучить розкладена гармонія, де є утриманий звук, то синхронному взяттю інтервала слід приділити окрему увагу. Наприклад, перший такт: утриманою є нота ре – тоніка, яка опиняється то верхньою, то нижньою нотою. Принцип позиційної гри передбачає виконання цієї ноти без зміни пальців задля збереження відчуття акорду. Для досягнення синхронного звучання пропонуємо зробити наступні вправи:

- пограти партію правої руки двома руками, де ліва рука грає нижній голос, а права рука – верхній мелодичний голос;
- ту саму вправу, але з розведенням голосів через октаву;
- пограти без клавіатури на столі (рівній поверхні) задля відчуття синхронності пальцевої роботи;
- постійно перевіряти слух на знання гармоній та м'язи на відчуття структури акорду через збирання фактури у вертикаль (акорди);
- перевірити та провчити окремо місця, де гармонічна пульсація восьмими переходить з партії правої руки до лівої руки. Цей перехід має відбуватися таким чином, щоб на слух не можна було відрізнити, яка рука наразі грає. Тобто ліва рука має виконувати восьмі ноти тим самим штрихом, як і права, і так само вправно.

Окремо слід приділити увагу сольним фортепіанним фрагментам. Вони завжди підхоплюють вокальну партію, продовжуючи її лінію розвитку, а не виникають самі по собі. Звернемо увагу на 21 такт із мелізмом. Тут треба пам'ятати, що виконання мелізму має співпадати із вокальною партією. У третьому розділі в партії фортепіано з'являється пунктирний ритм у викладенні октавами. По-перше, слід чітко розуміти і відчувати різницю між тріольною пульсацією та дуольним пунктиром. По-друге, не зайвим буде нагадати, що пунктирна 16 після крапки може братися із незначним запізненням і тяжіє до наступної сильної долі, тобто має ямбічну природу.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Порівняйте різні варіанти інструментального і вокального виконання Серенади Шуберта. Які якості цієї музики сприяли її популярності, на Вашу думку? Спробуйте їх осмислити та сформулювати.
2. На чому ґрунтується принцип стильової відповідності? Як він проявляється в інтерпретаціях цього твору?
3. Яке місце при формуванні архітектоніки цілого займає динаміка? Який динамічний план фігурує в Серенаді?
4. В чому полягає складність штрихової палітри твору? Обґрунтуйте власний вибір штрихів та виконавських прийомів.
5. Які вправи для опрацювання синхронної збалансованості фактурного звучання Ви знаєте?
6. Яку роль в драматургії цілого грають фортепіанні інтерлюдії?

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Schubert Ständchen (Serenade) Peter Schreier

https://youtu.be/oaq-6U7ZJt8?si=XzTha_sSj3nuDome

(Peter Schreier; Rudolf Buchbinder; Schönbrunn Palace (Vienna); концертмейстер в кадрі)

¹ Див. примітку на с. 13.

Schubert: Schwanengesang, D. 957: Ständchen

<https://youtu.be/yOsox0FFT4s?si=WPpQFzLodRCqddGx>

(Dietrich Fischer-Dieskau; Gerald Moore; аудіоформат)

"Ständchen" Hans Hotter

<https://youtu.be/h7dQ1Tvd1Fo?si=rWjt2moM62Wr6ErV>

(Hans Hotter; Gerald Moore; аудіоформат)

Standchen - Franz Schubert by Thomas Quasthoff

<https://youtu.be/b906XTHUJOI?si=MxRqQHC57LJ83ESe>

(оркестрова версія супроводу)

Schubert: Schwanengesang, D. 957: No. 4, Ständchen

<https://youtu.be/0odmQ8DywYk?si=xUXnxsMd1dBbkX-D>

(транскрипція для голосу і камерно-фортепіанного тріо)

Schubert: Schwanengesang, D. 957: Ständchen

<https://youtu.be/UeflP1NNF9g?si=DEtbcAHwjnPfd3mk>

(Bryn Terfel; Malcolm Martineau; аудіоформат)

Philippe Jaroussky – Schubert: Schwanengesang, D. 957: IV. Ständchen (with Jérôme Ducros)

<https://youtu.be/u6ATehWt92E?si=u69x1UgydSocsZr>

Ständchen, Schubert

<https://youtu.be/s6bB7PNT-qE?si=iR5UXLWB1XqbSDzO>

(Jeanne Gérard; Paul Montag; Raphaël Sévère; концертмейстер в кадрі, з кларнетом)

3.6. Ф. Шуберт. «Блаженство» («*Seligkeit*»)

Франц Шуберт – композитор, який увійшов в історію вокальної музики як неперевершений майстер романтичної австро-німецької пісні Lied. Простота у поєднанні з особливою вишуканістю та щирістю інтонацій – мабуть так можна позначити стрижневі риси авторського стилю. Яскравим зразком шубертівської творчості цього плану є пісня-романс «Блаженство». Вона написана у простій строфічній формі, є дуже мініатюрною за обсягом, охоплюючи лише 40 тактів (які повторюються відповідно до кількості куплетів). Фактура визначається прозорістю та зверненням до типових звукоритмічних формул. Тридольний розмір 3/8 відбиває ритмічний малюнок вальсового жанру. Звідси типова формула акомпанементу: бас – два акорди, інтонації кружляння, двотактові фрази і квадратність побудов. Водночас при всій показовій простоті, цей романс містить певні «підводні» камені для концертмейстера.

Умовно строфу пісні можна розділити на три художні фрагменти, кожен з яких має власне фактурне рішення. Перший фрагмент – це безпосередній фортепіанний вступ-інтерлюдія; другий – вальсово-танцювальний епізод із характерним акомпанементом; третій – завершальний фрагмент, побудований на тріольному русі в партії правої руки супроводу.

Інтерлюдія ставить перед концертмейстером завдання стильової відповідності. Охоплюючи 12 тактів, вона об'єднує 6 коротких двотактових фраз, які мають передати грайливий граційний характер, утворюючи єдину лінію розвитку, незважаючи на зупинку 16-х у четверті. Важливим тут є, перш за все, відчуття стилю. Саме стильовий аспект часто не вдається або не враховується концертмейстерами. Інтонаційна простота, яка базується на типових інтонаціях, має звучати проникливо та щиро. Треба уникати етюдної чеканності та об'єктивної рівності. Легкість руху, перлинна техніка та пошук відповідної інтонації – ось які ключові завдання в цьому фрагменті.

Особливої уваги заслуговує партія лівої руки. В ній звучить утриманий бас (вирішений інтервалом) на сильній долі і подвійна прима – на слабких долях. За вальсовою формулою найтихішою має бути третя доля. Для розуміння вірності

технічного прийому рекомендуємо зіграти спочатку лінію сильних долей (інтервалів), відчутти як має дихати рука та рухатися кисть для того, щоб забезпечити плавне голосоведіння і лише після цього додавати лінію восьмих на слабких долях, пам'ятаючи що найлегшою має бути третя доля. Педаль в інтерлюдії дуже прозора і коротка або ритмічна, або відсутня. Мета педалізації - підкреслити танцювальність та гармонічне забарвлення та зберегти прозорість звучання. Важливо перед початком гри уявити той художній образ, який закладений в музичний текст. Його характеристиками можуть бути грайливість, граційність, юність, чистота, цнотливість, веселість, легка закоханість, мрійливість тощо.

Із вступом соліста-вокаліста розпочинається другий фрагмент. Партія фортепіанного супроводу відходить на другий план, що позначено динамікою піано. Концертмейстерські завдання складаються з: відтворення танцювально-вальсового акомпанементу з опорою на бас і послабленням третьої долі; вибудовуванням чотирьох чотиритактових фраз в єдину лінію. Кожна фраза має однакову ритмічну будову і тяжіє до сильної долі третього такту. Така одноманітність є досить складною, оскільки вимагає урізноманітнення через гармонічне забарвлення, динамічні нюанси, агогічні зміни тощо.

У третьому фрагменті партія фортепіанного супроводу стає паритетною, що відбувається і у динаміці *mf*. Важливо вирівняти лінію восьмих в партії правої руки. Не можна грати весь такт на одній педалі, оскільки розкладена гармонія в партії правої руки відбиває мелодичну лінію, тобто горизонталь, її необхідно неначе розгорнути у довжину і вивести на кульмінацію. Додаткові складності містяться при повторі, який не має здійснюватися однаково, а вимагає пошуку нових барв, інтонаційних поворотів, динамічних градацій відповідно до поетичного тексту. Таким чином, фактурна проста, на перший погляд, пісня обертається досить складними концертмейстерськими завданнями.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Які характерні особливості притаманні німецькій Lied?

2. Чим обумовлений умовний розподіл форми твору на три фрагменти?
3. Чи змінюються концертмейстерські завдання при зміні фактурного викладення?
4. Яким чином художній образ впливає на звуковидобування, на Вашу думку? Як це реалізується у цьому творі?
5. Порівняйте різні інтерпретаційні версії цієї Lied? В чому постають схожі та несхожі виконавські засоби виразності?

