

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**РОБОТА НАД ДЕЯКИМИ АРІЯМИ  
З РЕПЕРТУАРУ ЛІРИЧНОГО МЕЦЦО-СОПРАНО**

Методичні рекомендації для самостійної роботи студентів з навчальної дисципліни «Виконавсько-педагогічна майстерність» (оперний уклін)

Освітній рівень – другий освітньо-науковий  
Ступінь вищої освіти – Магістр  
Галузь знань – 02 Культура і мистецтво  
Спеціальність 025 Музичне мистецтво

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

**Укладач:**

**Кузьміна Олександра Анатоліївна** – кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Рецензенти:**

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

**Гіголаєва-Юрченко Вікторія Олександрівна** – кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури, вокальний фонопедагог медичного центру «Династія».

Методичні рекомендації для самостійної роботи студентів затверджено на засіданні науково-методичної ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 7 від 28 лютого 2023 р.).

## Загальні рекомендації щодо підготовки нового репертуару

Співаки та співачки сьогодення зустрічаються все з новими й новими викликами на своєму творчому шляху: конкуренція у світі оперного співу зростає з кожним днем, а актуальні завдання сучасної виконавської практики стають дедалі складнішими та різноманітнішими. Тому виконавцям, які обрали для себе кар'єрний шлях у цьому напрямку, потрібно розумно і зважено працювати над репертуаром та з перших років навчання виконувати базову роботу, підготовлюючи твори таким чином, щоб пізніше за першої потреби можна було виконати їх на прослуховуванні/конкурсі тощо. На відміну від інструменталістів, вокалісти зазвичай вивчають не тільки нотний, але й словесний текст, тому від самого початку необхідно приділяти увагу обом компонентам композицій одночасно. На мою думку, перш ніж співати новий твір голосом, потрібно попередньо провести два етапи підготовчої роботи – зі словами та з музикою. Над **текстами іноземними мовами** я рекомендую працювати у наступному порядку:

- вписати текст на окремому аркуші паперу (або у спеціальному записничку, де будуть поступово збиратися тексти всіх ваших арій, пісень тощо). По-перше, дослідження показують (ван дер Мер та ван дер Вель, 2017), що письмо від руки допомагає краще запам'ятовувати інформацію та активізує ділянки мозку, відповідальні за навчання; по-друге, для усвідомлення значення тексту, пошуку інтонацій необхідно мати перед очима текст, який ви сприйматимете як єдине ціле, а не розбитим на склади та розтягнутим між нотними рядками;
- зробити підрядний переклад рідною мовою, потім в разі потреби перефразувате речення, що звучать неприродно. Користуйтеся словниками, зокрема, їхніми онлайн-версіями; звертайтеся до онлайн-перекладачів як до додаткового інструменту (наприклад, якість перекладів на платформі *Google Translate* значно покращилася останніми роками), але додатково перевіряйте все, що викликає найменші сумніви або здається недостатньо

зрозумілим. Якщо ви знаєте англійську, шукайте в Інтернеті переклади творів цією мовою, а з неї перекладайте на рідну. Іноді неможливо знайти переклад окремих арій та сцен. У таких випадках може стати в нагоді переклад лібрето всієї опери, наприклад, у буклетах до компакт-дисків. Щоб знайти такі матеріали, під час пошуку до оригінальної назви опери додайте слово “*translation*” та скорочення “*pdf*”;

- написати фонетичну транскрипцію, використовуючи символи міжнародного фонетичного алфавіту<sup>1</sup> (МФА; англійською мовою – IPA). Рекомендую писати такі транскрипції у тому ж нотатнику, де знаходяться переклади, щоб мати доступ до цієї інформації протягом всього творчого життя, а також додатково надписувати у нотах символи над звуками, з якими виникають додаткові складнощі. Також можна набирати фонетичні транскрипції у смартфоні або на комп’ютері<sup>2</sup>. З особистого співацького досвіду я знаю, що артисти навіть у професійних колективах підписують вимову буквами своєї рідної мови, але я не раджу користуватися цим методом, оскільки він унеможлиблює передачу звуків, які відсутні, наприклад, в українській, але існують в інших мовах (як-от носові голосні у французькій, відкриті та закриті [ɔ]/[o] та [ɛ]/[e] в італійській, [θ] та [ð] в англійській тощо. Безумовно, щоб вивчити символи МФА та навчитися їх використовувати, потрібно докласти зусиль та присвятити цьому певний час, але, опанувавши їх, ви зробите вклад у свій професійний розвиток на багато років вперед. Для додаткової перевірки вимови можна (і навіть рекомендовано) прослуховувати записи інших співаків, проте, по-перше, це не може бути єдиним джерелом інформації про фонетичні особливості твору; по-друге – слухайте записи саме носіїв мови, оскільки тільки у їхньому виконанні можна почути безакцентний спів та сприйняти мелодику мови, (співаки-іноземці, навіть найкращі, також іноді припускаються

<sup>1</sup> Ознайомитися з докладною інформацією та побачити, як виглядають символи, можна за таким посиланням: [https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Міжнародний\\_фонетичний\\_алфавіт](https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Міжнародний_фонетичний_алфавіт).

<sup>2</sup> Рекомендую для цього, наприклад, такий ресурс: <https://ipa.typeit.org>.

помилки); по-третє – пам’ятайте, що артист може вимовляти деякі звуки так, як прийнято в тому регіоні, з якого він родом<sup>1</sup>, а не згідно з загальноприйнятими правилами вимови<sup>2</sup>. Але те, що можуть пробачити носію мови у співі, скоріше за все, не залишиться непоміченим та викликає нарікання у бік іноземних співаків – “*Quod licet Jovi non licet bovi*”<sup>3</sup>.

- привчити артикуляційний апарат до незвичних звуків: 1) проговорювати текст, спочатку уникаючи ритмічної структури, у повільному темпі в голос (не пошепки, так, щоб добре чути себе – тоді вмикається і слухова пам’ять), чітко вимовляючи всі звуки та навіть перебільшуючи артикуляцію; 2) не прискорюючи темп, проговорювати у ритмі; 3) вимовляти слова, дотримуючись ритму, поступово пришвидшуючись та наближаючись до оригінального темпу твору; 4) говорити майже в оригінальному темпі, ритмічно, намічаючи рух мелодії (на кшталт *Sprechgesang*). Для контролю спостерігати за собою у дзеркало та записувати себе на диктофон. Це допоможе самостійно виправити більшість помилок вже на самому початку вивчення твору.

