

Луцький педагогічний фаховий коледж  
Комунального закладу вищої освіти  
«Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради

Відділення музичного мистецтва та фізичної культури  
Циклова комісія методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки

**Проблемні аспекти виконавської інтерпретації  
вокальних ансамблевих творів української класики**

методичні рекомендації

**УДК 784+785]:7.071.2(=161.2)(0.03)(083.13)**

**П 81**

*Розглянуто на засіданні циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки Луцького педагогічного фахового коледжу*

*КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради*

*(протокол № 6 від 05.02.2025)*

*Ухвалено до друку рішенням методичної ради Луцького педагогічного фахового коледжу*

*КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради*

*(протокол №7 від 25.02.2025)*

**Рецензенти:**

**Опейда А. О.** – заслужена артистка України, директорка культурно-мистецького центру «Красне» КЗ «Палац культури міста Луцька», керівниця зразкової вокальної студії «Зернятко»;

**Зарицька А. А.** – кандидат педагогічних наук, доцент, голова циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

**П 81** Проблемні аспекти виконавської інтерпретації вокальних ансамблевих творів української класики [Електронне видання] : методичні рекомендації для здобувачів освіти спеціальності 014.13 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) / упор. З. О. Нестерук-Вознюк, А. В. Степанюк. Луцьк : КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, 2025. 53 с.

Методичні рекомендації, розроблені для здобувачів ФПО спеціальності 014 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво), містять аналіз поняття виконавської інтерпретації, теоретичний та практичний матеріал з питань виконавської інтерпретації вокальних ансамблевих творів (дуетів) української класики.

**УДК 784+785]:7.071.2(=161.2)(0.03)(083.13)**

© КЗВО «Луцький педагогічний коледж»

Волинської обласної ради, 2025 р.

## ЗМІСТ

Вступ.....	4
I. Поняття виконавської інтерпретації у науково-методичній літературі .....	6
II. Різновиди виконавської інтерпретації.....	8
III. Художні особливості інтерпретації вокально-хорових творів.....	10
IV. Виконавська інтерпретація вокального дуету.....	12
Список використаних джерел.....	21
Нотні додатки:	
- «Да куди їдеш, Явтуше».....	23
- «Не забудь».....	25
- «Відкіля це ти узявся?».....	29

## Вступ

У сучасних умовах розвитку вокальне мистецтво активно шукає нові ідеї, мотиви та засоби виразності, ритмічні структури тощо. Однією з важливих тем, що вже тривалий час є предметом дискусій, є особливості виконавської інтерпретації. Процес втілення художнього задуму автора музичного твору є багатоскладовим, так як передбачає не лише необхідність досконалого технічного оволодіння художньо-виразними засобами, але й врахування тих прийомів виконавства, які впливають з контексту стилістичних та жанрово-національних особливостей авторського композиторського стилю. Науковці значну увагу приділяють питанням виконавської свободи, здатності артиста впливати на музичний твір через індивідуальну творчість під час виконання. Це включає визначення критеріїв, які відображають рівень цього творчого впливу, а також дослідження ступеня суб'єктивності виконавської інтерпретації та її впливу на художній задум автора.

Специфічні особливості вокального виконавства закладені, насамперед, у самому предметі діяльності – музичному творі. Музика як об'єкт інтерпретації є багатошаровим художнім явищем, яке поєднує в собі текст, мелодію, гармонію, ритмічну структуру та стилістичні особливості. Кожен з цих компонентів потребує глибокого розуміння і вивчення для створення цільового виконавського образу. Однак у ширшому сенсі специфіка вокального мистецтва також включає індивідуальні риси виконавця, такі як його голосовий тембр, технічні можливості.

Усвідомлення феномену вокально-виконавського мистецтва стає можливим лише за умови глибокого проникнення в сутність його матеріальної й художньої сфери. Це включає ретельний аналіз художньо-виразних засобів, притаманних музичному твору, таких як динаміка, тембр, нюансування, артикуляція, інтонація та ін. Саме вони є носіями художньої образності та дозволяють виконавцю створювати живий і емоційно насичений музичний продукт. Крім того, вагоме значення має врахування історичного й стилістичного контексту твору, відповідності до епохи, жанру та авторського стилю, що дозволяє зберегти автентичність і глибше передати задум композитора.

Отже, виконавська інтерпретація у вокальному мистецтві – це не просто відтворення музичного тексту, а складний творчий процес, який вимагає від артиста високого рівня професійної майстерності, художнього смаку та глибокого осмислення. Завдяки цьому виконавець можна не тільки донести до слухача художній задум автора, але й створити унікальну емоційну взаємодію, що є основним призначенням музичного мистецтва.

У цьому контексті особливу увагу слід приділити професійному розвитку майбутніх вчителів музичного мистецтва, оскільки вони забезпечують роль не лише носіїв та передавачів національних традицій, а й ключових фігур у збагаченні духовного життя та впровадженні основ художньої культури у свідомість молодого покоління. Компетентнісний підхід до музично-виконавської підготовки майбутніх учителів музики має ґрунтуватися на впровадженні інтеграційних зв'язків між фаховими дисциплінами, взаємозв'язку із різними видами музично-виконавської діяльності й має на меті вдосконалення художнього мислення, творчого потенціалу на засадах самостійного пошуку, спрямованого на творче самовираження майбутніх фахівців.

Представлені методичні рекомендації містять аналіз поняття виконавської інтерпретації, теоретичний та практичний матеріал з питань виконавської інтерпретації вокальних ансамблевих творів (дуетів); розкриваються проблемні аспекти необхідності поєднання теоретичного осмислення, використання науково обґрунтованих методів із сучасним сприйняттям цієї теми. Розглянуто особливості форми, жанру, стилю та ідейно-тематичного змісту популярних класичних українських вокальних дуетів. Також рекомендації містять нотний додаток проаналізованих творів.

Дані методичні рекомендації спрямовані допомогти здобувачам освіти спеціальності 014.13 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво), викладачам вокально-хорових дисциплін, вчителям музичного мистецтва у вивченні проблематики розуміння та художньої інтерпретації вокальних ансамблевих творів української класики.

## I. Поняття виконавської інтерпретації у науково-методичній літературі

Естетичні, виконавські, педагогічні, філософські та методичні аспекти музично-виконавської діяльності знайшли обґрунтоване висвітлення у наукових і навчально-методичних джерелах. Однак завдання глибокого розуміння та інтерпретації художньо-виразного змісту музичних творів залишається актуальним і сьогодні.

Різні аспекти інтерпретації як художнього явища в контексті музичного виконавства досліджували музикознавці та виконавці-інтерпретатори музичних творів такі, як М. Калашник, М. Кононова, О. Падалка, Г. Юник, С. Корзун, О. Горбенко, О. Швачка, І. Семененко, О. Катрич, В. Москаленко, В. Кашаюк та ін.

