

**ЗАТВЕРДЖЕНО**  
Директор Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти



М. М. Бриль

2021 р.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР  
ЗМІСТУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

**ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «КРИЛА»  
ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА  
НА ВІРШІ ЛІНИ КОСТЕНКО  
для сопрано у супроводі фортепіано**

Методичні рекомендації  
з дисципліни «Концертмейстерський клас»  
спеціалізація «Фортепіано»

для закладів фахової передвищої мистецької освіти  
галузь знань 02 Культура і мистецтво  
спеціальність 025 Музичне мистецтво

Укладач:

**І. М. Гіваргізова**

викладач циклової комісії  
«Концертмейстерський клас» Київської  
муніципальної академії музики  
ім. Р. М. Глієра, спеціаліст вищої  
категорії, заслужений працівник  
культури України

Рецензенти:

**І. П. Красинська**

викладач циклової комісії  
«Концертмейстерський клас»  
Комунального закладу «Харківський  
музичний фаховий коледж» Харківської  
обласної ради, спеціаліст вищої категорії,  
викладач-методист

**Н. Д. Рудавська**

викладач циклової комісії  
концертмейстерського класу  
та камерного ансамблю Комунального  
закладу Львівської обласної ради  
«Дрогобицький музичний фаховий  
коледж імені Василя Барвінського»,  
спеціаліст вищої категорії, викладач-  
методист

Відповідальна  
за випуск

**А. Г. Полещук**

**Рекомендовано**

на засіданні науково-методичної ради  
Київської муніципальної академії музики  
ім. Р. М. Глієра

(протокол № 2 від 17 березня 2021 р.)

© Гіваргізова І. М., 2021 р.

© Державний науково-методичний центр  
змісту культурно-мистецької освіти, 2021 р.

# ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>I. Характеристика ідейно-художнього змісту циклу «Крила»</b> .....	6
1. Жанр вокального циклу та його місце у камерно-вокальній музиці .....	6
2. Традиції та новаторство у камерно-вокальній творчості Олександра Яковчука .....	6
3. Поезія Ліни Костенко як першоджерело ідейно-образного змісту циклу «Крила» .....	7
<b>II. Робота над розкриттям музично-образного змісту циклу</b> .....	8
1. Визначення теми, композиції та структури циклу .....	8
2. Розкриття музично-художнього образу циклу в контексті синтезу поезії та музики .....	8
3. Виявлення виконавських задач і складнощів у музичній мові циклу .....	19
<b>III. Методика роботи концертмейстера над формуванням цілісної 3-х рядкової партитури циклу</b> .....	20
1. Ознайомлення з поетичним і музичним текстами циклу .....	20
2. Опрацювання вокальної партії .....	20
3. Вивчення фортепіанної партії .....	21
4. Підготовка до публічного виступу .....	22
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	22
<b>ЛІТЕРАТУРА</b> .....	23

## ВСТУП

Камерно-вокальна музика займає особливе місце у мистецтві ХХ–ХХІ століть. Зацікавленість композиторів даним жанром пояснюється тим, що у невеликому за розміром творі можна передати всі відтінки емоційного стану, застосувавши різні засоби виразності та технічні прийоми.

Безумовні творчі цінності багатьох сучасних камерно-вокальних творів пояснюють їхнє включення у навчальний та концертний репертуар студентів-піаністів та вокалістів.

Мета даної роботи – на матеріалі вокального циклу «Крила» Олександра Яковчука на вірші Ліни Костенко для сопрано у супроводі фортепіано викликати інтерес до української камерно-вокальної музики початку ХХІ століття, запропонувати аналіз музичного та поетичного текстів, зазначити етапи роботи вивчення даного твору у концертмейстерському класі.

Концертмейстерський клас є складовою частиною підготовки фахівців за спеціальністю «Фортепіано». Під час навчання у студента повинні сформуватися спеціальні вміння та навички для подальшої практичної роботи у всіх сферах концертмейстерської діяльності. Опановуючи концертмейстерську майстерність, піаніст повинен засвоїти репертуар з творів композиторів різних стилів – від бароко до сучасності, різних жанрів – від пісні чи романсу до розгорнутої оперної арії, від мініатюри до вокального циклу.

Жанр вокального циклу, як синтетичний твір з наскрізною драматургією, сюжетною чи тематичною основою композиції має свої особливості. Усі складові частини циклу – романси чи пісні – об'єднані в єдине ціле у синтезі поезії та музики. Для опанування таких творів студент повинен мати не тільки широкий репертуар пісенно-романсового жанру, але й мати достатній досвід публічних виступів спільно із солістом.

Враховуючи ці необхідні умови, вивчення вокальних циклів рекомендується для студентів старших курсів, які вже напрацювали достатній репертуар, володіють навичками ансамблевого музикування та основами диригування. Адже при спільному виконанні піаніст виступає не тільки акомпаніатором вокаліста, але й диригентом, який повинен керувати музичним процесом в цілому.