Коли ви відчуєте, що можете невимушено та без сумнівів вимовляти текст всього твору, переходьте до поєднання слів з мелодією. Але не вчіть музичний матеріал відразу в повний голос, уникайте небажаної голосової втоми там, де це можливо. Перш ніж задіяти голос повністю, грайте свою мелодію та співайте подумки, потім відпрацьовуйте фрагменти, які потребують особливої уваги (складні стрибки, неочікувані гармонічні звороти, тощо), за допомогою напівзакритих способів звуковидобування (мичання/ничання, спів через соломинки різних діаметрів, занурені в воду, губні/язикові трелі, спів на

<sup>1</sup> Яскравий приклад цього – німецьке закінчення “*ich*”, яке за правилами *Hochdeutsch* («високої німецької» – стандартизованого варіанту мови) має вимовлятися з м’яким звуком [ç]. Але у деяких співаків замість цього можна почути звук [ʃ] (м’який звук [ш]), притаманний баварському та деяким іншим діалектам німецької мови.

<sup>2</sup> У окремих випадках може виникнути необхідність скористатися саме регіональним варіантом вимови для повнішого відтворення колориту твору. Наприклад, у вокальному циклі “*A Charm of Lullabies*” *op. 41* («Чарівність колискових») британського композитора Бенджаміна Бріттена другий номер, “*The Highland Balou*” («Високогірна колискова»), написаний на вірш шотландського поета Роберта Бернза, який писав на *Scottish English* (діалекті англійської мови, що ним розмовляють у Шотландії). У цьому разі доречним буде дотримуватися норм вимови не стандартизованої англійської мови, а саме її шотландського варіанту.

<sup>3</sup> «Що дозволено Юпітеру, не дозволено бичу» (крилатий латинський вислів).

приголосні [з], [в], [р]). Не уникайте цього алгоритму роботи, навіть якщо він здається нудним, та не сподівайтесь вивчити правильну вимову одночасно зі співом у голос на уроці – ви будете повністю сконцентровані на контролі звука та дихання, на виконавській інтерпретації, тому навряд чи вистачить уваги ще й на правильну координацію рухів язика та губ у мовах, якими ви не розмовляєте; виправляти помилки, які вже завчилися, набагато складніше та довше, аніж вчити відразу коректний варіант. До того ж фонетично правильно сформовані звуки позитивно впливають на покращення звучання голосу в цілому, сприяють здоровому звуковидобуванню та допомагають голосу «летіти» вперед без надмірних зусиль. Пам'ятайте, що наша професія – це у певному сенсі спорт, і м'язи потребують часу для засвоєння нових рухів, тому закладіть певний час на цей етап. Якщо ви приділите йому достатньо уваги, то зможете відтворити саме той звуковий образ, який мав на думці та прагнув досягти композитор. Наостанок зупинюсь ще на одному практичному аспекті професійного життя, пов'язаному з вимовою. На конкурсах та прослуховуваннях досконала вимова може бути тою перевагою, яка виокремлює певного виконавця з великого кола інших більш-менш однакових за рівнем претендентів та дає зрозуміти членам журі, що ця людина є наполегливою, працелюбною та уважною до маленьких деталей.

Перш ніж перейти до розбору окремих арій, хочу зробити наступну рекомендацію: від самого початку навчання починайте вести репертуарні списки. Створіть кілька файлів у комп'ютері, наприклад, з такими заголовками: «Арії з опер європейських композиторів», «Арії з ораторій» тощо (бажано, окрім своєї рідної мови, відразу робити і дублікати англійською) – та додавайте туди всі нові вивчені твори. Репертуарний список є важливою частиною портфоліо професійних співаків, його можуть попросити надати при поданні документів на конкурс/майстер-клас/літню академію/стипендію/стажування, тому краще підготувати ці файли заздалегідь. Вносячи інформацію про твори, ретельно перевіряйте написання назв, імен композиторів та персонажів; не втрачайте маленькі символи, як-от штрих над буквою “i” у назві опери В. А. Моцарта “*Così Fan Tutte*”. Дотримуйтеся єдиної системи ведення записів, наприклад, від

більшого до меншого: композитор – назва твору (опери, ораторії тощо) – назва арії/соло – ім'я персонажа (якщо є). Тоді це виглядатиме таким чином:

1. G. F. Händel. Rinaldo. Di speranza bel raggio... / Venti, turbini, prestate (Rinaldo)

### Коментарі щодо роботи над конкретними аріями

В. А. Моцарт. «Так чинять всі жінки» (“*Così fan tutte*”)  
 “*Ah scostati... Smanie implacabili*” (Дорабелла)

Ah, scostati! Paventa il tristo effetto  
 a skōstati paventa il tristo effetto  
 Ах, заберіться геть! Бійтеся сумної дії

Smanie implacabili che m'agitare,  
 zmanje implakabili ke madzitate  
 тривоги безпощадні, що мене турбують,

d'un disperato affetto:  
 dun disperato affetto  
 відчайдушного почуття:

dentro quest'anima più non cessate  
 dentro kvestanima pju non tʃessate  
 [всередині] в цій душі більше не припиняться,

Chiudi quelle finestre... Odio la luce,  
 kjudi kwelle finestre ōdjo la luʃe  
 Закрийте ці вікна... Я ненавиджу світло,

fin che l'angoscia mi fa morir.  
 fiŋke laŋgōʃʃa mi fa morir  
 доки смуток не змусить мене померти.

odio l'aria che spiro... odio me stessa,  
 ōdjo laria ke spiro ōdjo me stessa  
 ненавиджу це повітря, яким дихаю...  
 ненавиджу саму себе,

Esempio misero d'amor funesto  
 eʃempjo misero damor funesto  
 Приклад жалюгідний кохання згубного

Chi schernisce il mio duol, chi mi consola.  
 ki skerniʃʃe il mio dwol ki mi konsola  
 Хто глузує з мого страждання, хто мене  
 втішить.

darò all'Eumenidi, se viva resto,  
 darō alleumenidi se viva resto  
 я дам Евменідам, якщо живою залишуся,

Deh, fuggi per pietà, lasciami sola!  
 de fuddʒi per pjeta laʃʃami sola  
 Ах, біжіть, заради Бога, залиште мене саму!

col suono orribile de' miei sospir.  
 kol swono orribile de mjei sospir  
 зі звуком жахливим моїх зітхань.

Дорабелла – це молода дівчина зі шляхетної родини. У момент виконання своєї першої арії вона переживає чи не найсильніше за все її життя горе: її коханий Феррандо щойно вирушив на війну разом із Гульєльмо, коханим її сестри Фйорділіджі. Точніше, це те, що хлопці сказали сестрам, насправді ж вони з допомогою старого-філософа Дона Альфонсо збираються перевірити вірність дівчат. Але для виконавиці ролі Дорабелли важливо забути, що вона знає весь

сюжет та кінцівку опери, та зануритися у вихор емоцій, які володіють цією темпераментною панянкою. У нас немає приводу сумніватися в щирості почуттів героїні, хоча її страждання і виглядають дещо театральними з точки зору сучасної людини. Потрібно пам'ятати, що, скоріше за все, Дорабелла прочитала багато романів, героїні яких переживали різноманітні романтичні перипетії, і їй подобається можливість поводитися так само, особливо перед обличчям публіки у особі служниці Деспіни та більш стриманої сестри. До того ж Дорабелла, скоріше за все, є зовсім юною дівчиною 15–17 років та знаходиться у підлітковому віці, однією з ознак якого є різкі перепади настрою та гіперболізовані реакції на події, викликані, зокрема, гормональними змінами в організмі (Денисов, І., 2010: 28–29).