Термін «Інтерпретація» походить від лат. *interpretatio* (роз'яснення, тлумачення) і застосовується до усіх видів мистецтва. У музичній енциклопедії інтерпретація трактується, як художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту музики виразними і технічними засобами виконавського мистецтва. Власне **музична** інтерпретація залежить від естетичних принципів школи або напрямку, до яких належить артист, від його індивідуальних особливостей та ідейно-художнього задуму. Інтерпретація передбачає індивідуальний підхід до виконуваної музики, активне до неї ставлення, наявність у виконавця власної творчої концепції втілення авторського задуму».

Уточнення поняття «Інтерпретація» надає М. Кононова: «...Інтерпретаційним можна назвати будь який вид діяльності, пов'язаний із освоєнням людиною об'єктивно існуючих предметів дійсності, через те, що акт їх сприйняття вже містить у собі суб'єктивне відношення до них реципієнта, то в цьому ракурсі усі творчі процеси, пов'язані з переведенням образних елементів у матеріальну площину та навпаки в межах музично-виконавського мистецтва можуть тлумачитись як інтерпретаційні, що дозволяє презентувати художню інтерпретацію як родову ознаку виконавства» [10, с. 198].

Мистецтво інтерпретації (у сучасному розумінні) виникає і розвивається з середини XVIII ст., коли музична композиція і виконавство розділяються на самостійні види музичної діяльності. Виконавець стає інтерпретатором композиторських ідей, створювачем і носієм «звукової версії» музичного твору, найважливішою ланкою в комунікації «музичний твір – слухач».

Починаючи із XIX ст., ускладнення музичних творів значно мірою починає впливати і на значимість інтерпретатора, музиканта нової формації. Поступово завдання з інтерпретації музичних творів ускладнюються. Формуються різноманітні стилі музичного виконавства. У зв'язку з цим, виникають психологічні, педагогічні і технічні проблеми виконавської майстерності, утверджуються виконавські школи [12].

Процес роботи виконавця-інтерпретатора над музичним твором передбачає ретельний аналіз ключових аспектів, що завершується його виконанням. На першому етапі важливо здійснити глибоке усвідомлення форми твору та його образно-ідейного змісту. Виконавець повинен виокремити основну ідею композиції, вивчити її структурні особливості та принципи розгортання теми. Наступним кроком є визначення ролі кожної частини твору в контексті загальної музичної структури.

Далі виникає необхідність синтезу структурних елементів під час пошуку проміжних фразових кульмінацій та поступового наближення до основної кульмінації твору. У процесі роботи над кульмінаціями виконавець зосереджується на виявленні головної кульмінації, що є показником цілісного розвитку музичного матеріалу. Коли мова йде про інтерпретацію вокально-хорового твору, зокрема дуету, це завдання ускладнюється, бо виконавець повинен розглядати не лише свою партію, а й партію інших виконавців, а також враховувати роль акомпанементу.

П. В. Харченко зазначає, що в процесі вокальної роботи над музичним твором, слід враховувати два традиційні виконавські аспекти: об'єктивний (зв'язок з творчістю композитора) і суб'єктивний (творчість самого виконавця). Адже виконавець є суб'єктом свого часу, з властивою йому свідомістю та набором естетичних поглядів і смаків, сформованих під впливом оточуючого середовища.

Тому, є підстави стверджувати, що інтерпретація має не лише суб'єктивне, але і об'єктивне наповнення, та постає як результат безпосередньо продуктивної діяльності виконавця [21].

Інтерпретування – явище вищого порядку, задачею якого є пізнання музичного твору як художньої цілісності на основі попередніх аналітичних та інтерпретаційних (виконавських, аналітичних, критичних, слухацьких та ін.) версій: «музикант-інтерпретатор, спираючись на властиві даному музичному твору формотворчі ресурси, переходить до пошуку та апробації виразових можливостей музичного матеріалу і, на підставі цього, створює власну інтерпретаційну версію твору». Відтак, сам твір стає «творчим процесом» [6, с. 15].

## II. Різновиди виконавської інтерпретації

В. Москаленко виділяє наступні різновиди інтерпретації: слухацьку, редакторську, виконавську, композиторську, режисерську, технологічну та музикознавчу та виконавське перекладення.

1. **Слухацька інтерпретація.** У даному різновиді версія музичного твору живе лише у слухових уявленнях професійного музиканта, які стають підставою для формування інших різновидів музичної інтерпретації.

2. **Редакторська інтерпретація,** як підсумок інтерпретування, передбачає наявність адаптованого до завдань текстологічного, виконавського або педагогічного характеру варіанту нотного запису музичного твору.

3. **Виконавська інтерпретація** виражається творчим прочитанням та озвучуванням музичного твору без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію.

4. Для **виконавського перекладення** показовим є виконання музичного твору на інструменті (інструментах) іншого типу, ніж це передбачав композитор. Тут можуть робитися коректури авторського нотного запису (редакція), однак, без порушень музично-образної структури першоджерела. Так, на баяні або на акордеоні часто виконується музика для клавіру або фортепіано. При цьому



виконавці намагаються, щоб їхнє трактування відповідало первісному характеру звучання «твору композитора».

5. Характерною рисою **композиторської інтерпретації** є творча переробка у новому музичному творі. Композиторська інтерпретація може виражатися:

- жанрами музичної транскрипції, парафрази (сюїти або фантазії на теми з інших творів) тощо;

- різноманітними формами музичних «запозичень» (цитування, стилізація, колаж тощо);

- програмними (у стислому значенні слова) творами, у яких використовуються раніше зафіксований у слові, живопису, архітектурі та інших формах художній матеріал, сюжет, конкретний образ із відповідних творів. Наприклад, це обов'язково відбувається при творенні пісні, романсу, опери, балету, мюзиклу тощо.

6. **Режисерська інтерпретація** передбачає такі суттєві зміни у внутрішній структурі «твору композитора», у його драматургічній організації або навіть у «сюжетній» спрямованості, за якими, однак, не втрачається його художня одиничність. Наприклад, робляться купюри, змінюється послідовність частин у циклі, коригуються задумані композитором драматургічні акценти, в опері або балеті придумується оновлене чи зовсім нове, порівняно з первинним, лібрето, звучання музичного твору доповнюється відеорядом тощо.

7. **Технологічна інтерпретація** передбачає редагування звучання, а також «зорової картинки» музичного виконання за допомогою спеціальних технічних програм, пристроїв. Таке редагування може проводитися як у процесі запису виконання, так і у подальшій технічній роботі. Метою може бути покращання якості звучання, очищення його від зайвих, подекуди випадкових шумів, призвуків тощо. У старих або пошкоджених записах робиться реставрація звучання. Окремим різновидом технологічної інтерпретації є монтаж відеозапису музичного виконання, музичного спектаклю, який був зроблений одночасно декількома камерами і в різних ракурсах. Такий монтаж робиться з метою якнайкращого сприйняття слухачем чи глядачем художнього цілого або деталей виконання, концентрації уваги на майстерності диригента, окремого виконавця – учасника ансамблю, оркестру тощо.