На сучасному етапі музичного виконавства концертмейстер, будучи невід'ємною частиною виконавського процесу, займає домінуючу позицію у всіх ланках музичної освіти та культури – від музичної школи до оперного театру та філармонії. Для здійснення своєї багатофункціональної діяльності майбутній концертмейстер повинен володіти необхідним комплексом знань. Даний комплекс включає арсенал технічних вмінь піаніста, знань теоретика,

навичок диригування. Для роботи з вокалістом концертмейстер повинен не тільки застосовувати навички ансамблевого музикування, але й знати технічні та тембральні можливості соліста, доцільно використовувати при спільному виконанні свою піаністичну майстерність. Крім того, варто засвоїти навички професійного спілкування, підтримки соліста на кшталт диригента-керівника, що особливо потрібно під час репетицій та концертів.

Синтез поезії та музики, як основна жанрова ознака вокального циклу, надає виконавцям нагоду проявити свої музично-естетичні уявлення, художній смак, продемонструвати свій творчий потенціал. Повною мірою такі можливості відкриваються при виконанні вокального циклу «Крила» Олександра Яковчука на вірші Ліни Костенко для сопрано у супроводі фортепіано, що написаний композитором у 2018 році.

Цей новий сучасний твір вперше прозвучав у концерті фестивалю концертмейстерського класу Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра «ЛютийФест-2020» і викликав велику зацікавленість слухацької аудиторії – студентів та викладачів Академії.

Публічне визнання твору, яскраве емоційне враження від органічного поєднання поезії вищого ґатунку з експресією сучасної музичної мови стали стимулом для складання даних рекомендацій. Головною метою роботи є розширення й збагачення навчального та концертного репертуару студентів концертмейстерського класу, ознайомлення цільової аудиторії з новим сучасним твором, пропаганда сучасної вітчизняної камерно-вокальної музики.

## **I. Характеристика ідейно-художнього змісту циклу «Крила»**

### **1. Жанр вокального циклу та його місце у камерно-вокальній музиці**

Вокальний цикл, як один із провідних жанрів камерно-вокальної музики, зародився на початку XIX століття. Його головними ознаками є об'єднання в єдиний твір романсів, пісень, що споріднені загальною ідеєю та музичним тематизмом.

Першим зразком цього жанру вважається твір Л. Бетховена «До далекої коханої» на слова А. Ейтелеса (1816 р.). Надалі вокальні цикли створювали композитори різних напрямків і стилів. Найбільш відомі зразки цього жанру представлені у камерно-вокальній творчості таких визнаних митців як Ф. Шуберт, Р. Шуман, М. Глінка, М. Мусоргський, М. Равель, Г. Малер, М. де Фалья, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, Г. Свиридов та багато інших.

Значний доробок творів цього жанру представлений у творчості вітчизняних композиторів-класиків М. Вериківського, Я. Степового, М. Колеси, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, а також композиторів другої половини XX – початку XXI століття М. Скорика, Ю. Мейтуса, І. Карабиця, В. Сільвестрова, В. Губаренка, О. Костіна, Б. Фільц, Л. Дичко, О. Шумейко, Л. Колодуба, О. Злотника, О. Яковчука.

Вивчення творів жанру вокального циклу у концертмейстерському класі значно розширює естетичні уявлення, розкриває творчий потенціал студента, готує його до відповідальної спільної роботи з вокалістом над великомасштабними різноплановими композиціями.

### **2. Традиції та новаторство у камерно-вокальній творчості**

#### **Олександра Яковчука**

Олександр Яковчук – український композитор, заслужений діяч мистецтв України, лауреат державних та міжнародних премій, член Національної спілки композиторів України та Ліги композиторів Канади, член канадського Музичного центру, доцент кафедри композиції Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Його творчість розпочалася у 70-ті роки минулого століття. Він – представник київської композиторської школи. Навчаючись у такого академічного композитора як Анатолій Коломієць, молодий композитор, під впливом відомих вітчизняних авангардистів П. Грабовського, В. Задерацького, В. Губаренка, В. Сильвестрова, зацікавився новаторським стилем ново-віденців, засвоїв додекафонну техніку.

При формуванні свого індивідуального стилю композиторського письма, молодий митець зумів знайти свою виразну неоромантичну експресивну манеру.

Творчий доробок композитора налічує велику кількість творів симфонічної, хорової, оперної, інструментальної та камерно-вокальної музики.

Окремим надбанням його творчості стали обробки українських народних пісень для сольного і хорового виконання, що викликали неабиякий інтерес фахівців у цих галузях музичного мистецтва.

Олександр Яковчук – визнаний композитор-мелодист, який продовжує традиції вокальної вітчизняної музики. Добре розуміючи природу і можливості голосу, він володіє особливим даром розвитку мелодичної лінії, пише у зручній для вокаліста теситурі, дає можливість голосу яскраво звучати на кульмінаціях вокальної лінії.