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Schubert: Seligkeit, D. 433

<https://youtu.be/Mb6VCPXzPTU?si=05Vc0KCKXPRpRZsN>

(Elly Ameling; Dalton Baldwin; аудіоформат)

Nika Goric & Jonathan Ware - Seligkeit; Schubert; Wigmore Hall

<https://youtu.be/l0y-0AKz6Tg?si=clxVMC3iy-TO9Xda>

(концертмейстер в кадрі)

Schubert: Seligkeit, D. 433

https://youtu.be/HDYmHZkkzcI?si=GsvPI4yYcz_eLjW1

(Dietrich Fischer-Dieskau; Gerald Moore; аудіоформат)

Seligkeit D433

<https://youtu.be/LkOwXTwgpqg?si=mepH8a6RiyiNk0gs>

(Lucia Popp; Irwin Gage; аудіоформат)

Schubert: Seligkeit, D. 433

<https://youtu.be/WCq4GxX-Elc?si=MVfC0wnmWgzpjdEA>

(Kathleen Battle; James Levine; аудіоформат)

¹ Див. примітку на с. 13.

РОЗДІЛ 4

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО: АВТОРСЬКІ ТВОРИ ТА ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

У концертмейстерському класі як одному з провідних напрямків формування піаніста-виконавця репертуарний сектор української музики суттєво збільшується. Цьому чималою мірою сприяє ініціатива всіх учасників навчально-освітнього процесу, що обумовлена посиленням впливу відчуття національної ідентичності. Ще одним важливим моментом виступає збагачення репертуару української музики через звернення до маловідомих або рідко виконуваних творів, створення нових обробок та транскрипцій, творчу співпрацю із сучасними композиторами.

Як показує навчальна практика, українська музика для багатьох здобувачів постає джерелом не лише натхнення, але й свободи власного виконавського висловлювання. Вона є інтонаційно близькою та інтуїтивно зрозумілою, що дозволяє виконавцям досягти художньої переконливості за допомогою знаходження пластичного та природного інтонування. Українські твори наразі є фактурно різноманітними, охоплюючи широкий арсенал виразових засобів – від доволі простих акомпанементів народних пісень до розгорнутих різножанрових авторських опусів. Органічність виконавської інтерпретації багато в чому спирається і на образно-емоційну яскраво-рідну звукову палітру, що немов віддзеркалює особливості національної ментальності. Нарешті, свою роль у свободі творчого самовираження відіграє й подекуди відсутність усталених канонів виконання. Інтерпретаційні версії одного й того самого твору нерідко дуже різняться або взагалі їх може не бути. І це звісно дарує піаністам-концертмейстерам свободу відкриття.

Опанування українською музикою відзначається кількома особливостями. По-перше, звернення композиторів до національно забарвленого інтонаційного тезаурусу, спирання на самотутню жанрову палітру, охоплення близької художньо-образної сфери роблять цю музику дуже зрозумілою і через це

простою для осмислення та подальшої інтерпретації. По-друге, розмаїття існуючих версій та наявність вільного компонента вивільняє виконавську свободу, що сприяє розкриттю самостійного мислення та творчого потенціалу концертмейстера. Немає канонів – немає скутості. По-третє, вплив фактору ментальності зумовлює органіку інтонування на рівні інтуїції. З певною долею впевненості можна сказати, що в даному репертуарному сегменті *emotio* переважає над *ratio*. Це в свою чергу виховує імпровізаційну пластичність, яка є необхідною умовою концертмейстерської діяльності.

4.1. М. Лисенко. «Нічого, нічого»

Окремий репертуарний блок для самостійного опрацювання становлять солоспіви українських композиторів та авторські обробки українських народних пісень. Це вагома частина сучасного вокального репертуару, знання якого є необхідним для навчально-концертної концертмейстерської роботи.

У доробку класика української музики Микола Лисенка чимало вокальних творів. Свою популярність завоював і солоспів «Нічого, нічого» на вірші Миколи Вороного.

За формою романс Лисенка тяжіє до двочастинності – двокуплетної форми із двотактовим фортепіанним вступом та невеликим півторатактовим завершенням. Перший куплет охоплює вісім тактів та перехресується (нашаровуючись) із двотактовою інтерлюдією. Другий куплет триває сім тактів.

Музична організація солоспіву має декілька характерних моментів.

1. Роздроблення вокальної партії на короткі фрази знаходить відбиття і у фортепіанній партії. Виникаюча переривчастість через активне паузування створює ефект задухи, нестачі кисню в момент емоційного вимовляння, особливого душевного стану. Саме розуміння функції паузи, її художньої ролі дозволить побудувати цілісну лінію і не зупинятись в процесі музичного розвитку. Це стосується як вокальної, так і фортепіанної партії, яка є своєрідним «дзеркалом» мелодії голосу.

2. Ритмічна лінія об'єднує тріольність із дуольністю. Такий самий принцип Лисенко, до речі, використовував і в інших творах, наприклад у «Безмежному полі». У партії фортепіано тріольний та дуольний ритмічні малюнки поєднуються, що утворює складність поліритмії, тим більше що у вокальній партії звучить лише дводольна пульсація.

В якості поради підкреслимо значення метричної пульсації чвертями. Саме вона складає ритмічну сітку, відчуття якої допоможе узгодити тріолі і дуолі максимально пластично. Для того, щоб досягти цього відчуття, корисним буде звернення до диригування. Запропонуємо наступну вправу: одна рука грає свою партію, інша диригує крупними тривалостями (чвертями чи половинними).

3. Затактова будова фрази. Треба чітко усвідомлювати, що і вокальна, і фортепіанна фраза будується із затакту. Крім того досить часто інтонаційна точка припадає на відносно сильну третю долю такту.

Правильне інтонування дозволить концертмейстеру позбутися квадратності, яка виникає внаслідок підкреслення першої сильної долі.

Спробуємо проаналізувати цей романс із позначених позицій.

1-2 тт. Фортепіанний вступ. Фрази тяжіють до третьої долі. За принципом кільця перший бас є одночасно і початком (імпульсом) і кінцем (завершенням). Першу долю не потрібно виділяти.

3-4 тт. Двотакт з двох коротких і більш довгої третьої фрази, інтонаційна точка – третя доля другого такту. Незважаючи на паузи, які зображують емоційний стан героя, фраза має залишатися цілісною.

5-6 тт. Наступний двотакт будується з двох фраз-секвенцій. Їх рух спрямований вгору, що надає їм запитальної інтонації. Інтонаційний центр третьої долі такту залишається незмінним.

7-10 тт. У вокальній партії – це єдина лінія низхідного напрямку, яка несе функцію відповіді, немов врівноважуючи попередній розвиток.

Слід звернути увагу, що фортепіанна партія має в цьому фрагменті іншу логіку розгортання – вона нашаровується діалогічними мотивами, немов підхоплюючи вокальну партію.

У 9-11 тт. проростають взлітаючі мотиви, які виступають двигуном форми, змінюючи або відбиваючи новий емоційний стан героя. Важливо не втратити відчуття затактової будови: тріоль інтонується від другої восьмої затактом.

12-13 тт. побудовані за логікою 3-4 тактів. Звертаємо увагу, що у 13-му такті слід взяти дихання перед останньою восьмою, оскільки вона мислиться затактом до наступної фрази.

14-16 тт. – це підхід до кульмінації, в якому відбувається поступове зростання гучності та розширення темпу.

17-18 тт. Зона генеральної кульмінації. Слід особливо ретельно підійти до відтворення відповідного темпового розширення, оскільки і тріолі і дуолі мають звучати рівномірно, незважаючи на складності поліритмії.

18-19 тт. – фортепіанна постлюдія, це своєрідний знак оклику. Слід пам'ятати про збереження затактової організації. Не можна «грати очима» (3+3), слід робити переінтонування. Нагадуємо, що тріоль інтонується від другої восьмої до першої наступної групи.

В основі фортепіанної партії лежить принцип позиційної гри. Отже, для знаходження найбільш зручної аплікатури слід зібрати гармонії в акорди. На відміну від німецької Lied використання педалі є більш вільним. Проте слід пам'ятати, що чистота пауз має, перш за все, драматургічне значення – це не мовчання, не «звукова дірка», а ефект «перехопленого дихання».

Всі поліритмічні місця бажано пограти двома руками, тобто розвести дуольну мелодичну лінію та тріольний супровід, що часто фігурують в партії однієї руки, у різні регістри та різні партії рук. Це дозволить не вираховувати два на три, а відчути органічні невимушені перетини двох ліній. Тренінг слуху в даному випадку дозволить більш досконало зіграти поліритмію однією рукою.

Декілька слів щодо динамічного плану. Не можна формально робити динамічні відтінки, вказані в нотах. Кожна позначка, в тому числі *crescendo* та *diminuendo*, мають бути продумані концертмейстером в контексті образного розвитку: з чим пов'язана ця динаміка? Що відбувається з героєм? Які почуття з цим пов'язані?

Нагадаємо, що акомпанемент не може бути формальним чи коректним, змістовність супроводу залежить від художньої уяви концертмейстера не менш ніж від технічної досконалості виконання.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Які характерні риси української вокальної музики Ви можете назвати? Яким чином вони віддзеркалюються у концертмейстерському мистецтві?
2. Надайте характеристику композиторському доробку М. Лисенка. Яке місце в ньому належить вокальній музиці? Які твори становлять основу вітчизняного виконавського репертуару?
3. Які характерні особливості притаманні солоспіву «Нічого, нічого»? Як Ви можете окреслити образно-смісловий план романсу?
4. З якими основними складнощами стикається концертмейстер в цьому творі? Позначте шляхи їх вирішення.
5. Задля вибудовування власної інтерпретаційної стратегії порівняйте декілька виконавських версій. Обґрунтуйте власний вибір виразових засобів.