Налаштовуюючи апаратуру для запису музики, регулюючи при демонстрації запису якість музичного звучання або параметри візуального зображення, ми також здійснюємо технологічну інтерпретацію.

8. **Музикознавча інтерпретація** – це єдиний різновид, у якому версія музичного твору виражається не музичною, а вербальною мовою. Музикознавча версія може також виражатися умовними символами, графіками, таблицями, схемами і т.д. У даному випадку слово «музикознавча» трактується в особливому, розширеному значенні, а саме – як набування й володіння певними знаннями про музику [15].

Виконавська інтерпретація вокально-хорового твору містить наступні складові:

- розуміння процесу розвитку музичного твору як розгортання цілісної музичної картини у часі;
- усвідомлення виконавцем функцій частин музичної форми та його образної структури;
- наскрізний розвиток і його динамічний план;
- відчуття ритму форми, її внутрішніх пропорцій;
- роль динаміки і темброво-інструментальних засобів у досягненні музичної образності;
- відчуття завершеності музичного процесу;
- поєднання виконавських традицій та індивідуальної інтерпретації, як умова наповнення слухачького інтересу емоційними відчуттями виконавця [19, с. 78].

### **III. Художні особливості інтерпретації вокально-хорових творів**

Інтерпретація музичних творів є однією з найсуттєвіших проблем музичного виконавства. Вона є результатом взаємодії об'єктивних і суб'єктивних факторів втілення художнього задуму композитора та ступеня творчої свободи виконавця.

Багато науковців, педагогів та виконавців наголошують на необхідності максимальної відповідності виконання авторського задуму. Водночас інша група фахівців виступає за право виконавця на творчий підхід, вказуючи на природну суть музичного мистецтва та специфіку виконавської діяльності. Існують думки щодо необхідності точного відтворення авторського задуму, однак таке трактування може зменшити душевну глибину виконання, нівелюється художньо-творча складова участі виконавця, і як результат - зменшується інтерес до сприйняття виконаної музики. Ми вважаємо, що оптимальним підходом є поєднання вірності авторського задуму з можливістю проявити власну виконавську індивідуальність. Розвиток інтерпретаторських змін забезпечує здатність до самостійного, усвідомленого тлумачення знаково-драматичної структури творів різних жанрів та стилів.

Сучасна музика з її складним інтонаційним і ритмічним строем передбачає безмежну кількість варіантів інтерпретації, реалізація яких належить до компетенції виконавця-інтерпретатора. Осучаснення творів класичної спадщини можливе за умови збереження стильових ознак композитора або певної історичної епохи у межах авторського тексту. Провідна роль і створенні звукової версії композиторського тексту належить виконавцю-інтерпретатору. Підкреслюючи необхідність напрацювання здатності виконавця до інтерпретації, доцільно звернути увагу на потребу розвитку вміння «входити в образ» в контексті ж інтерпретації дуету, необхідною також є навичка артистичної роботи в парі та акторсько-виконавської взаємодії. В даному випадку від обох учасників дуету вимагається рівнозначне володіння спектром засобів художньо-образної виразності, в чому суттєво допомагають знання психології сприйняття, спільне використання різноманітних асоціацій. Отже основним засобом існування художньо-образного мислення зокрема і при інтерпретації вокального дуету є оперування наявною образною системою, відтак, взаємопроникнення виконавців в накопичену образну систему суттєво поглиблює можливості до спільних видозмін та образних трансформацій в процесі виконавської інтерпретації музичного твору.

Аналізуючи наукові праці, можна зробити висновок, що художня інтерпретація – це процес, що включає декілька етапів: ознайомлення з первинним

творчим продуктом, створення власної виконавської концепції, репетиційну роботу та сценічне виконання. Кожен з етапів сприяє покращенню формування музично-виконавського досвіду, накопичення знань, збагачення художнього словника та вдосконалення інтерпретаційних навичок і особистісних якостей виконавця.

#### **IV. Виконавська інтерпретація вокального дуету**

Інтерпретація вокального дуету є процесом більш складним, ніж інтерпретація сольного вокального номеру. Так, в даному процесі інтерпретація трансформується з площини індивідуально-виконавського до творчо-колективного процесу, де якісний художній результат можливий лише за умови повноцінної всебічної взаємодії учасників дуету, через проникнення не лише в образну систему власного персонажа, але й через акторсько-емпатичне відчуття драматургії партнера.

Інтерпретація творів оперної класичної музики є в більшій мірі регламентованою класичними канонами виконавської інтерпретації, та в певній мірі обмежує індивідуально-емоційний контекст виконавця в рамках наведеної образної системи, котра транслюється сюжетом опери, або історико-філософським контекстом музичного твору. В свою чергу твори української класичної музики, попри закладену в них глибинну образно-емоційну та виконавську драматургію, залишають значно ширший простір для створення виконавської інтерпретації.

Під час роботи виконавців над дуетом, індивідуальний виконавський стиль потребує певної гнучкості в контексті пошуку спільної концепції виконавської інтерпретації, розуміння сутності драматургії персонажу партнера, чому сприяє орієнтація на знання музичного матеріалу всього номеру, а не зосередження уваги суто на своїй партії. Виникає потреба побудови певної системи колективної художньо-виконавської інтерпретації: концертмейстер – учасник дуету №1 – учасник дуету № 2. Далекі не останнє місце займає і акторське відчуття учасниками дуету одне одного. Тоді інтерпретація стає колективно-образним тлумаченням

виконавцями об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного спільного бачення предмета трактування [1].

Узагальнюючи підходи та канони щодо трактування внутрішньої драматургії та особливостей творення процесу інтерпретації, доречно визначити наступні критерії:

- розуміння інтерпретатором-виконавцем сутності музичного твору, осмислення та осягнення його художньо-інтонаційного смислу;
- здатність до індивідуально-творчої інтерпретації музичного твору;
- володіння технікою художнього виконання;
- здатність творчо мобілізувати характерологічні вольові якості у процесі сценічно-виконавської діяльності [21].

В процесі дуетної інтерпретації до перелічених критеріїв доречно додати гнучкість музично-емоційного інтелекту, здатність емпатичного взаємовідчуття партнерами одне одного як музично-виконавському так і в художньо-творчому сегментах даного процесу, синтез вокальної та акторської майстерності не лише в індивідуальному, але і в колективному контексті.