Ця арія з речитативом потребує від виконавиці розумного підходу та побудови стратегії як техніки співу, так і емоційного «сценарію»; інакше вона стане і нудною для слухачів, і складною для співу з фізичної точки зору (досить висока теситура, швидкий темп та бажання передати переживання можуть спровокувати м'язовий затиск та форсовану манеру співу). При побудові фраз у речитативі потрібно знаходити опорні за значенням слова, слідувати логіці наголосів та не спотворювати запропонований композитором ритм, адже речитативи В. А. Моцарта вважаються одними з найдосконаліших в оперній літературі. Для переконливого переключенні емоційних станів і пошуку вірних інтонацій та забарвлення голосу допоможе, зокрема, активне слухання<sup>1</sup> акомпанементу, у якому містяться підказки. Так, у тт. 10–15 блискавичні гамоподібні пасажі змінюються низхідним рухом та фігураціями, які імітують схлипи, а через два такти з'являються величні акорди в пунктирному ритмі, що супроводжують тричі повторюване слово *“fuggi”* – «біжіть». Можливо, тут Дорабелла приміряє на себе трагічно-героїчний образ однієї з героїнь античних п'єс?.. В арії потрібно відразу спланувати місця, в яких можна перепочити навіть під час співу. Наприклад, у тт. 10–15 та 50–55 (*“finchè langoscia mi fa morir, mi fa*

<sup>1</sup> Зазвичай це поняття використовується психологами, психотерапевтами, спеціалістами з комунікації тощо (наприклад, див. Фарсон, Р. та Роджерс, С., 1987). Тут під активним слуханням мається на увазі невпинне уважне включення в усю музику, яка звучить у творі, незалежно від наявності чи відсутності вокальної мелодії у конкретний момент часу на противагу автоматичному відраховуванню доль під час звучання акомпанементу без співу або й просто бездумному очікуванню свого чергового вступу.

*morir*”) свідомо будувати динаміку за таким принципом: *crescendo* до ноти «мі» другої октави на складі “-go-”, потім *diminuendo*, так само у наступній фразі з кульмінацією на складі “-rir-” та зменшенням інтенсивності звуку при повторі “*mi fa morir*”; у тт. 26–32 та 66–73 (“*darò all’Eumenidi, se viva resto, col suono orribile de’ miei sospir*”) також йти за схемою **mp, mf, f**, зберігаючи сили та повітря для кульмінаційних нот («соль» та «ля-бемоль» другої октави, відповідно); використовувати всі паузи для м’язового розслаблення; не подовжувати тривалості, іноді навіть трохи скорочувати їх (як-от у тт. 25 та 65 можна зняти ноту «фа», що припадає на склад “-to-”, на шістнадцяту або восьму раніше – таким чином, наголос у слові “*funesto*” прозвучить природно, а ви матимете додатковий час для підготовки до наступних фраз). Також для того, щоб витримати цей «марафон» без втрат, необхідно впродовж усієї арії зберігати дихання максимально еластичним і намагатися набирати повітря низько, але схвильовано, як людина, яка справді перебуває в ажитації, адже композитор напрочуд реалістично передав цей стан за допомогою пауз та тріольних фігурацій в акомпанементі. Закінчення першого та другого розділів (тт. 35–39 та 96–100, де імітуються “*sospiri*” – «зітхання») краще співати з рухливою, «пульсуючою» діафрагмою, слідкуючи за тим, щоб восьмі ноти були коротшими за чверті, але при цьому не обривалися занадто рано. У кульмінаційних моментах (тт. 30–33 та 88–92), де найвищі ноти приходяться на звук [i], необхідно при гарному вертикальному розкритті внутрішнього простору зважати на положення язика, не завалюючи його корінь, та не допускати перерозширення глотки – це призведе до утворення глибокого тьмяного звуку, який є некрасивим, погано «несеться» в зал та фізично втомлює співачку. Також виконанню цих високих витриманих нот допоможе усвідомлення того, що ми маємо саме співати їх, підтримуючи постійний рух повітря, на кшталт колеса прядки, а не «тримати» чи «брати» (слова, які досить часто використовують співаки стосовно нот, які є складнішими для виконання з технічного погляду).

Неможливо не звернути увагу і на деякі фонетичні особливості італійського тексту цієї арії:

- **звуки [r] та [r]** – перший з них добре знайомий нам та існує в українській мові (як-от [p] на початку слова «ранок»), другий же – короткий та легкий, такий, що не «ричить» (англійською він називається “*flipped ‘r’*”), подібний до того, як звучить «р», наприклад, у слові «центр», не усвідомлюється нами як окремий звук; однією з розповсюджених помилок україномовних співаків є виконання занадто активного [r], яке може бути на початку слів або у сполученні з іншими приголосними, замість звука [r], що має звучати між двома голосними – як у словах “*disperato*”, “*aria*”, “*spiro*”, “*morir*”, “*misero*”, “*darò*”;
- **подвійні приголосні** є абсолютно необхідною вимогою якісного співу італійською мовою (“*affetto*”, “*effetto*”, “*quelle*” тощо). Їх відсутність зробить текст незрозумілим або навіть змінить значення слів. Так, “*palla*” – це «м’яч», а “*pala*” – «лопата», “*corro*” значить «я біжу», а “*coro*” – «хор» тощо (Collins). Водночас в окремих випадках дозволено та навіть рекомендовано подвоювати першу приголосну в словах, які мають сильне емоційне забарвлення (можна подвоїти *f* у “*fuggi*”, “*funesto*”, *m* у “*misero*”, *s* у “*sospir*”). Окрім посилення впливу на слухача це допомагає додатково активізувати дихання;
- **відкриті та закриті голосні [ɛ], [e], [ɔ], [o]** є дійсно складними звуками для україно- та майже всіх слов’яномовних співаків, оскільки абсолютна більшість цих мов має тільки відкриті голосні звуки. Чергування відкритих та закритих голосних створює особливу мелодику італійської мови, своєрідну гру *chiaroscuro*<sup>1</sup>. Так само як і нехтування подвійними приголосними, відсутність різниці між відкритими та закритими голосними звуками може призвести до зміни значення слів. Наприклад, слово “*venti*” може значити «вітри», якщо це [venti], або ж «двадцять», якщо це [venti]; “*e*”, вимовлене як [e], є сполучником «і», тоді як “*è*” – це форма третьої

<sup>1</sup> Цей термін, який перекладається з італійської як «світло-темно», використовується зазвичай щодо кольорових контрастів на картинах, зокрема, Караваджо та Леонардо да Вінчі (*Chiaroscuro*); окрім цього можна зустріти його і при описі добре поставленого оперного голосу, у якому поєднується яскраве блискуче звучання та водночас характерний сконцентрований округлений звук.