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Лисенко сл Вороного Нічого нічого Борис Гмиря

<https://youtu.be/15qryP3f9IU?si=eTgz6mteptgThsjw>

(аудіоформат)

Лисенко: Нічого, нічого – Марія Майдачевська

<https://youtu.be/3ciaeS-HQFA?si=5iQYTYeRuGGcko7C>

(Maria Maidachevska; Gdalii Elperin; 1965; аудіоформат)

Solovyanenko "Нічого, нічого" Ukrainian song

https://youtu.be/YgIgPvPUL0A?si=03MjARS_A9oqwZlc

¹ Див. примітку на с. 13.

(Анатолій Солов'яненко; Марк Равін; 1974)

М. Лисенко. "Нічого, нічого" | Український диптих. Музика

<https://youtu.be/u0RuSm0iqws?si=S8pc5Y3LKeOpVgcG>

(інтерпретація з оркестром, 2021)

М. Łysenko Romans „Niczogo, niczogo” / М. Лисенко Романс «Нічого, нічого»

<https://youtu.be/-4w8Jks4Yjg?si=PD0W8dvW-p3bFDMM>

(Дар'я Миколенко; «Надія» Український Симфонічний Оркестр, 2024)

Лисенко, сл Вороного Нічого нічого Уляна Марцинишин

https://youtu.be/_OV3Kh0-qvw?si=C8yN7eY_yDeN60NP

(Уляна Марцинишин; Галина Радченко)

Микола Лисенко - Нічого, нічого

<https://youtu.be/4x6kbQU2EX0?si=GIZtHDZNPfUPNvrR>

(Квітка Созанська; Олена Булатова)

Микола Лисенко - "Нічого, нічого" \ Mykola Lysenko - "Nothing, nothing"

<https://youtu.be/FvS9HqKzulM?si=vBtyGBa2hH90FvjO>

(Юлія Зуєва; Оксана Шепетько; запис з концерту)

4.2. П. Майборода. «Моя стежина»

Ця пісня – одна з популярних авторських солоспівів на вітчизняній сцені. Вона належить перу українського митця Платона Майбороди, молодшого брата композитора Георгія Майбороди. Солоспів написаний на вірші Андрія Малишка, відомого українського поета, літературного критика і перекладача.

Композитор вважається майстром ліричної пісні, протягом життя він плідно співпрацював з Держтелерадіо УРСР і його твори становлять золотий фонд України. Однією із складностей при виконанні цієї пісні для концертмейстера постає її «неакадемічність». Це зумовлено тим, що пісня була написана як музика до кінофільму («Абітурієнтка», 1973). З одного боку, вона сплетена із інтонацій національного мелосу, і саме це, вірогідно, й забезпечило їй таку любов слухачів. З іншого боку, ця пісня має печатку естрадності, можна сказати попкультури, яка майстерно втілюється композитором завдяки гармонічним, метроритмічним засобам тощо. Цей невловимий стиль, що балансує між серйозною і легкою музикою майже завжди важко відтворити концертмейстеру академічної школи. Тут велику роль відіграє музична інтуїція, відчуття фактурної імпровізаційності, виконавська артистична свобода.

Звернемо увагу на те, що ця пісня вкрай рідко виконується згідно з точним відтворенням нотного тексту. Відповідно до можливостей соліста та інтерпретаційного задуму варіюються варіанти переходів від куплету до куплету, наявність або відсутність фортепіанних інтерлюдій, кількість та наявність повторів музичного тексту тощо. Саме виконавська свобода, яка може реалізовуватися на різних шарах твору, і постає одним із найскладніших завдань концертмейстера.

Вибір темпу є достатньо умовним – авторська вказівка «Помірно, з почуттям». Кожний інтерпретатор обирає більш або менш рухливий темп. Звернемо увагу на метроритмічну організацію: вона спрямована по суті на подолання квадратності розміру 2/4. Композитор звертається до тріольного та пунктирного ритмічних малюнків, які немов віддзеркалюють імпровізаційно-естрадний початок. Наприклад, вже в першому такті інтонаційний хід на висхідну сексу « соль – мі бемоль» немов заповнюється глісандуючим виписаним ходом восьмих. А в четвертому такті пунктирний ритм в середньому голосі передає ефект танцювального розкачування. Такі рольові функції будуть супроводжувати дані ритмічні формули протягом всього твору. Отже, для того, щоб музика звучала органічно, не можна грати абсолютно рівно. Осягнувши

логіку метричної сітки, необхідно добитися імпровізаційної свободи з ефектами мікроприскорень або мікроуповільнень у цих ритмоформулах.

Інші важливий момент полягає у поліфонічності пісенного викладення. Якщо концертмейстер не володіє навичкою розведення фактурних шарів, то акомпанемент буде звучати важко, грузно, затемнено і навіть брудно. Туше має бути м'яким і немов ковзаючим («скользящим»). Допустимим є введення арпеджіато в деяких гармоніях відповідно до звукового контексту, навіть якщо це не позначено композитором.

Розгорнута фортепіанна інтерлюдія презентує основну мелодію. Слід уважно збалансувати партію правої руки, оскільки мелодична лінія викладена за допомогою акордової фактури. Акорди слід мислити як гармонію-барву, яка має прикрашати мелодію, не заважаючи їй вільному розгортанню.

Ще однією особливістю, яка підкреслює важливість імпровізаційності у виконавському підході, є неквадратність музичних побудов. Фрази є нерівномірними за довжиною, і це подекуди може заважати концертмейстеру академічної манери природно вибудовувати музичну форму. Отже на це слід звернути додаткову увагу.

При появі вокальної партії необхідно продумати / відчувати звучання тактів, в яких партія фортепіано дублює вокальну партію. Важливо досягати не лише ритмічного співпадіння, але й емоційно-інтонаційного «консонансу».

Окремої уваги слід приділити фрагменту на словах: «Ота стежина у нашій краї одним одна, одним одна біля воріт». В партії правої руки фортепіанного супроводу в цей момент звучить тріольна синкопована пульсація, яка становить ритмічний характерний фон. В партії лівої руки з'являється перехресний хід, який вибудовується в єдину лінію секундовими вдихами, котрі перегукуються між басовим і верхнім регістром.

Отже, широке використання глісандуючих секундових ходів, арпеджіато, поліритмічних сплетень вказують на важливе значення джазово-естрадних прийомів, які вимагають імпровізаційного мислення концертмейстера та його готовності до свободи і мобільності виконання.

Звернемо увагу і на особливості нотного запису. Велика кількість утриманих нот не має гратися буквально. Не слід забувати про потенціал тембрової педалі, яка має в цій пісні великі можливості. Саме за допомогою педалі шукається відповідне туше, вводиться легка дихаюча кисть та знаходяться власні фортепіанні барви.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Охарактеризуйте творчі доробки українських композиторів-братів – Георгія і Платона Майбороди. Що вирізняє їхні стилі?
2. В чому постають основні труднощі опанування і виконання цього солоспіву?
3. На які виконавські прийоми слід звернути увагу концертмейстеру?
4. Яку роль виконує педаль? Чи допускає педаль певний ступінь свободи? Чим вона регулюється?
5. Порівняйте різні виконавські версії. Чим має скеровуватися концертмейстер при вибудовуванні власної інтерпретаційної стратегії?

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Сестри Байко - Моя стежина

https://youtu.be/O_UgbwZzDKg?si=H8c-Yrjlnsjm6bMm

Майборода. Моя стежина (М. Коваль)

https://youtu.be/ez4odfBSNVQ?si=NRCDg6TmoH_1vsiW

(Микола Коваль; Тетяна Кондратьєва)

Моя стежина - Дмитро Гнатюк

https://youtu.be/-85RU0WdpFI?si=nu_yYcD9--ZbQbFQ

(з оркестром)

¹ Див. примітку на с. 13.

"Моя стежина" Виконує:Олександр Таранець

<https://youtu.be/DFkaGc13Kw4?si=LA6DuzEwhChb4PgG>

(Відео: "Людина з кіноапаратом" український німий документальний фільм Дзиги Вертова 1929 року, фрагменти)

Малишко Андрій (100-річчя) - Моя стежина

https://youtu.be/Ge9e9qMMG_E?si=fE3GrRa9Jr6f6Yp

(дуєт – Ярослава Побережна та Віктор Сачок)

4.3. Л. Дичко. «Нічка тиха і темна була»

Романс «Нічка темна і тиха була» представляє сторінку сучасної української музики. Його авторка – відома українська композиторка, дійсна Член-кореспондентка Академії мистецтв України, володарка численних премій і нагород Леся Дичко. Романс написаний на слова Лесі Українки (до цього тексту раніше звертався й інший український композитор Петро Гайдамака) та є одним з номерів вокального циклу «Настрої». Перш ніж розпочати вивчати цей твір треба поринути у композиторський стиль, зрозуміти його особливості та авторські настанови.

Леся Дичко відома своїм хоровим письмом, звідси особлива тембральність та вокальність інструментальної фактури. Також відзначають її особливий зв'язок із обрядовістю та фольклором, захоплення народно-ужитковим мистецтвом і живописом, що зумовлюють самобутні барви звукової палітри. Концертмейстер має відчувати інакшу стильову «призму» в цьому творі, це стимулюватиме пошук звукових фарб, прийомів, туше. Адже звідси «розмитість» тональності, пряні гармонії, вагома роль дисонансів тощо.

Специфічними ознаками цього солоспіву є:

- мінливість метричної пульсації при домінуванні тріольного ритму.