З іншого боку, як представник сучасного експресіонізму, композитор часто застосовує гострі дисонуючі гармонії, мінливу метроритміку, атональність, численні модуляції й відхилення. Повною мірою всі ці ознаки композиторського стилю втілені у вокальному циклі «Крила». На момент написання вокального циклу «Крила», Олександр Яковчук у своєму творчому доробку мав 4 вокальних цикли: цикл на слова японських поетів Садо і Басьо «Сливи цвіт», на вірші Івана Франка «Весняні епіграфи», на вірші Ірини Губаренко «Уривки з мого Кобзаря», «Дванадцять сонетів Шекспіра» у перекладі Олеся Тарновського. Таким чином можна відзначити, що композитор, обираючи літературну основу свого твору, звертається до високої поезії як минулого, так і сучасного.

### **3. Поезія Ліни Костенко як першоджерело ідейно-образного змісту циклу «Крила»**

Звернення композитора до поезії Ліни Костенко зумовлено не тільки великим інтересом суспільства до глибоких змістовних та емоційних віршів Костенко, але й відповідальним сміливим рішенням Олександра Яковчука про втілення музичною мовою широко відомих віршів поетеси. Варто відзначити адекватну передачу в музиці циклу філософських, лірико-інтимних, драматичних образів, що представлені у творах цієї мужньої, розумної, аристократичної, водночас витонченої чуттєвої жінки-берегині духовності, традицій і високої моралі.

Композитор обрав для циклу чотири вірші поетеси, які розкривають улюблені поетичні образи Костенко: № 1 – поезія як служіння – місія, № 2 – кохання як сенс життя, № 3 – мораль як найвища цінність, № 4 – віра у здійснення мрій.

Поезія Ліни Костенко висвітлює такі людські якості як мужність і розум. Водночас її вірші – це неоромантичний погляд на духовні цінності особистості, її слово – зброя у боротьбі з неправдою, показовістю, фальшу.

## **II. Робота над розкриттям музично-образного змісту циклу**

### **1. Визначення теми, композиції та структури циклу**

За жанровими ознаками цикл «Крила» належить до типу тематичних циклів. Такі зразки української камерно-вокальної музики входять до навчального репертуару концертмейстерського класу. Серед них вокальні цикли Михайла Вериківського на вірші Павла Грабовського «Образ коханої», Івана Карабиця на вірші Степана Олійника «Мати», на вірші Олесея Куліча «Повесть о человеке», Олександра Злотника на вірші Леоніда Мартинова «Облачность», Богдани Фільц на вірші Ліни Костенко «Калина».

Головна тема циклу «Крила» пов'язана з колом думок, почуттів, світогляду героїні – поетеси та жінки. Ідея композиторського задуму – відтворити мовою музики образ героїні, який поступово вимальовується через різні психологічні стани та настрої.

Стильові особливості музичного тексту композитор органічно поєднує з образно-смысловим контекстом вербального ряду. Композитор нібито «служує» поетесі, свідомо підкорює музику слову, ретельно обирає лаконічні засоби музичного втілення поетичних рядків.

Цикл представляє собою чотиричасну композицію, в якій частини розташовані за принципом контрасту темпів, а основою наскрізного драматургічного розвитку є застосування у всіх частинах однакових видів розвитку: для вокальної мелодики – монодекламація і кантіленність хвилеподібних фраз більш «широкого» дихання; у партії фортепіано – викладення фактури супроводу таким чином, що верхній голос акордового і поліфонічного видів звучить в унісон з мелодичною лінією. Саме ці прийоми надають особливу виразність експресивному звучанню музики у всіх розділах циклу.

### **2. Розкриття музично-художнього образу циклу в контексті синтезу поезії та музики**

Обрані композитором вірші написані у класичній строфічній формі 12 рядків (у 1-ій, 2-ій, 4-ій частинах) та 24 рядків у 3-ій частині. У музичному оздобленні вербального ряду розвиток вокальної партії збігається з розділами-строфами поетичного тексту, відображає синтаксис як окремих слів, так і словосполучень, а також підкреслює смислові акценти. Велику роль у будові



кожної частини відіграють сольні епізоди фортепіанної партії, що виконують функцію розмежування різних епізодів згідно з розділами віршів – вступи, інтермедії, заключення.

### *Перша частина Andante.*

Написана на вірш, який відомий серед шанувальників Ліни Костенко під назвою «Про слова» – «Страшні слова, коли вони мовчать...» Драматичні емоційні рядки розкривають життєве і творче кредо поетеси – берегині рідної мови, для якої написання віршів – це обов'язок і місія.