Підбір різнопланового та різножанрового репертуару для аналізу виконавської інтерпретації є важливою складовою підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, зокрема, коли йдеться про українську класичну музику, романсову лірику та народну пісню. Це завдання вимагає обґрунтованого підходу, після якого від вибору творів залежить не лише технічний рівень виконавця, а й формування його художніх смаків, здатності до творчої інтерпретації та розуміння глибинних пластів музичної культури.

Народна пісня має важливе місце не лише в музичній культурі України, а й у системі музичної освіти. Її значення для навчання та виховання майбутніх вчителів музичного мистецтва важко переоцінити. Народна пісня є потужним виховним засобом, оскільки вона знайомить здобувачів освіти із глибокими національними традиціями, зокрема в аспекті їх зв'язку з історією, культурою та побутом різних регіонів України. Через виконання народних пісень студенти мають можливість відчувати духовну єдність з народом, осягнути культурну спадщину, що сприяє

розвитку їхнього патріотичного почуття. Вона відкриває перед педагогом шлях до глибшого розуміння музики як частини національної культури.

Оперна класика містить величезну палітру виразових засобів, де важливу роль створює не тільки вокальна техніка, але й драматургія, акторське вміння та здатність передавати складні емоційні стани персонажів.

У контексті української музики, крім народної пісні та класичних творів, важливу роль відіграє романсова класика, яка суттєво вплинула на розвиток української популярної шлягерної музики. Цей жанр об'єднує у собі вишукану лірику з елементами народного мелосу, що зумовило його величезну популярність у різні історичні періоди. Романсова музика відзначається інтимністю і глибокою ліричністю, що дозволяє як професіоналам, так і аматорам, передавати глибокі почуття через пісню, залишаючи відкритим простір для інтерпретацій.

Запропоновані до розгляду вокальні дуети є актуальними у репертуарах як професійних, так і аматорських творчих колективів, використовуються як навчальний матеріал на заняттях з постановки голосу, диригування та як ілюстративний матеріал для слухання музики на уроках музичного мистецтва.

Музичний матеріал побудований за принципом контрастного чергування музичних творів, де контрастує як сюжетно-тематичний зміст, драматургія, засоби музичної виразності, такі і прийоми інтерпретаційно-виконавського контексту.

Розглянемо особливості форми, жанру, стилю та ідейно-тематичного змісту творів української вокальної ансамблевої (дуетної) класики:

1. «Да куди ж їдеш, Явтуше?» українська народна пісня, обр. М. Лисенка;
2. «Не забудь» муз. Б. Янівського, вірші Б. Стельмаха;
3. «Відкіля це ти узявся?» (дует Карася і Одарки з опери «Запорожець за Дунаєм») муз. С. Гулака-Артемовського.

## «Да куди ж їдеш, Явтуше?»

Українська народна жартівлива пісня «Да куди ж їдеш, Явтуше?» в обробці М. Лисенка є унікальною з точки зору виконавської інтерпретації. Дуетна за своїм змістом та будовою, вона часто виконується як сольний твір, за умови здатності виконавця віртуозно «вокально перевтілюватись» у контрасні образи. (Зразковим у даному варіанті, на нашу думку, є виконання Бориса Гмирі).

В творі протиставляються позитивні чесноти позитивного героя (дівчини) та негативні риси негативного героя (Явтуха). Лїнь та певна обмеженість хлопця контрастують з рухливістю та позитивною вдачею дівчини. Апелюючи до парубка та іменуючи його своїм другом, дівчина не отримує конкретних відповідей на запитання, котрі ставить парубку:

Да куди ж їдеш, Явтуше?..

А чи ти візьмеш і мене, Явтуше?..

А що ж ти купиш, Явтуше?..

Так, молодиця змушена застосовувати свою винахідливість, здобуваючи прихильність хлопця:

Та якщо ж твоя ласка,

То й скажеш!..

Та якщо ж твоя добра ласка,

То й схочеш!..

У цих реплїках транслюється іронія над хлопцем, що у поєднанні з імітацією ліричних почуттів проявляється як глузування. Так, на основі протиставлення виявленого та завдяки діалогічній формі даного твору, розкриваються особистісні риси персонажів, що в результаті призводить до сатиричного самовикриття героя.

Так, недолугі відповіді Явтуха підкреслюють дивакуватість даного персонажу:

Обніми, та гляди, не задави!..

Пригорнись, та не звали!..

Поцілуй, та гляди, не вкуси!

Негативні риси характеру відображено і одноманітними, примітивних відповідях парубка: «Не скажу», «Не хочу», «Не дам». Остання репліка вражає грубим звертанням, яке може дозволити собі тільки обмежена людина, якою і є герой нашого твору:

- Тю дурна, вернись!

Народна пісенна виконавська традиція витісняється технічним прогресом, тому наразі необхідним є дослідження засобів та шляхів еволюції національної пісенної творчості. Нотний запис – не інтонований твір, – лише алгоритм виконання пісні, солісту і акомпаніатору потрібно самим домислювати найтонші інтонаційні нюанси, агогіку, темп відповідно до змісту, настрою пісні. Як відомо, при нотній фіксації зразків народної пісенності втрачається понад 50% відсотків її самобутності. Тому, при роботі на підготовкою та втіленням твору «Да куди їдеш, Явтуше?» постає завдання дуже уважного ставлення до інтерпретації народних пісень за нотним записом, з огляду на існуючий плюралізм варіантів виконання однакових творів в залежності від регіональних особливостей походження. Пісня повинна підходити по тембру, діапазону виконавця, а динамічні відтінки повинні відповідати характеру твору. Українська народна пісня «Да куди їдеш, Явтуше?» залишає максимально широкий спектр для виявлення власного відчуття драматургії музичного матеріалу, де виконавська інтерпретації стає в один ряд з театралізацією пісні.

### **«Не забудь»**

«Не забудь» – це сповнена світлою лірикою і почуттям кохання душевна сповідь. Написаний у 1978 році Богданом-Юрієм Янівським на слова Богдана Стельмаха романс і до сьогодні є популярним та переспіваним як академічними, так і популярними естрадними виконавцями. За задумом композитора твір повинен був виконуватись вокальним дуетом у супроводі естрадно-симфонічного оркестру. Та неабияка популярність композиції та бажання виконувати її в камерних залах спонукала до написання фортепіанної транскрипції оркестрового супроводу. Романс має куплетно-варіаційну форму. Характерною особливістю є те, що приспів



з'являється не у кожному куплеті, підкреслюючи нерозривний потік поетичного слова. Форма висловлення поетичного тексту – звернення до коханої людини, роздуми та висловлювання щирих почуттів надії, смутку, болю, які переповнюють існування коханого. Наскрізний поетичний розвиток в музичному втіленні розділяється мелодично-поетичним ритмом, таким чином, відділяючи заспів від приспіву. Часта зміна різних мотивів наближує твір до жанру балади, хоча є класичним ліричним естрадним романсом.