Зверніть увагу, на позначенні розміри 9/8, 6/8, 12/8, котрі постійно чергуються;

- розшарування фортепіанної фактури, зміна фактурних формул та прийомів на коротких ділянках форми;
- тісний зв'язок супроводу із словом, ефект звуконаслідування, відображення художніх подій, про які йдеться в тексті, через звукову матерію;
- пластична агогіка, що сприяє природному проточному звучанню мелодичної лінії.

Додаткову складність становить свободна форма, яка постає неначе відкритою, охоплюючи досить монолітний період, в якому можна виділити інструментальний вступ і завершення та рефреноподібні мотиви. Перший з таких мотивів пов'язаний з образом нічки (слова «Нічка тиха і темна була»). Він з'являється двічі, немов обрамляючи умовний перший розділ (див. такти 5-6, 14-15). Далі йде серединний епізод (ремарка *Adagio*, який замикають шістнадцяті). Завершальний третій розділ (темпова позначка *Andante*) «окантовують» нові quasi рефренові інтонації, пов'язані з образом зірничі (слова «Спалахнула далека зірничка»). В їх основі лежить інтонація низхідної терції (див. такти 26-28, 37-41).

Слід звернути увагу, що на початку в партії правої руки фігурує органний пункт в сопрано – пріма «фа», яка немов створює хисткий фон. На цьому тлі в партії лівої руки звучить секундово-ковзаючий підголосок середнього голосу, котрий немов відбиває примхливі гармонічні візерунки ночі. Саме усвідомлення художнього образу дозволить концертмейстеру знайти прийом звуковидобування. Одним із можливих векторів звукових пошуків може стати орієнтир на імпресіоністичність письма, тим більше, що динамічна позначка найтихіша. Зауважимо, що такий підхід допоможе знайти прийом педалізації, адже рафінована (чиста) педаль буде тут не дуже доречною. Проте доцільним буде звернення до полупедалі, вібруючої педалі, використання педальних нашаровувань тощо.

Новий етап розвитку починається з ремарки *Riù mosso, animando*. В партії фортепіано з'являється акордова фактура, використовується прийом арпеджіато. Слід звернути увагу на закінчення двох вокальних фраз, які мають підхоплюватися фортепіанною партією. Важливу драматургічну роль відіграє

ritenuto у 13 такті, що замикається акордом на ферматі. Після цього вводиться арка першого розділу, котра теж розмикається ritenuto. Концертмейстеру важливо вивірити ступінь уповільнення цих двох темпових «сходинок», що переводять початковий темп у царину Adagio. У серединному розділі акомпанемент виконує звукозображальну функцію, немов вимальовуючи майже кожне слово вокальної партії. Наостанок цього фрагменту неначе сумним вітерцем проносяться шістнадцяті. Їх перехід у наступну акцентовану гармонію можна робити як через цезуру, так і без неї. Кульмінація романсу припадає на третій розділ та посилюється насиченим звучанням (і динамічно і фактурно) фортепіанної партії. Технічно – це найскладніший епізод, який вимагає особливої уваги піаніста. Відзначимо, що в партії супроводу верхній голос дублює партію соліста. Це висуває вимогу особливої пластичності та інтонаційного співпадіння. Відголосками спалахів зірничі сприймається фортепіанна постлюдія, яка розчиняється у тризвуку мі мажору в басу.

Отже, виконання фортепіанної партії потребує своєрідного звукового живопису, палітра якого народжується через осмислення художнього образу в контексті сучасного музичного мистецтва.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Чим вирізняється композиторський стиль Лесі Дичко? Які його характерні риси?
2. Скільки номерів охоплює вокальний цикл «Настрої»? Яке місце в драматургії цілого належить солоспіву «Нічка тиха і темна була»?
3. На що слід звернути увагу концертмейстеру при опануванні цього твору?
4. Як вибудовується музична форма твору? Які засоби впливають на архітекtonіку цілого?
5. Надайте характеристику художньо-образній сфері романсу. Які засоби виразності сприятимуть її розкриттю?
6. Чим, на Вашу думку, вирізняється виконання сучасних творів? Обґрунтуйте Ваше судження.

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Леся Василівна Дичко: творчий портрет, кантата "Чотири пори року"

https://youtu.be/s7Qf_jfV1LA?si=WQhvLgMlaw3HJO26

Леся Дичко. Фільм 1.

<https://youtu.be/L-S3HoynA2g?si=AaMhWCH5CJu7ziEF>

Леся Дичко. Фільм 2.

<https://youtu.be/6IRCj130hzM?si=9IItUTv6R2IeQGXP>

Дичко сл Лесі Українки Нічка тиха і темна була Катерина Дзюндзя Ілля Базенко

<https://youtu.be/O4Vj3ozdrSI?si=aUov7Rd7wB9nBCmA>

Ірина Малашевська Нічка тиха Дичко

<https://youtu.be/3yux5zlgBHw?si=OsVnHPxWHZtv3Phx>

4.Л.Дичко - Вокальний цикл "Настрої" - О. Кумановська(сопрано),
(О.Снігур) (ф-но) (15. 11.2024)

https://youtu.be/_Y6tsXubVfY?si=rprM0HeoxfSxqTe_

Дичко цикл "Настрої": "На човні", "Яблунька", "Нічка тиха і темна була"

<https://youtu.be/JdnQ5Xn70Zs?si=LPwK68bQWUF2ebAR>

(Юлія Голосніченко; Сергій Біленко; у супроводі органу)

Віолета Самонь - Леся Дичко "Нічка тиха і темна була" (із циклу
"Настрої")

<https://youtu.be/Y3z6QApRMbI?si=SvLdfUdTZDx7hYsZ>

(Віолета Самонь; Валерія Максимова)

¹ Див. примітку на с. 13.

4.4. О. Білаш. «Журавка»

Цей солоспів є одним з найпопулярніших романсів концертної естради. Складність його виконання для концертмейстера, як і «Моєї стежини» П. Майбороди, лежить у стильовій характеристиці цього твору. В цьому контексті показово, що свій музичний шлях Олександр Білаш розпочав у Київський музичній вечірній школі, де працювали брати Георгій і Платон Майбороди. О. Білаш є автором великої кількості пісень (близько 500). Саме пісенний жанр приніс йому славу і популярність, хоча у доробку композитора знаходяться опери, ораторія, твори для симфонічного оркестру.

Пісня «Журавка», базуючись на академічній традиції, виходить за її межі, перетинаючись із масовою культурою, «легкою» популярною музикою, естрадно-інструментальним звучанням (BIA). Звідси, особливості метроритмічної організації та інтонування, імпровізаційність виконання, свобода ставлення до авторського тексту. Наприклад, незважаючи на те що оригінал пісні містить чотири куплети, дуже часто виконавці виконують три куплети, вводячи перед останнім фортепіанну інтерлюдію, котра переважно використовує матеріал вступу. Такий підхід дозволяє врівноважити концертну форму пісні, надаючи їй рис класичної тричастинності. Текстову основу солоспіва складає вірш українського поета Василя Юхимовича, автора цілої низки поетичних збірок.

Виконання цієї пісні зустрічається і в оркестровому супроводі. Однак фортепіанне викладення передбачає і надає можливості більшій імпровізаційній свободи. Водночас при опрацюванні цього твору рекомендуємо ознайомитися з оркестровою версією задля розширення тембрової палітри та кола власних художніх пошуків.

Фортепіанний вступ охоплює вісім тактів, які організовуються як 4+4. Дуже важливо одразу визначити темп. Існує загроза спирання на пульсацію шістнадцятих і через це обрання більш повільного темпу. Водночас одиницею пульсації має залишатися чверть, а довжина фрази відчуватися за рухом мелодії, яка прихована в акордах в партії правої руки. Дуже важливо вибудувати

органічно перший чотиритакт. Переливи шістнадцятих, які переходять з партії лівої руки до правої, мають бути мінливо-прозорими, мрійливо-польотними; вони неначе розцвічують зсередини цілу басову ноту, немов граючи її обертонами. Таке сприйняття лінії дрібних нот дозволить концертмейстеру віднайти вірне легке співуче туше. У разі перевантаження шістнадцятих форма цілого розвалиться, не буде музичного розвитку та руху вперед. Наступний чотиритакт вступу, в якому мелодія набуває розвитку та легко вкладається на слух, може стати своєрідним індикатором вірного темпу. На цьому фрагменті можна перевіряти власне відчуття початкового руху.

Задля досягнення природного звучання шістнадцятих можна порадити повчити із зупинкою на першій та третій долях такту (рух угору – рух униз). Така зупинка має активізувати внутрішній слух, дати відчуття готовності руки до зміни позиції, і на кшталт диригентського жесту збільшити одиницю пульсації до половинної.

При виборі аплікатури слід орієнтуватися на засади позиційної гри. Легатність звуковидобування багато в чому компенсується / підтримується довгою педаллю. Це дозволяє переносити руку, змінюючи позицію, а не перекладати пальці, намагаючись зберегти цільність лінії.

Також нагадаємо, що обрання зручної аплікатури має відбуватися не для кожної руки окремо, а з урахуванням зручності синхронної гри двома руками.

Окремої уваги заслуговує останній восьмий такт фортепіанного вступу. Уповільнення, яке починається на другій долі, має бути поступовим, без ривків. Щоб досягти такого ефекту, слід мислити його дрібними нотами, потроху розширюючи часову мікровідстань між ними за «принципом віяла», яке поступово рівномірно розкривається.