особи однини дієслова “*essere*” («бути»). Співаки ж доволі часто не звертають уваги на цей маленький знак над літерою, що іноді може призвести і до кумедних ситуацій. В тексті арії Дорабелли немає слів, які б кардинально змінили своє значення при заміні відкритого голосного на закритий або ж навпаки, але я раджу в будь-якому разі відпрацювати цю навичку. Для цього можна скористатися методичними вказівками Т. Боровенської, в яких наведено опис роботи артикуляційного апарату при вимові кожного з цих звуків, правила, а також відповідні вправи (2022: 37–47); додатково можна звернутися до відео на платформі *YouTube*, в яких носії мови докладно пояснюють та демонструють, як саме потрібно організувати кожний з цих звуків<sup>1</sup>. Співакам, однак, потрібно пам’ятати, що при переході у верхній регістр голосу (для меццо-сопрано це приблизно «ре» – «мі-бемоль» – «мі» другої октави, залежно від фізіології конкретної людини) дозволяється нівелювати різницю між відкритими та закритими голосними на користь свободи звучання та зручності співу. Кожна людина вирішує це питання для себе, спираючись на м’язові та слухові відчуття; проте при цьому потрібно хоча б уявляти образ правильного голосного звуку при співі;

- **приголосний звук [l]**, сформований глибше у ротовій порожині та вимовлений твердіше, ніж потрібно, також доволі часто видає слов’яномовних співаків. Зверніть особливу увагу на слова “*consola*”, “*implacabili*”, “*langoscia*” тощо. Ілюстрацію правильного розташування язика для італійського звуку [l] можна побачити у посібнику Т. Боровенської (2022: 20);
- у словах зі звуком [kw] – у цьому випадку “*quelle*”, “*queste*” – потрібно бути обережними, оскільки у цьому звуці (подібному до англійського [w] – тобто приблизно як [v] без участі зубів з округленими губами, витягнутими вперед) у нашому виконанні часто чутно сліди українського губо-зубного

<sup>1</sup> Я не наводжу тут прикладів конкретних відео, оскільки з плином часу відео можуть бути видалені володарями, і посилання стане недійсним.

звука [в]. Це пов'язано з тим, що італійська мова потребує участі більшої кількості м'язів для звукоутворення, в той час як у ж слов'яномовному артикуляційного апараті вони є більш пасивними;

- **збіг декількох голосних** при закінченні одного слова та на початку наступного, який припадає на одну ноту, вимагає від співачки чітко вимовляти всі звуки, не редукуючи жоден з них: “*chi schernisce il mio duol*”, “*smanie implacabili*”, “*darò all'Eumenidi*”, “*suono orribile*”;
- **звук [ŋ]** (див. Боровенська, Т., 2022: 18), на який перетворюється звук [n], коли після нього стоять [k] або [g], наприклад, у словах “*finche*” та “*langoscia*”; таке явище у фонетиці називається «асиміляція». Спів цього сполучення звуків саме таким чином дозволяє зменшити кількість змін позицій язика, що допомагає втримати однорідність звука.

Р. Штраус. «Аріадна на Наксосі» (“*Ariadne auf Naxos*”)  
 “*Sein wir wieder gut*” (Композитор)

Sein wir wieder gut.

zam vi:v vi:də gut

Давайте ми знову будемо друзями.

Die Dichter unterlegen ja recht gute Worte,

di: diçtə untel:ɡən ja reçt gu:tə vɔrtə

Поети знаходять, так, насправді добрі слова,

Ich sehe jetzt alles mit anderen Augen!

iç ze:ə jetst aləs mit andərən augən

Я бачу зараз все іншими очима!

Jedoch Mut ist in mir, Mut Freund!

je:dəx mət ist in mi:v mət frəunt

Але все ж сміливість є в мені, сміливість

Die Tiefen des Daseins sind unermesslich!

di: ti:fən des da:zams zint unɛəmesliç

Глибини існування є невимірними!

Die Welt ist lieblich

di: velt ist li:pliç

Світ [є] милий

Mein lieber Freund!

main li:bə frəunt

Мій любий друже,

Und nicht fürchterlich dem Mutigen.

unt niçt fyrçtəliç de:m mu:tiɡən

І не лякаючий для сміливих

Es gibt manches auf der Welt,

es gi:pt maŋçəs aʊf de:v velt

Існує багато чого в світі,

Was ist denn Musik?

vas ist den mu:zi:k

Що ж тоді є музика?

Das läßt sich nicht sagen.

das lest ziç niçt za:ɡən

що не вдається описати словами.

Musik ist eine heilige Kunst zu versammeln

mu:zi:k ist ainə hailiɡə kʊnst tsu: fɛəzaməlŋ

Музика є святим мистецтвом, яке збирає

Alle Arten von Mut  
 alə a:rtən fən mət  
 Всі види сміливості,

wie Cherubim um einen strahlenden Thron  
 vi: kəru:bim um amən:stra:ləndən tro:n  
 як херувимів навколо сяючого трону,

Und darum ist sie die heilige unter dem Künsten  
 unt da:rəm ist zi: di: hailigə untə de:m kynstən  
 І тому вона є найсвятішим серед всіх мистецтв.

Die heilige Musik!  
 di: hailigə mu:zi:k  
 Свята музик

Роль Композитора є однією з численних травесті-партиї для меццо-сопрано, не дуже великою за обсягом<sup>1</sup>, але ефектною. Якщо ця досить коротка арія<sup>2</sup> добре підготована та стала зручною для співачки, вона дозволяє виконавиці вдало презентувати себе та за короткий час продемонструвати володіння верхнім регістром голосу, вміння будувати гнучкі фрази та користуватися агогікою, співати німецькою мовою у швидкому темпі, з першої секунди створювати переконливий образ. Ми б могли і не мати цієї цікавої ролі, якби перша версія «Аріадни на Наксосі»<sup>3</sup> Р. Штрауса здобула вдалий прийом, адже у редакції 1912 року Композитор зовсім відсутній. Але, на щастя, перші прем'єрні вистави, як повідомляє Д. Мюррей, хоча й здобули досить позитивну критику, все ж залишали ту чи іншу частину публіки незадоволеною: для одних глядачів було забагато оперного співу проти суто розмовних епізодів, інші ж, навпаки, ждали чути більше опери та не воліли дивитися драматичну виставу. До того ж витрати одночасно на дві трупи були завеликими для того, щоб цей опус хотіли ставити знову (1997: 36). У новій редакції 1916 року (у якій «Аріадна» ставиться і дотепер) змінилася структура – опера стала одноактним твором з прологом, у якому і з'явився, зокрема, Композитор. Цікаво, що спочатку Г. фон Гофмансталь «був вражений» наступним фактом: цього героя, якого автор лібрето «уявляв зрілим юнаком», має виконувати меццо-сопрано у штанах. Але Р. Штраус парирував заперечення свого компаньйона, проголосивши, що «будь-яка оперна компанія

<sup>1</sup> В опері герой перебуває на сцені близько 30 хвилин у Пролозі та більше не з'являється.