Музика першої частини відображає почуття глибоких тривожних роздумів героїні, яка шукає своє неповторне слово. Для передачі цього образу композитор обирає для вокальної партії мелодекламацію у першому епізоді (такти 8–16) і кантіленність у розвитку мелодичних фраз у другому і третьому епізодах – строфах віршу. Акордова (хорального типу) і поліфонічна фактура фортепіанного супроводу не тільки підтримують розвиток мелодії, але й значно збагачують загальне звучання музики (приклади 1–2).

### *Приклад 1*

The musical score for 'Example 1' is presented in two systems. The first system (measures 5-8) features a vocal line starting with a rest, followed by a melodic phrase marked *mf* with a triplet. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The second system (measures 9-12) includes vocal lyrics: 'ні сло - ва, ко - ли во - ни мов - чать, ко - ли во - ни зне - наць - ка при - ча'. The vocal line continues with a melodic line featuring triplets. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a bass line.

## Приклад 2

18

Хтось ни - ми пла - кав, му - чив - ся, бо -

21

лів, із них по - чав і ни - ми і за - вер - шив. Лю - дей міль

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system (measures 18-20) features a vocal line in a soprano clef and a piano accompaniment in a grand staff. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The piano accompaniment starts with a chromatic second interval in the right hand (C4-B3, B3-A3, A3-G3) and a bass line with a chromatic second interval (C3-B2, B2-A2, A2-G2). The second system (measures 21-23) continues the vocal line with a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The piano accompaniment continues with similar chromatic patterns and includes a dynamic marking of *p* (piano).

Вступ першої частини у партії фортепіано розпочинається з інтонації хроматичної секунди, що стане у подальшому розвитку головним сегментом будови вокальної партії у всіх частинах.

Музика вступу створює настрій зосередженості на тривожних запитаннях, які прозвучать у вокальній партії. Цей вступ може сприйматися також як епіграф до всього твору.

## Приклад 3

5

Detailed description: This musical score is for piano accompaniment in 4/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 1-4) shows a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and plays a chromatic second interval (C4-B3, B3-A3, A3-G3) across four measures. The bass line consists of a single note C3 in the first measure, followed by chords in the second, third, and fourth measures: D3-F3, E3-G3, and F3-A3. The second system (measures 5-8) continues the right hand with a melodic line starting on G3 and moving chromatically down to C3. The bass line continues with chords: D3-F3, E3-G3, F3-A3, and G3-B3. A dynamic marking of *p* is present at the beginning of the second system.

У сполучних інтермедіях (17–18, 28–31 такти) поява нової поліфонічної фактури супроводу не тільки готує розвиток подальших кантиленних вокальних фраз, але й посилює емоційне звучання на підходах до кульмінацій.

#### Приклад 4

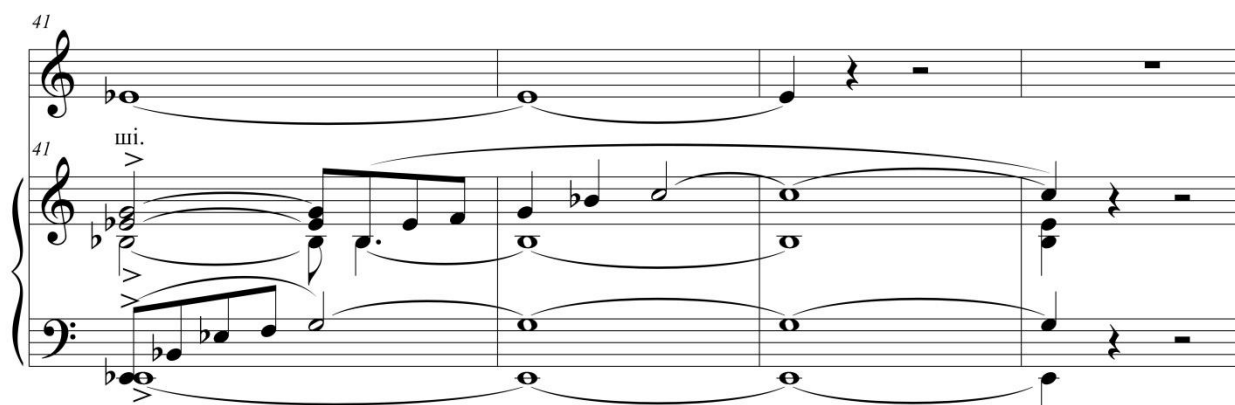


Смислова та емоційна кульмінація частини на словах «якийсь безсмертний дотик до душі» підсилюється повтором останніх слів віршу (32–40 такти).

Заключні такти фортепіанного супроводу побудовані на розкладеному висхідному акорді, що закріплює головну тональність першої частини – мі бемоль мажор.

При загальній атональності частини затвердження основної тональності в останніх тактах надає звучанню не тільки нової гармонічної фарби, але й сприяє відчуттю позитивного закінчення цього розділу циклу.