З точки зору суто технічних моментів саме вступ постає для піаніста найбільш вимогливим. З появою вокальної партії акомпанемент стає більш простим, акордовим. Він представляє собою синкоповану формулу восьма-чверть-восьма. Ця формула розосереджена у фактурній тришаровості. Серединний шар акордів слід грати якомога тихіше. Басову лінію половинних

треба мислити як довгу фразу, яку допомагають вибудовувати акорди партії правої руки, адже їхній верхній голос складає мелодичну лінію.

Якщо перші два такти будуються від першої долі, то наступний двотакт треба мислити до третьої долі другого такту. По-іншому організовуються наступні два чотиритакти. Так, перший і другий такти будуються з невеликим крещендо до третьої долі (невеликі підготовчі «хвилі»), а наступний двотакт є кульмінаційною «хвилею» з поступовим уповільненням.

Зазвичай другий куплет йде з іншим емоційним піднесенням, що зумовлює незначне прискорення темпу. Повторімося, що між другим та третім куплетом часто виконується матеріал фортепіанного вступу, який організується або імпровізується концертмейстером згідно з інтерпретаційним задумом. В кінці пісні слід звернути увагу на появу фермати на високому сі бемолі. В цей момент концертмейстер, розширюючи шістнадцяті, завмирає на останній, чекаючи на вокальний перехід до наступного звуку, після чого контролює вертикальне співпадіння.

Слід звернути увагу на багатство не лише агогічних відхилень, але й на широту динамічної палітри, яка безпосередньо залежить від змісту тексту та того емоційного наповнення, яке передбачається виконавцями в той чи інший момент. Орієнтуючись на авторські позначки, не слід виконувати їх формально. Кожного разу потрібно задавати питання собі: що стоїть за цією динамікою? Яку емоцію вона втілює? Як ця динаміка взаємодіє із загальним динамічним планом? Відповіді на ці питання є важливими, адже вони не лише допоможуть збалансувати фактуру, вибудувати архітектуру цілого, але й досягти індивідуальної змістовно-художньої інтерпретації.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. В чому постає складність виконання концертмейстером фортепіанної партії солоспіву «Журавка» О. Білаша?
2. Яку драматургічну функцію виконує фортепіанний вступ? Які моменти слід враховувати концертмейстеру?

3. Чому куплетна форма вважається однією з найскладніших? Які вимоги ця форма висуває до виконавців?
4. Чому слід уникати формальної динаміки? Як цьому запобігти?
5. Продумайте власну інтерпретаційну стратегію, порівняйте різні виконавські версії та обґрунтуйте міру імпровізаційної свободи.

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Журавка Історія створення Розповідає Олеся Білаш

https://youtu.be/50NHjSR12K4?si=mt2i0_hl5X_6uE8J

Пам'яті Олександра Білаша

<https://youtu.be/N7Koj1SsFWM?si=4iJfVwde3PgvJxBv>

"Ви приходите в сни..." Пам'яті Олександра Білаша

https://youtu.be/C02s7e90eBw?si=fl7W_v_i005kQhOel

Два кольори долі Олександра Білаша

<https://youtu.be/gg6ReVMuWO4?si=PbRM9u9y9Cg3k5As>

Liudmyla Monastyrskya "Журавка" Kyiv 2012 СУБТИТРИ

<https://youtu.be/m4PDvrzbtnk?si=IBW-L15oS107q8VA>

(Людмила Монастирська; оркестр народної та популярної музики НРКУ)

Діана Петриненко - Журавка Kyiv 1974 СУБТИТРИ

<https://youtu.be/SXZ2T7BMmEs?si=cx7Gzw2clGzeUHue>

(Діана Петриненко; естрадносимфонічний оркестр Укрконцерту, 1974)

Журавка, слова В.Юхимович, музика О.Білаш Виконують Євгенія Мірошниченко та НАОНІ

¹ Див. примітку на с. 13.

<https://youtu.be/iGgVnZM0p0I?si=7bXP-im4O6GoP42S>

Гізела Ципола Журавка Gisela Tsypola

<https://youtu.be/r4QY-AJZwPA?si=w5Po31XBiFb0NOxU>

(у супроводі оркестру; аудіоформат)

Журавка - Zhuravka (O.Bilash). Anna Kochergina

<https://youtu.be/adxYwDgc9M0?si=3M9xBp2GHlIC8kcm>

(фортепіанний супровід)

4.5. Українська народна пісня в обробці Ж. Колодуб «Як поїхав мій миленький до млина»

Обробка Жанни Колодуб української народної пісні «Як поїхав мій миленький» є однією з найпопулярніших. Доказом цього є чимало інструментальних та оркестрових версій цієї обробки для голосу чи то солуючих інструментів. Дійсно, ця пісня виступає яскравим зразком жартівливо танцювальної замальовки українського фольклору. Як не згадати в цьому контексті славнозвісно відому сцену Одарки і Карася з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».

Пісня складається з трьох куплетів повторної будови, де в останньому куплеті вводиться традиційне уповільнення із наступним стрімким прискоренням до фіналу. Головним завданням концертмейстера стає: подолання квадратності музичних фраз та урізноманітнення повторів. Авторка обробки блискуче використовує різні фактурні форми викладу, варіантно-варіаційні прийоми розвитку, котрі допомагають виконавцю вирішити ці завдання.

Концертмейстеру слід звернути увагу на те, щоб не було важкості фактури, її перевантаженості. Для цього дуже корисно послухати оркестрові версії цього твору. Виконання оркестром народних інструментів визначається особливою тембральною палітрою. Особливо це впливає на сприйняття різного роду

акцентів, виписаних в нотах. Переважною мірою ці акценти мають жанрово-танцювальну природу і через це є гострими, колкими, але легкими, такими, що імітують прийоми звуковидобування на струнних народних інструментах.

Отже, основною ланкою музичної форми постає чотиритакт. Концертмейстер має мислити саме чотиритактними фразами, знаходячи для кожного чотиритакта єдину інтонаційну точку – точку тяжіння, кульмінаційний наголос. Це допоможе уникнути зайвих акцентів на сильних долях та досягти пластичності інтонування.

Перший чотиритакт задає основну пульсацію, втілює жартівливий характер через октавні скоки-стрибки із секундами. За ведіння фрази відповідає низхідна лінія в партії лівої руки.

Другий чотиритакт – це вступ-предикт до вокального соло; імітація руху сільської брички, юрби, яка неначе трохи припадає на одне колесо. За канонами концертмейстерства партія фортепіано уступає місце голосу, відходячи на другий план.

3-4 чотиритакти повторного типу, які слід фразувати до інтонаційної точки, що приходить на сильну долю третього або четвертого такту. Підкреслимо, що не слід тактувати сильні долі, навпаки потрібно проходити повз них, об'єднуючи чотиритакти, тобто 8 долей, в єдину лінію.

5-6 чотиритакти підкорюються принципу підсумовування: $2+2=4$, з тяжінням до сильної долі останнього такту.

Далі йде семитакт за принципом «питання – відповідь», де вокальному чотиритакту відповідає фортепіанна маленька тритактова інтерлюдія. Її синкопованість та зміна розміру з $2/4$ на $3/4$ утворює ефект перебивки, неочікуваності.

Другий куплет використовує ті самі принципи розвитку, що і перший. Друга половина куплету варіюється за рахунок появи шістнадцятих, які по-новому розцвічують грайливість жіночого образу, з'являються елементи скерцозності, переливи дрібних нот, котрі імітують рух струмка. Кульмінацією розвитку становиться фортепіанна інтерлюдія, яка завершується на sf. Появу

третього повільного куплету має підготувати чотиритакт фортепіанного вступу. Звідси необхідно зробити уповільнення перед вступом вокаліста. Ступінь уповільнення залежить від голосу соліста та інтерпретаційного задуму.

Особливої уваги вимагає чотиритакт позначений ремаркою *meno mosso*, адже тут концертмейстер має кожною восьмою співпадати та емоційно відтіняти вокальну лінію. Порушує логіку квадратності наступний шеститакт (ремарка *Andante*). В партії фортепіанного супроводу з'являються нові інтонації, побудовані на звучанні паралельних кварт. Такий прийом посилює ефект запитання та здивування. Наступний розвиток повертає квадратні побудови і танцювальний характер і, використовуючи гру темпів: повільно – завмирання – розгон – кінець, котрий яскраво завершує твір.

Нагадаємо, що у формулі акомпанементу бас – акорд треба слідкувати за балансом рук, контролюючи, щоб акорди в партії правої руки, які з'являються на слабкій долі, не звучали гучніше за басову ноту. В свою чергу басові ноти мають вибудовувати єдину фразу, а не звучати поодинокими важкими крапками.

Окремо слід звернути увагу на педалізацію. Вона має бути достатньо скупкою та прозорою, виконуючи переважно ритмічну функцію.

Пісня передбачає різні варіанти темпового рішення та надає можливість для широких творчих пошуків.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. На що слід звертати увагу концертмейстеру при порівнянні різних інтерпретаційних версій, зокрема з оркестровим супроводом?
2. Які особливості музичної організації цієї пісні Ви можете назвати?
3. Яка образно-сміслова сфера цього твору? Як вона впливає на пошук відповідних штрихів та прийомів?
4. Як можна урізноманітнити звучання куплетної форми?
5. Яким чином театральність впливає на вибір тембральної палітри, динамічний план та агогіку?

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

українська народна пісня «Як поїхав мій миленький до млина» Валентина
АНДРЕЄВА

<https://youtu.be/GiQWLmB1fFc?si=Fu73PTrdeSyiUEIv>

(у супроводі НАОНІ України)

«ЯК ПОЇХАВ МІЙ МИЛЕНЬКИЙ ДО МЛИНА» | українська народна
пісня | Світлана Саніна 15.09.2021 р.