Оригінальна тональність твору a-moll, з відхиленнями у паралельний мажор та тональність субдомінанти. Мелодична лінія охоплює досить широкий діапазон, регістрові контрасти підкреслюють широкі інтервальні стрибки. Динамічний розвиток цілком підкорений поетичному змісту: від *pp- p* до *f* та *ff*. Кульмінація досягається поетапно – проходить декілька хвиль та виходить на найвищий рівень на словах приспіву останнього куплету («Вирує пам'ять, як ріка поміж дібров», «Пливе, не тоне в тій ріці моя любов»).

Тиха кода не розряджує, а ще більше посилює психологічне напруження. Раптова зміна динаміки (*fp*), поруч із низхідною катабазою октавних басів у фортепіано, та останнє одноголосе проведення теми-мелодії зі закінченням на словах «Там любов моя гірка не зника, не зника», залишають відчуття історії нещасливого кохання [20, с.196].

Інструментальне аранжування будується на логіці від меншого до більшого (з поступовим збільшенням фактурних голосів) та підкреслює вокальну партію, додаючи звукові відтінки, які доповнюють зміст твору.

Виконання твору вимагає серйозної вокальної підготовки, дихання, яке дозволяє розвинути широкі мелодичні фрази, а також емоційного наповнення, яке потребує душевної віддачі, вираження багатого спектру почуттів. Перехід від кантилени до декламації передбачає вміння користуватися різними вокальними техніками, швидко переключатись від одної до іншої [11].

## «Відкіля це ти узявся?»

### (дуєт Карася і Одарки з опери «Запорожець за Дунаєм»)

Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського є першою повноцінною національною українською оперою за змістом та особливостями музичної мови. Нотний текст опери у повному викладі зберігся до нашого часу і дозволяє скласти цілісне уявлення про її самотність.

«Запорожець за Дунаєм» – це опера номерного типу, яка складається з компактних танцювальних та музичних номерів, що чергуються з розмовними діалогами. У музичній мові та драматургії «Запорожця за Дунаєм», окрім національних, ясно прослідковуються риси італійської опери-буфа з традиційним розгортанням у сюжеті двох паралельних драматургічних ліній – ліричної та комічної. У «Запорожці за Дунаєм» вони представлені двома парами головних персонажів: лірична – Оксана і Андрій, комічна – Карась та Одарка. В ансамблевих сценах (дуєтах) С. Гулак-Артемівський прагне розширити композиційні рамки і створює сцени наскрізного розвитку з динамічною дією [17].

Найяскравішим номером опери, за яким її впізнають слухачі, є дуєт Карася і Одарки «Відкіля це ти узявся?», де вона, розлючена, гнівається на свого чоловіка-гульця. Структура даного дуєту має наскрізну композицію і містить в собі три розділи, як своєрідні етапи розвитку комічної дії. Ведуча, навіть наступальна роль в дуєті належить саме Одарці. Це відчутно уже з перших нот. Хоробрий козак Карась ніяковіє перед настирливою атакою своєї жінки, яка вкрай збуджена і сердита. Він не знає, що відповісти, і поспіхом вигадує причину своєї відсутності. Якщо музичні фрази Одарки активні, вимогливі й суворі (стрибки мелодії на кварту, чіткість ритмічного малюнку), то відповіді Карася невпевнені, буркотливі (низхідні ходи мелодії по звуках тонічного тризвуку, показова обірваність фраз, скоромовка на одному звуці). Уся перша частину дуєту побудована на початковій музичній темі; виняток становить середина, в якій Одарка намагається випитати причину його затримки: «Чи це ж випив, чи це ж випив на дорогу», на що Карась щоразу переконливо стверджує: «Ні, не пив, не пив, їй-богу, от не гріх, що й забоживсь».

Завершується перша частина темою, яка звучала на початку дуєту. І Одарка, і

Карась твердять кожен своє: «Де ж це так ти веселився?» — «Занедужав у дорозі та й набрався я біди». Тональний план першої частини: Es-dur — As-dur — Es-dur. Форма — проста тричастинна: a—b—a.

У другій частині Одарка скаржиться на свою долю: «Ти гуляєш дні і ночі, я ж, сердешна, все одна». Агресивні настрої змінюються жалістю та сльозами: таким чином жінка вдається до хитрого приборкання норавливого чоловіка. Тонкий ліризм цього образу неймовірним чином характеризують мелодичні фрази, наближені композитором до української ліричної задушевної пісні та демонструють героїню зовсім з іншого боку. Для виконавиці-вокалістки важливим є харизматичне перевтілення з войовничої, імпульсивної та крикливої Одарки – в ніжну, чуттєву, тонку та емоційну натуру, ображену на свою долю та чоловіка-п'яницю. Карась намагається її заспокоїти. Але досить було одного необережного слова, як Одарка знов настроюється на войовничий лад («Так оце ти у небоги аж дві ночі пропадав!?»).

Третя частина дуету сповнена справжнього комізму, вона звучить жваво, напористо: різка зміна темпу – Allegretto, пунктирний ритм на staccato та швидкий акордовий супровід. Тут передано обурення Одарки та розгубленість Карася. Виняток становить невеликий мінорний епізод (Meno mosso). Її плач-голосіння «Ой, коли б я перше знала...» настільки щирий, правдивий та непідробний, що відчувається справжній розпач жінки, яка уже не знає, як діяти далі, і як жити з таким чоловіком. Мелодичну лінію складають згруповані шістнадцяті, що дуже яскраво відтворюють схлипування [13].

Проте цей сумний настрій невдовзі «змітається» музикою іншого характеру — подружжя знов розмовляє на підвищених тонах. Кульмінація бурхливої суперечки припадає на закінчення дуету (кода), де знову кожен твердить своє: «Жити не хочу більш з тобою» — «Жити не хочеш більш зі мною». Скоромовка у цій побудові — найголовніший засіб передачі змісту. Дуєт Карася й Одарки являє собою розгорнуту динамічну сцену, у трьох частинах якої сюжетна лінія розгортається активно й динамічно. Рівновагу вносить третя частина, де музика витримана в тому комічному

плані, що й перша частина, і розгортається у головній тональності — Es-dur. Ця частина є своєрідною динамічною репризою дуету.

Аналіз форми, жанру та стилістики творів дозволив нам знайти максимально доцільні шляхи дуетної інтерпретації даних творів та визначити особливості інтерпретації творів української дуетної класики.