#### Приклад 5



Треба зауважити, що такий прийом композитор застосовує в подальших частинах циклу.

### Друга частина *Allegro*.

Обраний композитором вірш «Спини мене, отямся і отям, така любов буває раз в ніколи» – це дуже відверта емоційна сповідь нестямно закоханої жінки. Активна ритміка поетичних рядків відтворюється у музиці пунктирним ритмом мелодичної лінії та бурхливими фігураціями в акомпанементі в крайніх розділах (1 та 3 строфи).

#### Приклад 6

45 *mf*  
45 Спи-

49 ни ме - не, о - тям - ся і о - тям,

The musical score for Example 6 consists of two systems. The first system (measures 45-48) features a vocal line in treble clef with a whole rest, and a piano accompaniment in bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes. The second system (measures 49-51) includes vocal entries with lyrics: 'ни ме - не, о - тям - ся і о - тям,'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Середній епізод (*meno mosso*) розпочинається інтермедією (25–32 такти), спокійне кантиленне звучання яскравих гармоній секвенційної будови створює у музиці настрої сповідальності, інтимності.

#### Приклад 7

69 *Meno mosso*  
69 *mf*

73

The musical score for Example 7 consists of two systems. The first system (measures 69-72) is an instrumental interlude in treble clef with a melodic line and a piano accompaniment in bass clef with sustained chords. The second system (measures 73-76) continues the instrumental interlude with a more active melodic line in the treble clef and sustained chords in the bass clef.

Вступ голосу на словах «Вона ж порве нам спокій до струни» підсилює настрій емоційної відвертості, який підкреслюється застосуванням тріолей у ритмічному малюнку мелодії та середнього голосу підголоскового супроводу.

### Приклад 8

78 на ж по - рве нам спо - кій до стру - ни, во -

78 на ж сло - ва по - спа - лю - є ву - ста - ми,

80

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system (measures 78-79) shows a vocal line in G major with lyrics 'на ж по - рве нам спо - кій до стру - ни, во -'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth-note triplets in both hands. The second system (measures 80-81) continues the vocal line with lyrics 'на ж сло - ва по - спа - лю - є ву - ста - ми,'. The piano accompaniment continues with the triplet pattern, with the right hand playing a more active line and the left hand providing harmonic support.

Підвищення теситури у вокалі, висхідний рух мелодичних фраз, ущільнення фактури акомпанементу приводять до кульмінації частини (такт 42), яку ефектно підкреслює сі бемоль другої октави.

### Приклад 9

83 ни, ще по - ки мо - жу ду - та - ти во -

83 стан - ис, во - стан - не!

85

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system (measures 83-84) shows a vocal line in G major with lyrics 'ни, ще по - ки мо - жу ду - та - ти во -'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth-note triplets in both hands. The second system (measures 85-86) continues the vocal line with lyrics 'стан - ис, во - стан - не!'. The piano accompaniment continues with the triplet pattern, with the right hand playing a more active line and the left hand providing harmonic support. A dynamic marking of 'f' (forte) is present in the final measure.

Реприза повертає активний бурхливий характер початку частини. Останні рядки віршу від слів «ще поки можу, і не можу» втілюються у музиці дуже експресивно в наслідок переміщення вокальних фраз у високу теситуру і загострення гармонії в акомпанементі. Смыслову кульмінацію частини підкреслює повтор слів «згорю» і активний висхідний пасаж акомпанементу, який приводить до соль-мажорної основної тональності.

### Приклад 10

The musical score for Example 10 consists of two systems. The first system shows a vocal line starting with a long note on 'рю,' followed by a rest, and then a phrase 'зго - рю!' with a sharp sign above it. The piano accompaniment begins with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a more melodic line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The score is marked with '110' at the beginning of both staves.

### Третя частина *Andante non troppo*.

Найбільший за розміром вірш у 24 рядки «Коли я навіть буду сивою, а життя моє піде мрякою...» передає погляди поетеси на відношення між людьми. Вона дуже відверто розкриває свої недоліки та життєві негаразди, аби на своєму прикладі закликати людей бути більш толерантними, добрими, духовними.

Музична композиція складається з трьох розділів, в яких поступово відтворюються зміни психологічного стану героїні. Відкриває частину фортепіанний вступ, музика якого передає настрій глибоких роздумів поетеси. Після вступу голосу це відчуття посилює пунктирний ритм та довгі ноти мелодії, що підкреслюють смыслові акценти поетичного слова.

### Приклад 11

**Andante non troppo**

117

*p legato*

120 *mp*  
Ко - ли я бу - ду на - віть си - во - ю

Перед другим епізодом (*ritu mosso*) у фортепіанному супроводі акордова фактура змінюється на багатопластову поліфонічну (12–14 такти). З появою мелодії у синкопованому ритмічному малюнку напруженість розвитку музики зростає, першу кульмінацію частини (11–14 такти) підтримують висока теситура голосу та ущільнення фактури супроводу, в якому поява активної пульсації додає звучанню ще більшої емоційної сили.