<https://youtu.be/DUP0sHotkmg?si=iCoaYFtKqQ5OC3p9>

(у супроводі Народного оркестру народних інструментів ім. Петра Васюри)

"Як поїхав мій миленький до млина" в обр. Ж.Колодуб

https://youtu.be/G-BUOVr8T0I?si=J05d4R_RjLpsnE5C

Як поїхав мій миленький. (в обробці Колодуба) How did my little one go?
(finished by Kolodub)

<https://youtu.be/7Qw9yWVnFqA?si=EHuPZVxMtaCJysyK>

Укр. нар. пісня в обр. Ж.Колодуб "Як поїхав мій миленький" виконує Юлія
Фесай ,концерт. Ольга Щепетнова

<https://youtu.be/6pITlbpUjVs?si=iyH3eVkWEYs6qLyY>

Ластовецька Тетяна. "Як поїхав мій миленький".

<https://youtu.be/Enccej1-p5P0?si=VOIMxnxyzdBZWxhz>

4.6. Українська народна пісня в обробці О. Чишка «Чом, чом, не прийшов»

Як відомо, українська пісня – це душа нашого народу. Дійсно, характерні
особливості національної ментальності знаходять яскраве втілення через

¹ Див. примітку на с. 13.

неподільну єдність слова і музики, інтонаційних абрисів мелодії і ритмічних зворотів, контрастів настрою і гармонічних барвистих переливів, танцювальних формул і невимовної співучості. Народна пісня надихає, знаходячи відгук у серцях і виконавців і слухачів. Саме це зумовлює провідне місце цього жанру в концертному репертуарі сьогодення.

Існує чимало авторських обробок народних пісень, які нерідко мають значні відмінності, що відбиваються, зокрема, у фактурних особливостях фортепіанного супроводу. Обробка народної пісні «Чом, чом, не прийшов» О. Чишка належить до найбільш популярних і виконуваних творів. Вона написана у традиційній для народних пісень куплетній формі, охоплює два різних куплети повторної будови із двома приспіваними і має досить розгорнутий фортепіанний вступ.

Нагадаємо, що куплетна форма при всій своїй простоті є однією з найбільш складних для інтерпретації. Саме повторність, яка проковує одноманітність гри, породжує найбільшу складність. Кожний куплет вимагає дуже прискіпливого ставлення до поетичного тексту та відповідної художньої ситуації, яка має обіграватися піаністом у партії фортепіанного супроводу. Кожний приспів, що повторюється, має НЕ повторюватися точно, а мати нюанси змістового сенсу, емоційного забарвлення, як реакції на наявну сюжетну картину. Все це вимагає особливих навичок концертмейстерської майстерності.

Зазвичай, народна пісня ґрунтується на простих тоніко-домінантових гармонічних зв'язках. Водночас кожний композитор, який звертається до жанру обробки, намагається привнести індивідуальне відчуття цієї музики. Саме тому концертмейстер має бути дуже уважний до найдрібніших ладо-тональних змін, нюансів, незвичних інтонаційних зворотів тощо, які відтіняють та збагачують основну музичну канву твору.

Фортепіанна інтерлюдія являє собою зразок розгорнутого інструментального вступу. Вона охоплює 15 тактів та відзначається частою зміною образних характеристик, що підкреслюється введенням різних фактурних формул, варіюванням ритмічного малюнку, великою динамічною

амплітудою, темповими зрушеннями тощо. Вступ базується на інтонаціях вокальної партії, немов передбачаючи вихід соліста. Поєднуючи театральність із танцювальністю, інтерлюдія виступає своєрідною сценою / мізансценою, котра немов вимальовує основних персонажів пісні.

Перший чотиритакт (2+2) відбиває ефект наближення здалеку обережних кроків. Звідси немов потаємні початкові октави на *piano*, які поступово «розкручуючись» підіймаються, і реєстрово і динамічно, немов наближаючи події до слухача.

Далі виникає неквадратна побудова – тритакт (2+1) – танцювальні мотиви із акцентами на слабкі долі немов змальовують у жартівливому ключі вередуючу розлючену жінку.

Наступний чотиритакт є своєрідним інтонаційним «дзеркалом», в якому змінюється напрям руху (короткі мотиви з шістнадцятих із висхідних перетворюються на низхідні) та з'являється ракохід образів (від танцювальності до кроків, що підкрадаються).

Завершується вступ чотиритактом у швидкому темпі з прискоренням – «навиліт» на *ff*, де немов відчувається намагання утримати інтригу подальших подій.

Звернемо увагу на деякі труднощі.

По-перше, це багатство штрихів: тенуто, різні акценти, стакато, короткі ліги. Слід пам'ятати, що виконання штрихів має бути не формальним, а базуватися на образній характеристиці, яку хоче відтворити концертмейстер. Всі акценти не можна виконувати однаково та різко. В даному контексті акцент – це підкреслення синкопи, порушення логіки як еквіваленту спокою, тобто відображення жартівливого початку, гри з рівномірним метром. Саме відчуття такої грайливості допоможе знайти правильний дотик до акцентів при збереженні лінії фрази. Неправильно грати все «тичками».

По-друге, пластичність темпової організації. Картинність фортепіанного вступу привносить елемент певної свободи, навіть імпровізаційності. Звідси, необхідність введення виконавських цезур між фразами, які не позначені в нотах;

необхідність розрахувати темпові зрушення в бік уповільнення, або прискорення; підкріплення цієї логіки драматургічного розгортання за допомогою динамічних відтінків.

Куплет відзначається квадратною будовою (4x4), яка організовується за принципом динамічних хвиль: переважання руху вгору на крещендо, руху вниз на дімінуендо. В партії супроводу слід звернути увагу на два елементи.

Перший елемент – це безпосередньо акомпанемент бас-акорд. Слід інтонувати виразно басову лінію і пам'ятати, що акорд в партії правої руки треба грати тихіше, вирівнюючи баланс гармонічної вертикалі.

Другий елемент – це мелодичні звороти, які доповнюють або підхоплюють вокальну партію (в даному фрагменті це лінія шістнадцятих). Кульмінація куплету приходить на репліку «Гей!». Прихід до приспіву виражений контрастною динамікою *pp* та *ritenuto* на домінанті.

Слід пам'ятати, що градацію уповільнення обирає концертмейстер і вона залежить від сюжетної лінії пісні і інтерпретації вокаліста. За першим разом це може бути одне уповільнення, за другим зовсім інше.

Приспів (*meno mosso, teneramente*) відкривається на подвійному органному пункті в басу (соль) і в сопрано (ре). Саме це відчуття квінтової «рамки» допомагає в музиці відобразити інтонацію прохання, вмовляння, навіть зачаровування. Весь наступний розвиток побудований на постійному контрастному співставленні: динаміки тихо – гучно, темпових «качелей» – прискорити-уповільнити та жанрових елементів (суто акомпанемент, танцювальні інтонації, мелодичні звороти тощо). Саме знаходження певної рубатності темпових співставлень відповідно до інтерпретаційного задуму виконавців є одним з ключових завдань концертмейстера, оскільки дозволяє досягти органіки музичної оповіді.

При вирішенні технічних труднощів слід пам'ятати про домінування позиційної гри. Отже, будь-яка аплікатура має обиратися з урахуванням акордової вертикалі (перевірка через збирання фактури в акорди). При грі у швидкому темпі октавних послідовностей слід віддавати перевагу не легатності,

а стрункості звуковидобування. Вивіреність та однаковість туше дозволять досягти ефекту легатного звуковидобування.

Виконання цієї пісні вимагає від концертмейстера вміння швидко переключатися в різні образні сфери, змінювати штрихи, володіти великою динамічною палітрою та навичками продумано-імпровізаційного темпового руху вперед-назад.

Окрему увагу слід приділити опрацюванню поетичного тексту, оскільки при повторях куплетів можуть змінюватися цезури дихання. Це слід обов'язково продумати концертмейстеру.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Які вимоги висуває до виконавців куплетна форма? В чому постає її складність для концертмейстера?
2. Яким чином взаємодіють у цій пісні фортепіанний супровід і поетичний текст?
3. Яка специфіка характеризує метроримічну організацію цього твору? Який ступінь свободи мають виконавці?
4. На які моменти слід звернути особливу увагу концертмейстеру? Чи можна цей твір назвати ігровим?
5. Які риси цієї музики, на Вашу думку, забезпечують їй високий рівень популярності?

РЕКОМЕНДОВАНІ РЕСУРСИ¹

Чом, чом не прийшов (українська народна пісня в обробці О. Чишка) -
Сусанна ЧАХОЯН

<https://youtu.be/k1d2LzwtedU?si=xEOR5OgkRXR6ZdIZ>

ансамбль бандуристів А.Бобиля - Чом чом не прийшов - ukrainian folk song

¹ Див. примітку на с. 13.