<sup>2</sup> Зазвичай вона звучить близько або й менше трьох хвилин, що є скоріше перевагою в умовах прослуховувань великої кількості претендентів.

<sup>3</sup> Півгодинної камерної опери, яка була завершуючим дивертисментом до театральної вистави за новим німецькомовним перекладом мольєрівського «Міщанина-шляхтича», що його зробив Г. фон Гофмансталь (Мюррей, Д., 1997: 35).

зможе виставити розумну меццо-сопрано – та, ба більше, у творі вже є три тенори» (Мюррей, Д., 1997: 36).

Композитор – це талановитий юнак, все життя якого присвячено «святій Музиці». Його занурення у свій світ та емоційність реакцій є настільки нехарактерними для середньостатистичної людини, що режисери деяких вистав навіть обирають додати до його поведінки деякі риси, притаманні людям з розладами аутистичного спектра. Темпові та акторські ремарки Р. Штрауса (“*sehr lebhaft*” – «дуже жваво», “*Jubel in der Stimme*” – «тріумфування в голосі», “*mit fast trunkener Feierlichkeit*” – «з майже п’яною урочистістю», “*etwas ruhiger, aber trotzdem schwungvoll und enthusiastisch*” – «спокійніше, але все ж бадьоро та з ентузіазмом») дають зрозуміти, наскільки палку натуру має ця людина. Цей тріумфуючий гімн музиці, яка для нього стоїть вище за поезію, Композитор виконує після того як Цербінетта, використовуючи свої чари жіночності, вмовила його погодитися на виконання його опери *seria* «Аріадна на Наксосі» одночасно з комедією делль’арте; втім, відразу по закінченню арії бідний митець зрозуміє, що його обдурили, і його твір перетворюється на фарс.

Починаючи вчити цю арію, потрібно враховувати, що у клавірі (Штраус, Р., після 1940) порівняно з партитурою (Штраус, Р., 1916) містяться дві друкарські помилки, та відразу виправити їх в усіх своїх екземплярах нот. По-перше, у партії фортепіано у ц. 108, т. 8 в правій руці має бути октава «мі-бемоль», а не «мі-бекар»; по-друге, в партії Композитора у ц. 115, т. 5, замість чверті «до» другої октави у тріолі має бути нота «ре» другої октави. Додам також, що у концертному виконанні ця арія найчастіше закінчується у ц. 117, т. 1, але може бути корисним відразу вивчити весь матеріал до кінця ц. 120 (закінчення Прологу). Коли вас будуть розглядати як потенційну претендентку на виконання цієї партії, диригент може попросити заспівати також і ці три сторінки, тому що через високу теситуру та непросту гармонічну мову вони можуть викликати труднощі у співачки.

Основна технічна складність цієї арії полягає у необхідності майже постійно співати у швидкому темпі та у високій теситурі; хоча Р. Штраус і

залишив трохи більше «місць відпочинку» для співачки, ніж В. А. Моцарт в арії Дорабелли, тут так само потрібно мислити стратегічно і не вмикати автоматично режим співу у динаміці виключно *f* та *ff*, щойно мелодична лінія сягає вище «мі» другої октави. Під час роботи над цією арією важливо залишатися «заземленою», не затискати потік повітря, маючи при цьому постійно розкриті нижні ребра, активні, але еластичні м'язи пресу, спини тощо, добре усвідомлювати відчуття в усьому тілі та при найменшому затиску звільнитися від нього. У цт. 108–110 та 114–117 майже немає пауз для спокійної зміни дихання між фразами, тому, щоб привчити тіло швидко, проте спокійно дозволяти повітря знову та знову наповнювати легені до найнижчих долей, рекомендую використовувати наступну вправу: фразу співати в оригінальному темпі (чи максимально можливому на цей момент часу), дихання ж набирати повільно, всупереч швидкості, з якою ви співаєте, поступово повертаючись до непорушеного темпоритму епізоду. У такий спосіб можна напрацювати рефлекс і привчити організм спокійно та вільно виконувати свою роботу, не панікуючи навіть у найшвидшому темпі.

Другим важливим моментом, який дозволить спокійно виконати арію до кінця без втрати якості, є розумне використання динаміки та розстановка акцентів залежно від значення слів. Наприклад, у фразі “*Die Welt ist lieblich*” (ц. 112, тт. 4–6) смислова кульмінація не збігається з динамічною на першому з двох високих «сі-бемолів» у цьому творі. Ця нота, хоч і має бути проспівана вільним красивим звуком, на максимально високому та натягнутому м'якому піднебінні та з використанням м'язової підтримки, зокрема, м'язами низу спини, не є найважливішою; головним словом тут є “*lieblich*” – «милий», яке розспівується на низхідному ході «соль»–«фа»–«мі». При співі його потрібно утримати позиційно, не змінивши положення м'якого піднебіння із пониженням висоти та подумки відправляючи звук не вниз, а вперед та в далечінь – що нижча нота, то далі від вас летить звук із устремлінням вгору. До того ж, три чверті паузи, які наступають після цього (ц. 112, тт. 6–7), не означають, що фраза закінчилася, її продовжують скрипки, а з третьої долі т. 7 голос знову

підхоплює мелодію, переплітаючись зі звучанням оркестру. Щоб не втратити цілісність цього мотиву, можна подумки продовжувати співати його під час своєї паузи, а потім знову долучитися до загального руху. У заключному розділі арії (щ. 114–117) кілька разів зустрічаємося з витриманими високими нотами («ля-бемоль» у ц. 114, тт. 5–6, чисте «ля» у ц. 115, т. 3 та «соль» у ц. 116, тт. 1–3). Починаючи співати ці ноти, потрібно мати резерв повітря та гучності для того, щоб поступово розвинути ноту та плавно поєднати її з наступною або не «зірвати», беручи наступне дихання, а також рухати повітря крізь ці ноти (наприклад, подумки закручуючи його у спіралі), а не «сідати» на них. Перед останньою фразою арії потрібно використати півтора такти паузи для того, щоб спокійно та добре набрати повітря. Хоча ніяких ремарок щодо зміни темпу немає, диригенти іноді грають тут на чотири, дозволяючи неподільно панувати «святій Музиці». Перед останнім високим «сі-бемолем» можна брати додаткове дихання або співати весь підйом на одному, обидва варіанти можливі. Виконавиця має визначитися, як зручно саме їй, та узгодити це з піаністом або диригентом.