## Список використаних джерел

1. Белікова В. В. Інтерпретація як основа музично-виконавської творчості. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2011. № 2. С. 72-78.
2. Гаврілова Л., Псарьова Л. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. Вип. 3. Слов'янськ, 2016. С. 97–106.
3. Глушук Т. В. Музично-виконавське мистецтво як об'єкт дослідження українського мистецтвознавства. *Культура і сучасність*. 2016. № 1. С. 87–91.
4. Гулак-Артемівський С. Запорожець за Дунаєм : комічна опера на 3 дії : клавір Київ. : Мистецтво, 1954. 212 с.
5. Денисюк І. С. Інтерпретація як феномен у музичному виконавстві. *Нова педагогічна думка*. 2013. Вип.2. С.157-159.
6. Головей В., Кашаюк В. Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи. *Fine art and culture studies*. Луцьк, 2022. № 4. С. 12-20.
7. Горбенко О. Б. Формування виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Science Rise. Pedagogical Education*. 2015. № 10 (5). С. 40-43.
8. Єрошенко О. В. Виразність вокального виконавства: художні та природничі чинники. *Культура України: зб. наук. пр.* Харків: ХДАК, 2012. С. 252-261.
9. Корзун В.В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Наукові записки*. 2014. Вип. 120 С.74-79.
10. Кононова М. В. До проблеми формування категоріального апарату теорії музичного виконавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 91: Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. Київ, 2010. С. 197-209.
11. Кияновська Л. Аналіз пісенної спадщини Богдана Янівського. URL: <http://www.uaestrada.org/analiz-pisennoji-spadschyny-bohdana-yanivskoho/>

12. Ляшенко О. Д. Художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору у професійній підготовці майбутнього вчителя музики : автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.04 / НПУ ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2001. 19 с.
13. Микуляк Х. М. Особливості жіночого вокалу опери «Запорожець за Дунаєм»: бакалаврське дослідження. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2021. 35 с.
14. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : науковий журнал. № 1. Київ. НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 106-111.
15. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
16. Олексюк О. М. Ціннісно-смілова інтерпретація як творча самореалізація музиканта-виконавця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 82: Виконавське музикознавство. Київ, 2009. С. 295-302.
17. Опера «Запорожець за Дунаєм» – перша українська національна опера. Укладач: Яворська Л.М. URL: [http://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/imag\\_news/File/Opera\\_ZZD.pdf](http://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/imag_news/File/Opera_ZZD.pdf)
18. Полубоярина І. І. Проблеми інтерпретації музичного твору в процесі професійної підготовки музично обдарованих студентів. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*. Київ, 2013. Вип.1. С.70-73.
19. Семененко І.В., Швачка А.О. Проблеми інтерпретації вокальних дуетів світової та української класики: виконавський аспект. *Інноваційна педагогіка*. Випуск 33. Т. 2. 2021. С.75-79.
20. Фрайт О. В. Пісенна стилістика Богдана Янівського: інспірації, інтенції та еміненентність текстів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 193–198.
21. Харченко П. В. Формування готовності до професійного саморозвитку майбутнього педагога-музиканта: Дис. ... канд.пед.наук. 13.00.04, Захищена 14.04.2004. Київ, 2004. 246 с.

# ДА КУДИ ЇДЕШ, ЯВТУШЕ?

М. Лисенко

Adagio

Дівчина:

Andante

*p* *messa voce*

Да ку - ди і - деш,

3

Яв - ту - ше? Да ку - ди і - деш, мій дру - же? Явтух:  
"Не скажу"

Roco più mosso

6 Дівчина:

rall.molto

*dim.*

*p*

Да ко-ли ж тво - я та доб-ра - я ла - ска, то й ска-жеш! Явтух:  
"На базар".

Дівч.: Да куди їдеш, Явтуше,  
Да куди їдеш, мій друже?  
Явтух: Не скажу!  
Дівч.: Да коли ж твоя та добрая ласка,  
Той скажеш!  
Явтух: На базар!  
Дівч.: Підвези ж мене, Явтуше,  
Підвези мене, мій друже!  
Явтух: Не хочу!  
Дівч.: Да коли ж твоя та добрая ласка,  
То й схочеш!  
Явтух: Сідай, та скраєчку!  
Дівч.: Ой, що везеш, Явтуше,  
Ой, що везеш, мій друже?  
Явтух: Не скажу!  
Дівч.: Да коли ж твоя та добрая ласка,  
То й скажеш!  
Явтух: Груші.  
Дівч.: Ой, дай мені Явтуше,  
Ой дай мені, мій друже!  
Явтух: Не дам!  
Дівч.: Да коли ж твоя та добрая ласка,  
То й даси!  
Явтух: Візьми, та гниленьку!  
Дівч.: Обніму ж тебе, Явтуше,  
Обніму ж тебе, мій друже!  
Явтух: Не хочу!  
Дівч.: Да коли ж твоя та добрая ласка,  
То й схочеш!  
Явтух: Обніми, та не задуши!  
Дівч.: Поцілую тебе. Явтуше,  
Поцілую тебе, мій друже!  
Явтух: Не хочу!  
Дівч.: Да коли ж твоя та добрая ласка,  
То й схочеш!  
Явтух: Поцілуй, та не вкуси!



# Не забудь

Музика Б. Янівського  
Слова Б. Стельмачка

В темпі вальсу

The first system of the piano accompaniment is in 3/4 time. It begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes.

The second system continues the piano accompaniment. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand maintains the bass line. The dynamics remain consistent with the first system.

The third system includes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a *rit.* (ritardando) marking and then returns to *р а tempo*. The lyrics are: "Не за-будь, я - ка стрім-ка людсь-ко-ї па-м'я". The piano accompaniment features a *f rit.* (f marcato ritardando) marking in the first half and returns to *р а tempo* in the second half.

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "ті рі-ка... Не за-будь, я - ка гір-ка лю-бов між на-ми-в са-мо-ті блу-ка". The piano accompaniment continues with a consistent bass line and harmonic support.

в да-ли-ні зни-ка по-між бе-ре-га-ми. Не за-будь мо-їх о-чей в туж-ли-вій тем-ря-

ві но-чей. Не мов-чи, о, не мов-чи - мо-є і-м'я ти віч-но ше-по-чи,

віч-но ше-по-чи, *rit.* *a tempo* щоб не за-бу-ва-ти. Не за-будь - сні-ги впа-дуть,

лі-таз во-до-ю од-пли-вуть... Хоч в дум-ках зі мно-ю будь - не за-будь,

Приспів:

не за-будь. Ви-ру - є па-м'ять, як рі - ка по - між діб-ров.

Пли - ве не то - не в тій рі - ці мо - я лю - бов.

1. *rit.*  
- я лю - бов.

2. *rit.* *a tempo*  
*rit.* *fp a tempo*

*P a tempo*  
Не за - будь, я - ка стрім - ка людсь - ко - ї па - м'я - ті рі - ка...

Там лю - бов мо - я гір - ка не зни - ка, не - зни - ка.

Не забудь, яка стрімка  
 Людської пам'яті ріка...  
 Не забудь, яка гірка  
 Любов між нами в самоті блука,  
 В даліні зника поміж берегами

Не забудь моїх очей  
 В тужливій темряві ночей.  
 Не мовчи, о, не мовчи —  
 Моє ім'я ти вічно шепочи,  
 Вічно шепочи, щоб не забувати.