<https://youtu.be/zjjYxs8Gpa4?si=eq8t1ukCZ-DgJ8U8>

"Чом,чом не прийшов" Наталия Гаман

<https://youtu.be/BiusBRhxeYA?si=ZUG000fvKJGJ1q0h>

Петриненко "Чом чом не прийшов" LIVE Kyiv 1953 СУБТИТРИ

<https://youtu.be/XUlcIiqRzBU?si=I0XFefiDVgceDvum>

Надія Більдій - "Чом, чом не прийшов"

<https://youtu.be/R55CyTopqUg?si=XgYcPvIW5KWkpcs8>

ЧОМ , ЧОМ НЕ ПРИЙШОВ - ОКСАНА ПЕТРУСЕНКО

https://youtu.be/PKe3yRou7eA?si=n43VL_5fTdV3lXTN

ОСНОВНА ЛІТЕРАТУРА

1. Сюн, Яхуан. (2023). Музична символіка у дзеркалі вокально-виконавської поетики (на матеріалі вокального циклу «Настрої» Лесі Дичко). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (69), 87–103.
<https://doi.org/10.34064/khnum1-69.04>
https://intermusic.kh.ua/vypusk69/problemy_69_4_xiongyahuan.pdf
2. Бурська, О. (2018) Динамічні особливості фактурного мислення піаніста у пошуку інтонаційної виразності звукового образу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка* (Серія : Мистецтвознавство), 2, 90–102.
3. Ванцінь, Я. (2022). Поетика камерно-вокальної творчості Ш. Гуно: виконавський аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 65 (185-198). DOI 10.34064/khnum1-65.11
4. Інюточкіна, Н. (2010). *Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу XIX ст.)* (Автореферат кандидатської дисертації). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
5. Левченко, В.(2023). Від уявності до самопізнання: особливості музичної поетики оперної спадщини В. А. Моцарта. *XI Уйомовські читання : матеріали Наук. читань пам'яті Авеніра Уйомова*. Одеса, (32–35).
6. Молчанова, Т. (2021). *Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект*. Т. Тетюк.
7. Молчанова, Т. (2023). Формування компетентності майбутніх піаністів-концертмейстерів у контексті сучасних освітніх процесів і викликів. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (48), 71–78.
<https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282451>
8. Молчанова, Т. О. (2015). *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика* (монографія). Львів: Ліга-Прес.
9. Москаленко, В. (2003). Аура слова в музичній інтонації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 28, 3–14.

10. Нікітська, Є. С., Савченко, Г. С. (2024). Концертне виконання опер у навчальному процесі: цілі, приклади, новації, перспективи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 7–26. <https://doi.org/10.34064/khnum1-70.01>
11. Нікітська, Є., Савченко, Г. (2022). Творчий проєкт кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського: досвід виконавського та композиторського осмислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (64), 57–74.
12. Пилатюк, І. (Гол. ред.), & Басса, О. (Наук. ред.-упоряд.). (2024). *Концертмейстерська діяльність: історія, персоналії, методика: науково-методичний збірник: статті та матеріали*. Видавничий дім «Гельветика». <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-spec>
13. Підпорінова, К. (2023). Дистанційне навчання концертмейстера: синтез інновацій та традицій. У *Scientific research in the modern world* (с. 446–451). Perfect Publishing. <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/04/SCIENTIFIC-RESEARCH-IN-THE-MODERN-WORLD-6-8.04.23.pdf>
14. Підпорінова, К. (2023). Цифрові технології у навчанні концертмейстера: практичний вимір. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 67, 126–147. <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.08>
https://intermusic.kh.ua/vypusk67/problem_67_8_pidporinova.pdf
15. Підпорінова, К. В. (2024). Самостійна робота здобувача-концертмейстера в умовах дистанційної освіти. *Грааль науки*, (40), 639–641. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.07.06.2024.108>
16. Повзун, Л. І. (2009). *Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера* (Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів), Одеса.
17. Стребкова, Д. В., Науменко, І. В. (2021). Підготовка сучасного піаніста-концертмейстера в соціокультурному контексті. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*, 59, 123–131. DOI: <https://doi.org/10.31652/2412-1142-2021-59-123-131>

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. Adamian, A. I., & Zub, H. (2024, October 9). The latest technologies of modern society [Conference presentation]. Scientific-practical conference. <https://doi.org/10.61718/att>
2. Adamian, A., & Zub, G. (2024). Technical specifications of concertmaster work according to conditions of digital transformation. *Humanities Science Current Issues*, 80(1), Article 4. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/80-1-4>
3. Altukhov, V., Zub, G., & Adamian, A. (2025). Peculiarities of the concertmaster's work with vocalists in the context of folk song performance. *Humanities Science Current Issues*, 84(1), Article 4. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-1-4>
4. Басца, О. (2010). Концертмейстерська діяльність композиторів Галичини та її вплив на розвиток камерно-вокальної музики першої третини ХХ століття. *Теоретичні та практичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера* (упор. Л. М. Ніколаєва), 90–102. Львів: Сполом.
5. Басца, О. (2025). Poetyckie priorytety twórczości wokalej kompozytorów zachodnio-ukraińskich końca XIX i pierwszego trzydziestolecia XX wieku: Поетичні пріоритети вокальних творів західноукраїнських композиторів кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, 19, 387–399. <https://doi.org/10.15584/galiciana.2025.19.20>
6. Гаркуша, М. (2024). Концертмейстерський вимір сучасного українського вокального циклу: закономірності перекладацької герменевтики. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 77. 109–115. https://aphn-journal.in.ua/archive/77_2024/part_1/16.pdf
7. Калініна, А. (2019). Принципи трактування поезії П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко. *Аспекти історичного музикознавства*, (15), 80–98. https://aspekty.kh.ua/vypusk15/04_%D0%90%D0%BD%D0%BD%D0%B0%20%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%BD%D1%96%D0%BD%D0%B0_15_2019_80-98%D1%81.pdf

8. Левус, Н. І., Липецька, М. Л. (2020). Особливості креативності у музично обдарованих студентів. *Актуальні проблеми психології: збірник наукових праць Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України*, Т. 6: *Психологія обдарованості*, вип. 17, 177–188.
9. Молчанова, Т. (2022). Модель навчання концертмейстерства у музичних закладах фахової вищої освіти України. *Вісник КНУКиМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 47, 67–73. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269566>
10. *Музичний світ Лесі Дичко.* (n.d.). https://shron1.chtyvo.org.ua/Tymoshenko_Oleh_Semenovych/Muzychnyi_svit_Lesi_Dychko.pdf
11. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* (Вип. 19, кн. 3: *Леся Дичко: грані творчості*). (2002). Київ.
12. Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*.
13. Оболенська, М. М. (2023). Контрольована антиципація як психологічна настанова піаніста-концертмейстера (на прикладі Сонати № 2 для скрипки і фортепіано М. Равеля). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 66, 61–78. <https://doi.org/10.34064/khnum1-6604>
14. Підпорінова, К. (2024). Концертмейстерська специфіка вищої дистанційної освіти. У *Collection of scientific papers «ΛΟΓΟΣ»* (22 December 2023, pp. 437–438). <https://doi.org/10.36074/logos-22.12.2023.123>
15. Підпорінова, К. В. (2024). Формування художнього смаку як принцип мистецької освіти. У Н. Рябуха (Ред.), *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* (Ч. 2, с. 154–156). Харківська державна академія культури. https://drive.google.com/file/d/1Z0dxos-mTxo-SCGpsUhe_ltgERwzoYZ2/view
16. Сердюченко, Ю. О. (2020). *Вокальні цикли Лесі Дичко: стильовий та виконавський аспекти* (Магістерська робота). Харків.

ДОДАТКИ

ПОРІВНЯННЯ ПЕРЕКЛАДІВ

Р. Шуман. «Не серджусь, ні» («Ich grolle nicht»)

Джерело:

https://composer.ucoz.ua/load/kategoriji_za_kompozitorom/robert_shuman/shuman_r_n_e_serdzhus_ni/61-1-0-424

Оригінал	Леся Українка	Дм. Ревуцький	Ю. Отрошенко
Ich grolle nicht und wenn das Herz auch bricht. Ewig verlор'nes Lieb, ich grolle nicht. Wie du auch strahlst in Diamantenpracht, es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht. Das weiss ich längst. Ich sah dich ja im Traume, Und sah die Nacht in deines Herzens Raume, Und sah die Schlang', die dir am Herzen frißt, Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist. Ich grolle nicht, Ich grolle nicht	Не жаль мені, хай серце розіб'є Загублена любов! хоч промінь б'є Круг тебе з самоцвітів, – не жалкую: Я бачу твого серця ніч тяжкую. Давно се знаю. Бачив я у сні: В тім серці ніч, – не промені ясні; Те серденько гризе змія страшенна!.. Я бачив, любая, що ти нужденна.	Не сержусь я, болить душа моя Втратить навик тебе, втратить навик тебе... Не сержусь я. не сержусь я!.. Як самоцвіт, твоя краса горить. а в серці ніч, безсвігна ніч лежить! Я все те й знав... Не сержусь я, болить душа моя!.. Я бачив раз у сні, яка в твоїй душі печаль на дні, яка змія п'є твого серця кров. яка безщасна ти, моя любов! Не сержусь я. не сержусь я!..	Не серджусь, ні, Нехай болить мені. Хоч звідав я страшне: Ти зрадила мене. Не серджусь я, не серджусь я. Мов діамант краса твоя сія, Та в серці - ніч, не блисне й промінець, Всьому кінець. Не серджусь, ні, Хоч серце у вогні! Я бачив сон лихий: У тебе в грудях - згуба без надій, Журба-печаль - в голівці молодій! О, як нещасна ти, о друже мій! Хоч - зле мені... Не серджусь, ні.