Німецька мова у співі, яким би дивним не здавалося це ствердження, може бути зручною і мелодійною, але щоб відчутти це, потрібно знати певні правила. Наголошу на моментах, які вважаю важливими:

- при співі **буква “r”**, яка у розмовній німецькій артикулюється за допомогою піднебінного язичка, здебільшого звучить або як італійський дзвінкий приголосний [r] (у словах “Freund”, “fürchterlich”, “Arten” тощо), або редукується та звучить як короткий звук [a], можливо, з легким домішком [e]. У транскрипції такий звук позначається символом [e] та найчастіше зустрічається наприкінці слів (“lieber”, “der”) або префіксів (“unermesslich”). Приблизно до другої половини ХХ століття співаки в усіх випадках користувалися альвеолярним дзвінким [r] згідно з правилами *Bühnendeutsch* – «сценічної німецької», але потім вимова оперних виконавців поступова почала ставати ближчою до розмовної. Чітких правил використання того чи іншого варіанту “r” не існує, це скоріше рекомендації, які можна адаптувати залежно від темпу твору, регістру голосу тощо (наприклад, на більш низькій

чи, навпаки, високій ділянці діапазону зручнішим може виявитися звук [r], у середньому ж регістрі [e] не буде заважати). Вище я пропоную варіант вимови, яким я користуюся сама, ви можете змінити цю схему під себе;

- букви **b**, **d**, що знаходяться у закінченнях або перед суфіксами – у таких словах, як “*Freund*”, “*und*”, “*lieblich*” – мають оглушатися<sup>1</sup> та звучати як [p], [t] незалежно від наступного звуку;
- якщо звуки [t] та [d] **збігаються на межі двох слів**, як-от у фразі “*Was ist denn Musik?*”, може бути два варіанти вимови цього кластера: або [d] у “*denn*” перетвориться на [t], і тоді ми будемо співати подвійний звук [tt], не атакуючи знову початок другого слова, або ми підкреслимо різницю цих двох звуків, і на мікросекунду розірвемо вокальну лінію, активніше артикулюючи [d]. Який вибір зробити, залежить від темпоритму твору (у швидкому темпі зазвичай недостатньо часу для того, щоб відокремити ці два звуки один від одного) та від того, наскільки значущим є друге слово і чи потребує воно додаткового акценту. Коли збігаються **два звуки [m]** – “*und nicht fürchterlich dem Mutigen*” – краще співати їх, не розділяючи, як подвійний звук [mm], оскільки це не вплине на розуміння тексту, проте збереже легато. Якщо ж поруч опиняються **глухий та дзвінкий приголосні** – “*Die Tiefen des Daseins*”, “*es gibt*”, необхідно зауважувати, щоб звук [s] не перетворювався на [z];
- такі місця збігів приголосних на межі двох слів, особливо у більш повільних творах, можуть ставати «порталами», через які в текст просочуються так звані «**тіньові голосні**» (“*shadow vowels*” англійською, “*Zwischenvokalen*” – «міжголосні» – німецькою) – короткі звуки [ə], що виникають в місцях, де не має бути жодних голосних (наприклад, “*sein (ə) wir*”, “*wenn (ə) mir*”, “*unterlegen ja*” тощо). Щоб уникнути цього небажаного ефекту, потрібно артикулювати точно, намагаючись перевести один приголосний звук безпосередньо в інший;

<sup>1</sup> Оглушенням у лінгвістиці називається перетворення дзвінкого приголосного на парний йому глухий під впливом наступного звуку або через певне розташування у слові (Срмоленко, С. Я., 2001: 110).

- однією з характерних особливостей німецької мови є **твердий приступ** (або «гортанна змичка»; у системі МФА/ІРА позначається знаком «ʔ») – нова атака слів, які починаються з голосних звуків; це не допускає їхнього зв'язування з попередніми словами та утворення нісенітниць (як-от “*Wasist*” [vazist], “*Mutistin*” [mutistin] замість [vas ist], [mutistin]), та полегшує розуміння тексту. У німецькій мові твердий приступ використовується завжди, але ступінь розділення звуків залежить від того, наскільки вагомим за значенням є те чи інше слово. Наприклад, у фразі “*mit anderen Augen*” буде логічним атакувати звук [a] в слові “*anderen*” чіткіше, підкресливши, що Композитор зовсім по-новому дивиться на ситуацію, що склалася, наступне ж [a] на початку “*Augen*” намітити тільки злегка, не допустивши його злиття з [n] у закінченні попереднього слова;
- одним з найскладніших моментів буває правильна вимова **звуків [h], [ç] та [x]** – україномовні співаки мають тенденцію замінити ці три різні приголосні звуки одним українським звуком [x]. Але німецький [h], який в арії Композитора присутній тільки в одному, проте важливому слові “*heilige*”, є м'якішим за український, та більше схожий на видох; звук [ç], представлений у багатьох словах (“*ich*”, “*unermesslich*”, “*manches*”, “*fürchterlich*” тощо), теж є м'якішим, але більш сконцентрованим, гострим за звучанням, на кшталт м'якого звуку [x'], який звучить на початку слова «хімія»; наостанок, звук [x] (“*jedoch*”) у німецькій мові має звучати твердіше за наш звук та з більшим шумом завдяки залученню задньої частини язика;
- звуки [k] (“*eine heilige Kunst*”), [p] (“*lieblich*”, “*gibt*”) та [t] (“*die Tiefen*”, “*um einen strahlenden Thron*”, всі закінчення на –t) у німецькій мові вимовляються з більшою кількістю повітря, ніж їхні українські аналоги. Перевірити, чи достатньо повітря ви використовуєте, можна за допомогою тоненької паперової серветки, піднесеної до губ: якщо вона помітно віддаляється від

вашого рота, коли ви вимовляєте ці проривні звуки, значить, вони звучать достатньо активно;

- як і в італійській мові, в німецькій існують **відкриті та закриті голосні звуки**, але їх більше, ніж в італійській, де тільки букви “e” та “o” мають по два варіанти звучання; у німців же комбінацій набагато більше. В межах цих методичних вказівок неможливо надати характеристику кожному з цих звуків, це відноситься скоріше до завдань курсу з фонетики німецької мови у співі. Відзначу тільки, що першим кроком до опанування всієї палітри голосних є напрацювання багатого практичного досвіду слухового сприйняття;
- німецькі голосні відрізняються не тільки за відкритістю/закритістю, а й за **довжиною звучання (довгі та короткі)**. Коли ми виконуємо твір, складений кимось, час життя звуків вже вирішений композитором (і не завжди короткий голосний приходиться на ноту, коротшу за тривалість). Це можна трохи виправити, використовуючи приголосні: якщо потрібно показати довжину голосного звуку (наприклад, [i:] у слові “*lieblich*”), тоді потрібно вимовити наступний приголосний якомога пізніше; якщо ж, навпаки, є необхідність підкреслити, що певний звук короткий (як [ɪ] в “*nicht*”), нам потрібно насолоджуватися шумом наступних приголосних та співати крізь них.