Не забудь — сніги впадуть,  
 Літа з водою одлинуть...  
 Хоч в думках зі мною будь,  
 Не забудь, не забудь.

*Приспів:*

Вирує пам'ять, як ріка, поміж дібров.  
 Пливе, не тоне в тій ріці моя любов.

Одізвись мені колись,  
 Луною в серці одізвись.  
 Чи приснисть, бодай приснисть  
 Дощем травневим, зіркою в очах,  
 Птахом в небесах, цвітом яблуневим.

Пам'ятай, що з летом днів  
 Виходить пам'ять з берегів.  
 Залива усе довкіл  
 Вогнем любові, греблі часу рве.  
 Як життя живе, як весняна повінь

*Приспів.*

Не забудь, яка стрімка  
 Людської пам'яті ріка...  
 Там любов моя гірка  
 Не зника, не зника.

## № 6 ДУЕТ

### „Відкіля це ти узявся“

Аллего

Piano introduction in 3/4 time, key of B-flat major. The music starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Одарка *f*

Vocal line: Від-кі - ля це ти у - зяв - ся? Де ти

Piano accompaniment: The piano part continues with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f*, *p*, and *fz*.

Vocal line: до - сі про - па - дав? Хоч би бо - га по - бо -

Piano accompaniment: The piano part continues with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f*, *p*, and *fz*.

Vocal line: - яв - ся, хоч би тро - хи со - ром - мав! Де ж це

Piano accompaniment: The piano part continues with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *fz*. The key signature changes to B major for the final measure.

так ти ве - се - лив - ся? Де ж це так бен - ке - ту -

*fz* *p* *fz* *p*

- вав? Як крізь зем - лю про - ва - лив - ся,

до - ма чом не но - чу - вав? Як крізь зем - лю про - ва -

- лив - ся, до - ма чом не но - чу - вав? Ось по -

*rall.* (Дає стусана) Карась *mf* (Хитро)

*rall.* *ff a tempo*

- слу - хай, що вчи - ни - лось...      Страх ме - не бе - ре й те -

*mf p fz mf p*

- пер!      Ли - шень - ко та - ке зро - би - лось,

*fz fz*

(Удає хворого)

тро - хи, тро - хи я не вмер!...      За - не - ду - жав у до -

*fz p fz mf p*

- ро - зі      та й на - брав - ся я бі - ди,      так, що

*fz mf p fz*

лед - ве вже на во - зі при - вез - ли, при - вез - ли ме - не сю -

- ди, так що лед - ве вже на во - зі при - вез -

- ли, при - вез - ли ме - не сю - ди.

Одарка *mf* (Угідливо)

Чи це ж ви - пив, чи це ж ви - пив на до - ро - гу? Чи в до -



## Караць

- ро - зі, чи в до - ро - зі вже на - пивсь? Ні, не пив, не пив їй -

- бо - гу! От не гріх, що й за - бо - живсь, ні, не пив, не пив, їй -

- бо - гу! От не гріх, що й за - бо - живсь.

Одарка *mf*

Ви - пив, ма - буть, ви - пив, ма - буть, з до - бру квар - ту, а - бо

Одарка

ви - пив, а - бо ви - пив ці - лий ківш!

Карась

Ні, не пив, ка - жу без

Ви - пив, ма - буть, з доб - ру

жар - ту, ви - пив ча - роч - ку, не більш, ні, не пив, ка - жу без

квар - ту а - бо ви - пив ці - лий ківш! Де ж це

жар - ту, ви - пив ча - роч - ку не більш! За - не -

так ти ве - се - лив - - ся, де ж це так бен - ке - ту -  
 - ду - жав у до - ро - зі та й на - брав - ся ж я бі -

- вав? Як крізь зем - лю про - ва - лив - - ся,  
 - ди! Так що лед - ве вже на во - зі при - вез -

*rallent.*  
 до - ма чом не но - чу - вав!  
*rallent.*  
 - ли, при - вез - ли, ме - не сю - ди!

*rallent.* *ff* *fs* *fs* *p* *Un poco*

## Одарка (сіла на прызьбу біля хаты.)

*meno mosso* *p*

Тя гу-

ля-еш дні і но-чі, я ж, сер-деш-на, все од-на, із-су-

ши-ла ка-рі о-чі в са-мо-ти-ні край вік-на. Ці-лу

*mf*

ніч я жда-ла, жда-ла, по-ки зі-ронь-ка зій-шла, все в ві-

*rallent.* *f* *a tempo*

*rallent.* *f* *p a tempo*

- кон - це виг - ля - да - ла.... ніч в сльо - зах всю про - ве - ла, ніч в сльо.

*quasi piangendo* *poco riten.*  
- зах всю про - ве - ла, ніч в сльо - зах всю про - ве -

*poco riten.*

Одарка (Плаче.)

- ла.

*p* *più mosso*  
Караць (a parte)

Ой лу - ка - ва вра - жа жін - ка! За - раз в сльо - зи, го - ло -

*p* *più mosso*

## Мено

(Плачучи)

*p*

Ой, ко-  
\_ сить! Бач, зля\_ка\_ти чо\_ло\_ві\_ка, щоб не знав він, що й ро\_бить.

*mosso*

\_ли б я пер\_ше зна\_ла, з чо\_ло\_ві\_ком як то  
*p*  
Ой лу\_ка\_ва вра\_жа жі\_нка! За\_раз сльо\_зи го\_ло\_

жить! Кра\_ще вік би ді\_ву\_ва\_ла, ніж те\_  
\_ сить! Бач, зля\_ка\_ти чо\_ло\_ві\_ка,

( Швидко підводиться, грізно схопила свиту й шапку, кидає на зем-  
лю )

пер так сльо - зи лить. Жить не хо - чу більш то -  
щоб не знав він, що й ро - бить Жить не хо - че

бо - ю, Ій же бо - гу, роз - ве - дусь!.. Краще  
більш зі мно - ю хо - че, хо - че роз - ве - стись!

*rallent.* *a tempo*  
*rallent.* *Pa tempo*

бу - ду я вдо - во - ю і без те - бе о - бій -  
Гей, О - дар - ко, що з то - бо - ю, ну - бо го - ді, вго - мо -

*piangendo*

- дусь, і беа те - бе о - біЙ - дусь, і беа  
- нись, ну - бо го - ді, вго - мо - нись,

*rit.*  
те - бе о - біЙ - дусь.  
*rit.*  
ну - бо го - ді, вго - мо - нись!