### Приклад 12

134

А між ін - шим, як - що від - вер - то, то бу - ла я дур - но - ю і

138 *ff*  
доб - ро - ю. Без - бо - рон - но - ю, не - син - хрон - но - ю ні

Третій епізод (*meno mosso*) – це смислова кульмінація всієї частини, саме на словах-зверненнях «люди, будьте взаємно ввічливі» розпочинається стрімке сходження мелодичної лінії до головної фрази на словах «люди,

будьте взаємно красивими». У музиці декілька разів повторюються фрази з цими словами, які після кульмінації посилюють смисловий акцент головних слів віршу.

### Приклад 13

The image shows a musical score for Example 13, measures 180-183. It is written in 4/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line starts at measure 180 with the lyrics "лю - ди, будь - те кра - си - ви -" and continues to measure 183 with "ми, кра - си - ви - ми." The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and moving lines, and a left-hand part with a steady bass line. The dynamic marking *mf* is present at the beginning of the first system.

### Четверта частина *Allegro con moto*.

Поетичною основою фіналу циклу став вірш, широко відомий під назвою «Крила» – «... людина нібито не літає, а крила має, крила має».

Символічний, філософський зміст вірша – це експресивний заклик поетеси до всіх людей вірити у свої можливості для здійснення бажаних мрій.

Відкриває частину фортепіанний вступ, побудований на енергійних репліках стрімких фігурацій, які перед вступом вокальної партії переходять в гострі дисонуючі акорди. Перша строфа віршу відтворена у музиці вокальної партії низкою синкопованих коротких фраз – слів, що рухаються вгору до інтонаційної вершини (такт 17) і також стрімко сходять донизу.

### Приклад 14



187 **Allegro con molto**

187 *mf*

193 *mf*

А й прав-да, кри - ла - тим гун-ту не тре - ба. Зем

Наступна фортепіанна інтерлюдія повертає тріольний рух вступу і саме ця ритміка стає основою вокальної партії та її супроводу у наступному епізоді. Мелодичне фразування складається відповідно до поетичного тексту і охоплює все більший діапазон звучання.

В середньому епізоді музика зберігає характер збуджених висловлювань, які стрімко приводять до кульмінації, що звучить напружено та експресивно.

Емоційний настрій поетичного тексту яскраво втілюється підвищенням теситури та безперервністю руху угору у вокалі та зміною тріольної фактури супроводу на активну акордову пульсацію (48–60 такти).

### Приклад 15

247

і до-вір' - я. У ко - го з вір - нос - ті у ко-  
хан - ні, у ко - го з віч - но - го по - ри - ван - ня.

252

Заключний епізод (*meno mosso*) розпочинається з появи барвистих гармонічних будов у акомпанементі. Музика ніби раптово зупиняє швидкий рух і зосереджується на повторі слів «а крила має».

Цьому сприяє більш спокійний темп, більш лагідний характер вокалу та більш прозорий супровід.

### Приклад 16

271 *Meno mosso* *mp*

Лю - ди - на ні - би - то не лі - та - є... А  
кри - ла ма - є. А кри - ла ма - є!

Остання вокальна репліка звучить на фоні завмираючого до мажорного акорду у партії супроводу. Ця остання крапка у партитурі надає фіналу циклу світлого, більш оптимістичного характеру.

### Приклад 17

283 *poco rit.* *mf*  
Кри - ла ма - є!

283

286 \*

### 3. Виявлення виконавських задач і складнощів у музичній мові циклу

Різноманітні засоби музичної виразності, за допомогою яких композитор передає поетичний текст, ставлять перед виконавцями досить складні завдання по їх адекватному втіленню.

Доцільно розділити виражальні засоби окремо для характеристики побудови і розвитку вокальної лінії та як партія фортепіано підтримує її розвиток і доповнює звучання голосу.

#### Мелодична лінія

У виконанні вокальної партії поєднується виразність мелодекламації та плавність кантилени довгих фраз «широкого» дихання. Велике значення набувають різноманітні ритмічні малюнки мелодії, насиченої тріолями, пунктирами та синкопами.

Першочерговим завданням в опануванні цих особливостей є визначення фразування – у циклі це класична 4-х тактова фраза, у деяких моментах для підсилення смислового акценту композитор поділяє її на короткі репліки-мотиви. Треба ретельно розставити цезури, опрацювати зміни темпоритму, підходи до кульмінацій. Важливий контроль над чистотою інтонування при повторях звуків однакової висоти у мелодекламаціях і правильним розподілом дихання у поступовому хвилеподібному русі мотивів-фраз.

Окремої роботи потребує декламація поетичного тексту для досягнення максимальної виразності смислових акцентів вербального ряду.