Ф. Шуберт. «Омана» («Täuschung») (Зимова подорож, №19)

Джерело:

https://composer.ucoz.ua/load/kategoriji_za_kompozitorom/franc_shubert/shubert_f_omana_zimova_podorozh_19/50-1-0-452

Оригінальний текст Вільгельма Мюллера

Ein Licht tanzt freundlich vor mir her,
ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer;
ich folg' ihm gern und seh's ihm an,
daß es verlockt den Wandersmann.
Ach! wer wie ich so elend ist,
gibt gern sich hin der bunten List,
die hinter Eis und Nacht und Graus
ihm weist ein helles, warmes Haus.
und eine liebe Seele drin –
nur Täuschung ist für mich Gewinn!

Переклад Юлії Гершунської

Ліхтарик блима й зазива,
Я в такт танцюю складні па.
Я хочу так за ним іти
Й зловити промінь доброти.
Ах, жалюгідний хтось, як я,
Гаразд вигадувать життя:
Всі прикрощі уйдуть як дим,
І буде світ і теплий дім.
І в нім живе душа моя...
Щасливий лиш в омані я!

Ф. Шуберт. «Серенада» («Ständchen»)

Джерело:

https://composer.ucoz.ua/load/kategoriji_za_kompozitorom/franc_shubert/shubert_serenada_ju_otroshenko/50-1-0-226

Оригінальний текст (Рельштаб)	Олена Пчілка	Борис Тен	Юрій Отрошенко	Валерій Яковчук
Leise flehen meine Lieder Durch die Nacht zu dir; In den stillen Hain hernieder, Liebchen, komm zu mir!	Місяць плине, блищать зорі, Ніченька сія, Грають хмароньки прозорі! Глянь, красо моя!.	Хай летять пісні кохання В срібну далечинь, - Ти моє вволи жадання в тихий гай прилинь!	Пісня ця - летить з мольбою: Друже, не барись І скоріш - переді мною Ти - отут - з'явись!	Зов пісень моїх до тебе В ніч летить завжди; В тихий гай під зорне небо, Любонько (Любий мій), прийди!
Flüsternd schlanke Wipfel rauschen In des Mondes Licht;(2) Des Verräters feindlich Lauschen Fürchte, Holde, nicht.(2)	Глянь! Земля сріблом повита, Гарная така; (2) Самоцвітами укрита Сонная ріка. (2)	В сяйві місячнім шепече До листка листок, (2) не почує серед ночі нас тепер ніхто! (2)	Мружать зорі зір нагірний, Неповторний час! Той щасливий час, Щоб - ніхто, мій друже вірний, Не побачив нас, Не підслухав нас.	Шелестять верхи листками В місячний імлі;(2) Не простежать тут за нами Воріженьки злі.(2)

Hörst die Nachtigallen schlagen? Ach! sie flehen dich, Mit der Töne süßen Klagen Flehen sie für mich.	Чуєш ти? В гаю чудова Розляглась луна. Гучно ллється соловйова Пісня чарівна!..	Чуєш пісню солов'їну? В ній любов моя І з палким бажанням лину в ній до тебе я.	Щемна пісня солов'їна Вабить із п'їтьми, За любов - дзвенить і лине, Щоб - кохались ми!	Чуєш співи солов'їні? Ах, вони тобі, Це за мене просять нині Піснею журби.
Sie verstehn des Busens Sehnen, Kennen Liebesschmerz,(2) Rühren mit den Silbertönen Jedes weiche Herz.(2)	Час розкошів, утішання Дарять небеса! Вийди ж! Вийди на стрівання, Дівчина-краса!..	В співах тих мої зітхання Муки всі мої (2) В кожному серці пал кохання Будять солов'ї (2)	І знемога й раювання Серця - не мине,(2) Вже - палке зачарування Знаджує мене! (2)	Знають все про мук глибини І любові біль, Співом срібним в серце лине Ніжний щастя хміль. (2)
Laß auch dir die Brust bewegen, Liebchen, höre mich! Bebend harr' ich dir entgegen! Komm, beglücke mich!(2) beglücke mich!	<i>повтор</i> <i>попереднього</i> (Вийди, вийди!)	І не вже вогонь у грудях В тебе не горить! Жду на тебе, вийди люба вийди хоч на мить! (2) Прийди, прийди!	Тож, - на вир душі буремний - Зглянься: озовись! Й на побачення таємне - Не барись, з'явись! (2) З'явись, з'явись!	Душу хай твою торкають, Люба (Любий), чуй мене! Я тремкий (-ка) тебе чекаю! Йди, утіш мене! (Утіш мене!)

ТЕКСТИ

В. А. Моцарт. До Хлої («Wenn die Lieb' aus deinen blauen»)

Переклад Олени О'Лір

Як любов'ю твої очі,
Сяють сині і ясні.
І від радості тріпоче
Моє серце, все в огні;
Твої щічки, рівні рожам,
Я цілую по первах,
Обіймаю стан твій з дрозом,
І вже ти в моїх руках,
В моїх руках, в моїх руках!

І тебе я міцно мила,
До грудей горну в той час
Поки не зйду в могилу

Годі, годі розлучити нас;
Враз одну з п'яналих митей
Отемняє тінь тривоги,
Отемняє тінь тривоги
І сиджу тоді розбитий,
Розбитий, розбитий,
Та щасливий, бо ми вдвох.
Розбитий, розбитий, розбитий,
Та щасливий, бо ми вдвох.
Та щасливий, бо ми вдвох,
Бо ми вдвох, бо ми вдвох.

К. Глюк. Арія Орфея з опери «Орфей та Еврідика» («Che farò senza Euridice»)

Український переклад, джерело:

https://uk.m.wikisource.org/wiki/%D0%9F%27%D1%94%D1%81%D0%B8_%D1%96_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8_%D1%81%D0%BF%D1%96%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D1%97_%D0%BF%D0%BE%D0%B5%D0%B7%D1%96%D1%97/%D0%90%D1%80%D1%96%D1%8F_%D0%9E%D1%80%D1%84%D0%B5%D1%8F

Джерело: Юрій Отрошенко. П'єси і переклади співаної поезії — К. : «Арт Економі» — 2012 — 388 с.

Загубив я Еврідику,
Ніжний цвіт душі моєї.
Зла година, невблаганна!
Серце – вповні від журби,
Серце – вповні від журби!
Еврідику! Еврідику!
О, зглянься! Відгукнися!
Поглянь!.. Ось я, отут я,
Тобі я вірний!
Почуй мій голос!
Тебе я, тебе - зову я!
Загубив я Еврідику,
Ніжний цвіт душі моєї.
Зла година, невблаганна!
Серце – сповнене журби,
Серце – вповні від журби!
Еврідику! Еврідику!

Мовчання смерті!
Все, все – даремно!
А ні – надії, ні – розради!
Я, знов, – один!
Загубив я Еврідику,
Ніжний цвіт душі моєї.
Зла година, невблаганна!
Серце – вповні від журби,
Зла година, невблаганна!
Серце – сповнене журби!
Серце – стогне від жалю!
Серце – вповні від жалю!

В. А. Моцарт. Каватина Фігаро з опери «Весілля Фігаро» («Se vuol ballare, Signor Contino»)

Джерело:

[https://uk.m.wikisource.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D1%81%D1%96%D0%BB%D0%BB%D1%8F_%D0%A4%D1%96%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%BE_\(%D1%80%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81_%D0%94%D1%80%D0%BE%D0%B1%27%D1%8F%D0%B7%D0%BA%D0%B0\)](https://uk.m.wikisource.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D1%81%D1%96%D0%BB%D0%BB%D1%8F_%D0%A4%D1%96%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%BE_(%D1%80%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81_%D0%94%D1%80%D0%BE%D0%B1%27%D1%8F%D0%B7%D0%BA%D0%B0))

Перекладач: Євген Дроб'язко

Хочеться танцювати паночку,
Хочеться танцювати паночку,
Мушу таночку я пригравать,
Мушу таночку я пригравать,
Так, так, пригравать.
Вчитися скокам в школі у мене
Хоче шалено мушу навчать
Вчитися скокам в школі у мене
Хоче шалено мушу навчать
Так, мушу навчать.
От взять..... узять.... узять.... Та тихо (7)
Оцю ганебну справу на світ би весь показать!
Вдаром раптовим
Впертим пробоем
В'їдливим словом
Вигадок роєм
Можу весь задум їх розруйнувать (2)!
Вдаром раптовим, впертим пробоем,
В'їдливим словом
Вигадок роєм

Можу весь задум їх розруйнувать (2)!
Хочеться танцювати паночку (2)
Мушу таночку я пригравать (2)
Так пригравать!



*Пам'ятку розробив
доктор мистецтва, старший викладач
кафедри концертмейстерської майстерності
ХНУМ імені І.П. Котляревського **Станіслав Потоцький***

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Бетховен Л.	3; 11; 32; 33; 34; 35
Білаш О.	5; 94; 96; 97
Верді Дж.	3; 4; 36; 38; 41; 43; 45
Гендель Г.	3; 11; 13
Глюк К.	3; 11; 14; 16; 17; 114
Гріг Е.	4; 58; 61; 62
Гуно Ш.	3; 4; 36; 49; 52; 53; 107
Дичко Л.	5; 90; 92; 93; 107; 109; 110
Колодуб Ж.	5; 98; 101
Лисенко М.	5; 82; 83; 85; 86
Майборода П.	5; 86; 89
Моцарт В. А.	3; 11; 18; 19; 20; 21; 22; 23; 25; 26; 30; 107; 113; 115
Чишко О.	5; 101; 102; 105
Шуберт Ф.	4; 5; 58; 65; 66; 68; 73; 76; 78; 112
Шуман Р.	4; 58; 70; 72; 111