*rit.* *a tempo*

(удає, що плаче) *p* (набік) *a parte*

От і в ме - не вра - жі о - чі пла - чуть тро - хи, да - ле - бі. Бо не спа - ли вже дві

*p* *meno mosso*



## Карась (підходить ближче до Одарки, впевнено)

но . чі, тре . ба ж тра . пи . тись бі . ді! Збив . ся, ба . чиш, я з до .

- ро . ги, до . ве . лось хоч про . па . дять, - та, спа . си . бі, до не .

*f* бо . ги *p* втра . пив я . кось но . чу . вать, та, спа . си . бі, до не .

*ff* бо . ги *p* втра . пив я . кось но . чу . вать, *rallent.* втра . пив я . кось но . чу .

## Vivace

Так о-це ти у не-бо-ги, аж дві но-чі про-па-  
- вать.

*p*

(Підходить ближче)

- дав? Щоб на те-бе пе-ре-ло-ги,

щоб те-бе не-чи-стий взяв! Щоб те-бе не-чи-стий

взяв, щоб те-бе не-чи-стий взяв!

*pp*

**Allegretto** (Засучує рукава; з запалом)

*p*

По-стри - вай же, мій ко - за - че, бу - деш,

бу - деш па - м'я - тать, бу - деш тя - мить, не - бо - ра - че, як то

(Дає стусана. Карась переходить на другий бік.)

жін - ку ша - ну - вать! Ма - ко - го - ном ру - ки й но - ги по - ла -

- ма - ю, бу - деш знать - но - чу - ва - ти у не - бо - ги, до - ма

*riten.*

як не но - чу - вать! Но - чу - ва - ти у не - бо - ги, до - ма

*riten.* *p*

*a tempo*

як не но - чу - вать, до - ма як не но - чу - вать!

*a tempo* *ff*

(плачучи)

**Meno mosso assai**

Ой, ко - ли б я пер - ше зна - ла, з чо - ло - ві - ком

*p*

як то жить, кра - ще вік би ді - ву - ва - ла, ніж те - пер так

Караєв (хоче заспокоїти Одарку)  
а tempo

*mf*

сльо-зи лить. Гей, О - дар-ко, го-ді, бу-де, пе-ре-стань бо

Одарка (навмисно голосно)

вже кри-чать! Ні, не-хай же чу-ють лю-ди, ні, не бу-ду

*sf*

Караєв (грізно)

я мов-чать! Гей, О - дар-ко, го-ді, бу-де, пе-ре-стань бо

Одарка (витагаючи з тину лозину)

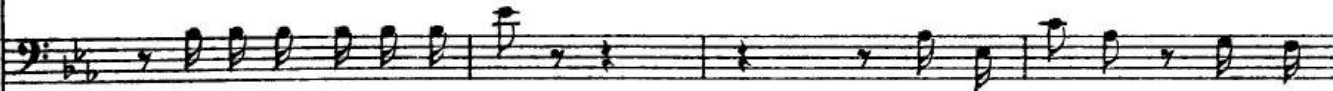
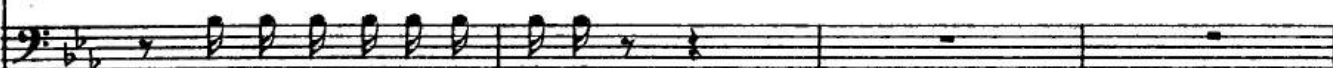
вже кри-чать! Ні, не-хай же чу-ють лю-ди, ні, не бу-ду

*sf*

Одарка



Карась



Й но - ги по - ла - ма - ю, бу - деш знать - но - чу - ва - ти у не -  
мно - ю, хо - че, хо - че, роз - ве - стись. Гей, О - дар - ко, що з то -

*rall.*  
- бо - ги, до - ма як не но - чу - вать, но - чу - ва - ти у не -  
*rall.*  
- бо - ю, ну - бо, го - ді вго - мо - нись, гей, О - дар - ко, що з то -

- бо - ги, до - ма як не но - чу - вать, до - ма як не но - чу -  
- бо - ю, ну - бо го - ді, вго - мо - нись, гей, О - дар - ко!

*p* *f* *sf*

- вать.

Гей, О - дар - ко, го - ді, бу - де, пе - ре - стань бо

Ні, не - хай же чу - ють лю - ди,  
вже кри - чать,

ні, не бу - ду я мов - чать!

Гей, О - дар - ко,  
го - ді, бу - де, пе - ре - стань бо вже кри - чать!



Ні, не - хай же чу - ють лю - ди, ні, не бу - ду

я мов - чать, ні, не бу - ду я мов -

Pe - ре - стань бо вже кри -

..чать! Жить не хо - чу більш з то - бо - ю,

..чать! Жить не хо - че більш зі мно - ю,

*f* *p*

*fp* *fp*

їй же бо - гу роз - ве - дусь! Кра - ще бу - ду я вдо - во - ю  
хо - че, хо - че роз - ве - стись. Гей, О - дар - ко, що з то - бо - ю,

і без те - бе, і без те - бе о - бій - дусь!  
ну - бо го - ді, ну - бо го - ді, го - ді, го - ді, го - ді! Вго - мо - нись!

*p* *p*

Жить не хо - чу більш з то - бо - ю, їй же бо - гу, роз - ве - дусь!  
Жить не хо - че більш зі мно - ю, хо - че, хо - че роз - ве - стись,

± С. Гулак-Артемівський „Запорожець за Дунаєм“

кра - ще бу - ду я вдо - во - ю і без те - бе, і без  
гей, О - дар - ко, що з то - бо - ю, ну - бо го - ді, ну - бо го - ді,

те - бе о - бій дусь, і без те - бе о - бій -  
го - ді, го - ді, го - ді вго - мо - нись, ну - бо го - ді, вго - мо -

- дусь, і без те - бе о - бій - дусь!  
- нись, ну - бо го - ді вго - мо - нись!

і без те - бе о - бій - дусь!  
 Ну - бо го - ді, вго - мо - нись!

This system contains the first two systems of music. The top two staves are vocal lines in a minor key, with lyrics in Ukrainian. The bottom two staves are piano accompaniment, starting with a forte (*f*) dynamic and moving to fortissimo (*ff*) in the second measure.

This system shows the piano accompaniment for the second system of music. It features a rhythmic pattern in the bass line and chords in the treble line, with a dynamic of *f*.

This system shows the piano accompaniment for the third system of music. The dynamics remain at *f*.

This system shows the piano accompaniment for the fourth system of music. The dynamics increase to fortissimo (*ff*) in the second and third measures, then return to *f* in the final measure.

(Карась хоче тікати. Одарка його наздоганяє)

ЗАВІСА

*Навчально-методичне видання*

**Проблемні аспекти виконавської інтерпретації  
вокальних ансамблевих творів української класики**

Методичні рекомендації  
для здобувачів освіти  
спеціальності 014.13 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво)

*упорядники: Зоряна Нестерук-Вознюк, Аліна Степанюк*

Електронне видання