Ж. Массне. «Вертер» (“*Werther*”)

“*Va! laisse couler mes larmes*” (Шарлотта)

Va! laisse couler mes larmes –  
 va lɛsə kule me larmə  
 Іду! дай литися моїм сльозам

elles font du bien, ma chérie!  
 ɛlə fɔ̃ dy bjɛ̃ ma ʃerjɛ  
 вони роблять мені добре  
 [від них мені краще], моя любя!

Les larmes qu'on ne pleure pas  
 lɛ larmə kɔ̃ nə plœrɛ pa  
 Сльози, якими ми не плачемо,

dans notre âme retombent toutes,  
 dɑ̃ nɔtr amə rɛtɔ̃bɛ̃ tutɔ̃  
 всі падають в нашу душу,

et de leurs patientes gouttes  
 e də lœr pasiãtɛ̃ gutɛ̃  
 і своїми терплячими краплями

martèlent le coeur triste et las!

**martelə lə kœr trist e la**

вдаряють [як молотки] по нашому серцю,  
сумному та втомленому!

Sa résistance enfin s'épuise;

**sa rezistāsə ăfě sepqizə**

Його [серця] супротив зрештою  
виснажується;

le coeur se creuse... et s'affaiblit:

**lə kœr sə krøz e safɛbli**

серце спустошується та слабшає:

il est trop grand, rien ne l'emplit;

**il ɛ tro grɑ̃ rjɛ nə lɑpli**

воно занадто велике, ніщо його не  
наповнює;

et trop fragile, tout le brise! Tout le brise!

**e tro frazilə tu lə brizə tu lə brizə**

і занадто хрупке, все його ламає!

Все його ламає

Щоб по-справжньому відтворити необхідний ступінь інтенсивності почуттів героїні в цій арії, потрібно добре розуміти та знати все, що відбувалося з Шарлоттою до цього моменту в опері (друга третина третього акту). Ці дві сторінки музики є вибухом почуттів, які вона більше не в змозі стримувати. Всі двадцять років до того (саме стільки років героїні на час подій, які розгортаються у «Вертері») Шарлотта слухалася Бога і батьків, жила життям добропорядної дівчини, на якій лежала відповідальність за її молодших братів та сестер, вийшла заміж за нуднуватого, але надійного Альбера, бо пообіцяла зробити це своїй матері, коли та помирала. Ще до весілля вона зустріла Вертера – романтичного юнака, який закохався у неї та викликав почуття у відповідь. Шарлотта справді хоче залишатися вірною своїм моральним принципам і водночас вона не може забути Вертера, який до того ж прислав їй тривожного листа; і немає жодної людини, з якою Шарлотта могла б відверто поговорити про свої суперечливі почуття та розділити цей душевний тягар. Ба більше, молода жінка докоряє собі за те, що мріє про іншого, маючи чоловіка, та не може позбутися цих думок. І коли молодша сестра Софі приходить з візитом та згадує Вертера у розмові, Шарлотта більше не годна пригнічувати сильні почуття, що володіють нею, і робити вигляд, що все гаразд. Відбувається емоційний спалах, свідком якого стає Софі. Саме до неї звернена перша фраза на *f* «*Va! laisse couler mes larmes*». Після цього героїня трохи приходить до тями, можливо, навіть бачить, що Софі злякалася (бо вона ніколи не бачила старшу сестру в такому стані), і намагається заспокоїти її, називаючи сестру

«моя люба» та кажучи, що від сліз їй краще. Але пригнічений та навіть трагічний настрої пронизує всю цю невелику арію у *d-moll*; єдиний світлий промінь *D-dur*, який проривається у передостанньому такті на слові “*brise*”, тільки підкреслює тривожну темряву, яку не може відігнати від себе Шарлотта.

Ж. Массне в усіх своїх творах залишив багато вказівок для музикантів, не є виключенням і «Вертер». В арії героїні докладно прописано динамічне нюансування (від *pp* до *f*), штрихи, дихання. Якщо виконати всі побажання композитора, додати до цього точно проспіваний ритм (особливо у таких місцях, як т. 3 після *très rallentando* або тт. 2–3 після *Un peu animé*, де наявний гострий пунктирний ритм), точно слідувати всім змінам темпу, зробивши добре прискорення у двох тактах *en animant*, та, звісно, свідомо інтонувати текст, правдива глибока драма з’явиться сама собою завдяки грі світлотіней. Кожний знак тут несе в собі важливу функцію. Наприклад, фермата у т. 5 від кінця: важливо дослухати її та дати розчинитися в тиші самотній ноті «ре» у фортепіанній партії. Тоді контраст з кульмінацією, яка щойно відзвучала, стане більш випуклим, до того ж це додатково «підсвітить» тендітність слова “*fragile*” у наступному такті.

З вокальної точки зору ця арія є не дуже складною, однак потрібно взяти до уваги певні моменти. Від початку і до кінця необхідний емоційний, але м’який нефорсований спів з гарним легато. Ноти «ре» та «до» у першій октаві бажано співати теплим грудним звуком, особливо у т. 11 (від початку) на слові “*âme*” та у т. 3 (від кінця) на “*tout*”. Доречним буде відпрацювати ці ноти спочатку в окремій вправі: наприклад, співати ноти «до», «до-дієз», «ре» у помірному темпі та середній динаміці, поперемінно використовуючи на кожній з них то грудний, то головний звук, щоб привчити голосові складки вправно переключатися з одного режиму змикання на інший, зберігаючи при цьому однакову м’якість звуку на цій складній ділянці діапазону в меццо-сопрано. Слідкуйте за ясністю голосних, особливо у верхньому регістрі; у кульмінації важливо зберегти ясність голосного [i] у слові “*l’emplit*”, не допускаючи зайвого опущення кореня язика.