Для досягнення якісного ансамблю зі співаком піаніст повинен досконально вивчити вокальну партію, повторювати «про себе» кожен звук, кожне слово. Концертмейстер повинен завжди передбачати заздалегідь наміри соліста щодо фразування та агогіки. При цьому концертмейстер слухає і контролює баланс звучання обох партій та збереження єдиного темпоритму.

### ***Партія фортепіано***

Фактура фортепіанного супроводу представлена у трьох основних типах:

- акордові будови;
- басы у поєднанні з гармонічними фігураціями;
- складна поліфонічна фактура підголоскового типу.

При опрацюванні кожного з представлених типів першочергове завдання – налагодження слухового контролю над збереженням необхідного балансу звучання, що не «обтяжує» вокальну партію, тим більше, що майже завжди верхній голос в акордовій та поліфонічній фактурах проводиться в унісон з вокалом.

### ***Гармонія у партії фортепіано***

Гармонічна мова партії фортепіано – окраса циклу. Вона представлена альтерованими акордами, експресивним розвитком голосів поліфонічної фактури, змінами ладу, модулюючими секвенціями. Важливо не тільки виявити місце і значення цих особливостей, але й ретельно контролювати при виконанні динамічний та артикуляційний баланс з вокальною партією.

## **III. Методика роботи концертмейстера над формуванням цілісної 3-х рядкової партитури циклу**

### **1. Ознайомлення з поетичним і музичним текстами циклу**

Головним методом роботи на цьому етапі є програвання мелодії на фоні спрощеного акомпанементу (наприклад, грати тільки басову лінію у супроводі). Треба діяти за принципом – «бачу, чую, граю».

При цьому важливо виявити та осмислити композиційні будови, структуру кожної частини, метро-ритмічну організацію нотного тексту, драматургічні кульмінації.

### **2. Опрацювання вокальної партії**

На цьому етапі роботи піаніст повинен виразно декламувати поетичний текст із розумінням розподілу вокального дихання і відчуттям його запасу. Доцільно співати або декламувати вокальні фрази для розуміння «stretto» на довгих нотах і підходах до кульмінацій та її «зломах» разом з грою спрощеної партії супроводу. Особливої уваги потребують зміни ритмічного малюнку

мелодії та епізоди з високою теситурою. Таким чином піаніст готується до темпових та ритмічних складнощів при подальшому спільному виконанні з вокалістом.

У наступному прикладі правильно визначені цезури перед словами «у кого з щирості», «у кого з щедрості» у вокальній партії надає можливість зручного підходу до кульмінації епізоду.

### Приклад 18

256  
ван - ня. У ко - го з ши - рос - ті до ро - бо - ти. У

259  
ко - го з щед - рос - ті на тур - бо - ти. У ко - го з піс - ні,

### 3. Вивчення фортепіанної партії

За своїм значенням партія супроводу співпадає з вокальною і повинна узгоджуватися із її виражальними засобами.

Для досягнення бажаного результату піаніст опрацьовує окремо технічні складнощі фактури супроводу, намагаючись досягти унісону верхнього голосу в акордовій і поліфонічній фактурі, що супроводжує кантиленні фрази мелодії. При цьому необхідно у партії фортепіано організувати метроритмічні будови – тріольний рух, синкопований ритм, зміни темпу і типу фактури. Ефективним методом у цій роботі є диригування з одночасними декламацією або співом найбільш складних епізодів.

Для якісного виконання фактури фортепіанної партії піаніст повинен опрацювати її на рівні вертикалі та горизонталі. В результаті такої роботи піаніст отримає таке звучання супроводу, коли кожна вертикаль стає складовою горизонталі.

Дуже важливим моментом цієї роботи є об'єднання в єдине ціле конструктивних елементів (мелодія, гармонія, ритм) та характеристичних (темп, динаміка, артикуляція, агогіка і педаль).

Саме такий метод роботи сприяє створенню цілісної тришарової партитури твору.

В залежності від типу фактури обирається тип педалізації. Пряма ритмічна застосовується для акордової фактури у швидких темпах, наприклад, у вступі і заключенні другої частини та синкопованих акордів супроводу у першому розділі четвертої частини.

Для підкреслення кантиленності звучання голосу, багатства гармонічної мови і різнобарвності тембрального звучання доцільно застосовувати довгу запізнюючу педаль. Важлива роль контролю за якістю педалізації у розкладених, широких за діапазоном фінальних акордів кожної із частин циклу.

Штрихи також повинні підкреслювати характер звучання – *legato* у кантилені і *non legato, staccato* у гострих ритмічних будовах.

Окрему увагу на цьому етапі піаніст повинен приділити налагодженню належних темпів у фортепіанних вступі, зв'язуючих інтермедіях і заключеннях. Ці сольні епізоди фортепіанної партії грають вирішальну роль у розвитку наскрізної драматургії як у кожній частині, так і в композиції циклу в цілому.