Робота над вимовою у творах французькою мовою часто є справжнім викликом виконавцям, які не володіють нею. Наголошу на кількох найважливіших пунктах, що потребують вашої уваги:

- **носові голосні** [ɔ̃] (“font”, “qu’on”), [ɛ̃] (“bien”, “enfin”), [ɑ̃] (“patientes”, “résistance”) – коли ми вимовляємо їх, м’яке піднебіння дещо опускається, даючи змогу частині повітря виходити через ніс, завдяки чому ці звуки і отримують характерне гугняве забарвлення. У академічному співі, на відміну від естрадного, ми намагаємося все-таки не дати піднебінню повністю зустрітися із задньою частиною язика, щоб звук продовжував нестися вперед. У верхньому регістрі (приблизно після «ре» – «ре-діеза» другої октави у меццо-сопрано) дозволяється майже повністю пожертвувати носовим відтінком для зручності співу високих нот, які потребують добре вибудованого вертикального простору у вокальному тракті. Звуки [n] або [m], які у сполученні з будь-якою голосною (“un”, “am”, “ain”, “in” тощо) вказують на присутність носового відтінку, не можна вимовляти, якщо наступний склад або слово не починаються з голосного. Якщо ви тільки починаєте опановувати спів французькою, рекомендую відразу ж при розборі твору підписати транскрипцію над словами в своїх нотах, а “n” та “m” закреслити там, де вони не мають звучати. Згодом, коли ви звикнете до цієї особливості французької мови, необхідність у настільки «радикальному» підході зникне;
- **буква “r”**, яка у розмовній французькій грасується (у фонетичних транскрипціях можна побачити таке [ʀ] зображення цього звуку), у співі найчастіше вимовляється як звичний нам український або італійський звук [r]/[r]. Це, зокрема, допомагає не втрачати високу позицію при співі та краще поєднувати голосні;
- французька мова багата на **голосні звуки**, які бувають **відкритими та закритими**; так само, як і в італійській, підміна одного звуку іншим може призвести до непорозумінь: “et” (закритий звук [e], перекладається як

- «і»/«та») перетвориться на “*est*” (відкритий звук [ɛ], форма 3-ї особи однини дієслова «бути»), слова, де закриті [o] зміняться на відкриті [ɔ], прозвучать дивно та навіть незрозуміло для людей, які знають французьку;
- буває складно відчутти та відтворити різницю між звуками [œ], [ø] та [ə], відкритий звук [œ] може наближатися за звучанням до [ɔ] або, навпаки, до закритого [ø], що робить мелодику язика менш барвистою. Третій звук, [ə], зазвичай не викликає складностей через те, що знаходиться як раз між [œ] та [ø], його можна назвати напіввідкритим чи напівзакритим. Такі фрази, як “*le coeur se creuse*”, де всі три звуки знаходяться поруч (у такому порядку: ə œ ə ø), бажано відпрацьовувати перед дзеркалом, спостерігаючи за змінами в роботі губ;
  - потрібно зауважувати на **напівголосний звук [ɥ]** у слові “*s'épuise*”, який у переважній більшості не франкомовних виконавиць звучить наближено до звуку [u] перед [i]; для того ж, щоб отримати бажаний вужчий та більш закритий звук, язик має зайняти положення як для [i], а губи при цьому – бути сформованими у округлу форму та злегка витягнутими вперед. Спотворення цього напівголосного може призвести до зміни значення слова – наприклад, “*lui*” [lɥi] («він») може перетворитися на “*Louis*” [lɥi] (чоловіче ім'я Луї);
  - у французькій мові **приголосні ніколи не подвоюються**, навіть якщо написано дві літери (на відміну від італійської, де це є обов'язковим, або німецької, де варіюється залежно від довжини попередньої голосної). Тож у словах “*elles*”, “*gouttes*”, “*s'affaiblit*” будьте уважними і не подовжуйте виділені звуки; особливе значення дотримання цього правила має стосовно останнього з трьох слів, яке перекладається як «воно [серце] слабшає», оскільки подвоєння звуку [f] суперечитиме значенню слова.

### Використана література

1. Боровенська, Т. О. (2022). *Фонетика італійської мови. Теорія та практика: метод. рекомендації*. Харк. нац. унів. мист. ім. І. П. Котляревського.
2. Денисов, І. Г. (2010). Стрес та стресові стани як чинник асоціальної поведінки у підлітковому віці. *Наука і освіта*, 3, 28–31.  
[https://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/doc/2010/3\\_2010/8.pdf](https://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/doc/2010/3_2010/8.pdf).
3. Єрмоленко, С. Я., Бибик, С. П., Тодор, О. Г. (2001). Оглушення. *Українська мова: Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів*. Київ, Либідь: 110.
4. Chiaroscuro (rev. by A. Augustyn). *Britannica*. <https://www.britannica.com/art/chiaroscuro>.
5. Collins Italian Dictionary. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-italian>.
6. Farson, R., Rogers, C. (1987). Active Listening. *Communicating in Business Today* (ed. by R. G. Newman, M. A. Danzinger, M. Cohen). D. C. Heath & Company.  
[https://wholebeinginstitute.com/wp-content/uploads/Rogers\\_Farson\\_Active-Listening.pdf](https://wholebeinginstitute.com/wp-content/uploads/Rogers_Farson_Active-Listening.pdf).
7. Hadlock, H. (2016). *Mad Loves: Women and Music in Offenbach's Les Contes D'Hoffmann*. Princeton University Press.
8. Massenet, J. (1892). *Werther*. Hartmann/Heugel. Paris. 158–159.
9. Murray, D. (1997). Ariadne Auf Naxos ('Ariadne on Naxos'). *The New Grove Book of Operas* (ed. by S. Sadie). St Martin's Press, New York: 35–38.
10. Mozart, W. A. (2006). *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel: 88–96.
11. Strauss, R. (after 1940). *Ariadne auf Naxos: vocal score*. Boosey & Hawkes, London: 9–14.
12. Strauss, R. (1916). *Ariadne auf Naxos: conductor's score*. Adolph Fürstner, Paris: 78–87.
13. Van der Meer, A. L. H., Van der Weel, F. R. (2017). Only Three Fingers Write, but the Whole Brain Works: A High-Density EEG Study Showing Advantages of

Drawing Over Typing for Learning. *Frontiers in Psychology*. 8: 706.  
doi: 10.3389/fpsyg.2017.00706.

#### Додаткова література, рекомендована до вивчення

1. Базилікут, Б. О. (2001). *Орфоенія в співі*. Львів, видав. центр ЛНУ ім. І. Франка.
2. Мадішева, Т. П. (2002). *Співак і мова (культура співу мовою оригіналу: теорія та практика)*. Харків, ШТРИХ.
3. Стахевич, О. Г. (2012). *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посібник*. Вінниця, Нова Книга.
4. Adams, D. (1999). *A Handbook of Diction for Singers: Italian, German, French*. New York – Oxford. Oxford University Press.
5. Elliott, M. (2006). *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*. Yale University Press.
6. Gamarro, S. (2020). *Cantare Italiano: The Language of Opera*. Milano, Rugginenti.
7. Grubb, T. (1979). *Singing in French: A Manual of French Diction and French Vocal Repertoire*. New York, Schirmer Books.
8. The International Phonetic Association. (2007). *Handbook of the International Phonetic Association: A Guide to the use of the International Phonetic Alphabet*. Cambridge, University Press.
9. McGinnis, P. Y. (2010). *The Opera Singer's Career Guide*. Scarecrow Press, Inc, Plymouth.
10. Miller, R. (2004). *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers*. Oxford, University Press.
11. Ostwald, D. F. (2005). *Acting for Singers: Creating Believable Singing Characters*. Oxford University Press.
12. Toft, R. (2013). *Bel Canto: A Performer's Guide*. New York, Oxford University Press.