Від того наскільки якісно піаніст зіграє фортепіанний вступ до кожної з частин циклу залежить подальший художній результат спільного виконання.

Вступи циклу є тематично самостійними, вони формують індивідуальний музичний образ кожної частини циклу.

Інтермедії повинні «цементувати» окремі розділи в єдину цілісну форму.

Інтерлюдії, що пов'язують різні епізоди (строфи віршу), повинні гармонічно готувати вступ голосу у тому чи іншому емоційному стані.

Заклучні постлюдії підкреслюють в залежності від характеру музики зростання почуттів (як у 2-ій частині) або навпаки – завмирання і припинення руху (як у 1-ій, 3-ій, 4-ій частинах).

Працюючи над сольними епізодами супроводу концертмейстер повинен застосувати свої диригентські вміння для плавних переходів від розділу до розділу, через диригентський ауфтакт відчутти цезури і вступи голосу. Диригування з одночасним співом вокальної партії чи грою спрощеного акомпанементу допомагає закріпити необхідні зміни руху та темпоритму.

У цій роботі піаністу допомагають авторські ремарки щодо темпів та їхніх змін, позначки *ritenuto, allargando, piu mosso, meno mosso*, що стають

орієнтиром для формування руху як у сольних епізодах, так і у фортепіанній партії в цілому.

#### **4. Підготовка до публічного виступу**

Вирішальний етап у підготовці циклу для публічного виконання – створення спільного плану інтерпретації твору. Кожен з виконавців має індивідуальні технічні засоби розкриття ідейно-образного змісту циклу й повинні об'єднати свої зусилля в активному спільному творчому процесі.

Результатом спілкування солістки та концертмейстера на репетиціях буде визначення виконавської концепції щодо втілення таких виражальних засобів як темпоритм, динаміка, цезури у фразуванні, смислові акценти і кульмінації, агогіка та виконавські штрихи.

Пропонуються наступні форми спільної роботи:

- виконання окремих частин і складних для ансамблю фрагментів для встановлення єдиного руху, балансу у звучанні та передачі усіх нюансів тембрального забарвлення партитури;
- виконання циклу від початку до кінця в належних темпах з максимальною емоційною віддачею. Це забезпечить впевненість у виконанні та осмисленні змін психологічних станів музики.

Під час естрадного виступу концертмейстеру важливо застосувати такі вміння як швидкість реакції на можливі «аварії» у соліста, мобільність музичного мислення аби зробити ці аварії менш політичними. Тобто стати під час концерту музичним «лоцманом».

### **ВИСНОВКИ**

Вокальний цикл Олександра Яковчука на вірші Ліни Костенко – яскравий приклад синтезу поезії і музики. Включення у навчальний репертуар концертмейстерського класу цього нового твору сучасного українського автора розширює рамки музично-естетичного кругозору студента, збагачує його виконавську палітру сучасними засобами музичної виразності, знайомить з перлинами вітчизняної поезії, які з любов'ю і пошаною оздоблені щирою і емоційною музикою, пропагує нові зразки камерно-вокальної творчості українських композиторів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Ленинград : Музгиз. 1961. 112 с.
2. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. Методические основы. Ленинград : Музыка. 1972. 81 с.
3. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. Москва : Радуга. 1987. 432 с.
4. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. Москва : Музыка. 1996. 207 с.
5. Грицюк О. Жанровый синтез в камерно-вокальной музыке первой трети XX века. Міжнародний вісник, № 2. 2016. 179 с.
6. Літвінова О. Камерно-вокальний цикл у творчості українських композиторів. Автореферат дисертації. Київ : 1982. 25 с.
7. Кретов А. І. Феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі: діалог історії й сучасності. // Культурологічна думка. 2017. Вип. 12. С. 56-63.
8. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія/ Т. О. Молчанова// Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів: Ліга-Прес. 2015. 557 с. Бібліогр.: с. 449–494.
9. Гречишкіна Н. Про цілісність вокального циклу С. С. Прокоф'єва «5 віршів А. Ахматової». Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, Вип. 18. Київ : 2005. с. 256–262.
10. Афанасьєва Е. Ю. Методичні особливості роботи концертмейстера з студентами-музикантами у вищих мистецьких навчальних закладах // Молодий вчений. 2017. Вип. 10. С. 230–235.
11. Комаренко Н. М. Інтерпретаційно-творчий аспект діяльності концертмейстера, як компонент музично-художньої архітекτονіки вокально-романсових циклів С. Рахманінова на прикладі ор. 38 / Н. М. Комаренко // Молодий вчений. 2018. № 1(1). С. 147–153.
12. Умрихіна О., Подолян А. Роль піаніста концертмейстера в педагогічній освіті. // Збірник наукових праць УДПУ імені Павла Тичини. Умань : Візаві. 2017. Вип. 2. Ч. 2. С. 286–295.