

Шовгенюк С. С. Становление бас-кларнета в исполнительской практике XIX — середины XX столетия. В статье рассмотрены исторические аспекты развития сольного исполнительства на бас-кларнете, начиная с XIX века. Проанализированы письменные упоминания и описания этого инструмента, которые базируются на конструктивных изменениях, диапазоне звучания и тембровых особенностях. Акцентируется внимание на технических особенностях и выразительных средствах бас-кларнета, а также на проблеме репертуара.

Ключевые слова: бас-кларнет, басетгорн, репертуар, исполнение, концерт.

Shovgenyuk S. S. Bass clarinet and performing art of the XIX-th — middle of the XX-th century. The article describes historical aspects of bass clarinet solo development from the beginning of the XIX-th century. The author analyses records and descriptions of the instrument that are based at structural changes, sounding range and timbre peculiarities. The author emphasizes technical peculiarities and expressive means of bass clarinet, as problem of repertoire.

Keywords: bass clarinet, basset horn, repertoire performing art, concert.



УДК 784.92/787.79

Л. Чернецька

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СУЧАСНОГО БАНДУРИСТА

Стаття присвячена розгляду теоретичних і методологічних аспектів вокальної підготовки сучасних бандуристів. Розглянуті історичні особливості становлення кобзарських шкіл з виділенням ролі співу в них. Вивчено сучасні підходи та методики постановки голосу з урахуванням принципів голосоутворення.

Ключові слова: кобзарські школи, бандурне виконавство, вокал, голосоутворення.

Актуальність обраного дослідницького напрямку пояснюється тим, що бандурний репертуар сьогодні представлений творами різних форм і жанрів, втілює різні індивідуальні стильові установки своїх авторів, зберігаючи при цьому глибинні зв'язки з фольклорними джерелами, вокальні твори для бандури залишаються важливою складовою репертуару сучасного бандуриста. Але вокальні прийоми та прийоми гри на бандурі потребують доволі різних підходів і методів у навчанні.

Розвиваючись у двох руслах — сугубо інструментальному й вокально-інструментальному, музика для бандури в її професійно-академічній іпостасі має вже власну скарбницю, у яку ввійшли твори К. Мяскова, М. Дремлюги, А. Кос-Анатольського, В. Зубицького, С. Баштана, В. Герасименко, В. Власова, Н. Брояко, Р. Гриньківа, які демонструють жанрово-стильову різноманітність творів бандурного репертуару.

Кобзарство, що сягає корінням в епоху Київської Русі, за довгий час свого розвитку стало видатним надбанням національної культури, філософсько-естетичним осмисленням реалій буття, а також важливим чинником активізації волелюбних ідей народу у найважчі періоди його соціально-історичного розвитку. Сьогодні автентичне народне кобзарство майже втратило перспективу розвитку, натомість воно лишається надійним підґрунтям впровадження нових форм бандурного мистецтва: виконавство презентує нові світові імена бандуристів-віртуозів, створюються оригінальні бандурні ансамблі, традиційний репертуар поповнюють художньо значні авторські твори, поширюється і удосконалюється професійна бандурна освіта в середніх та вищих навчальних закладах. Одним із важливих аспектів дослідження історичного розвитку кобзарства в Україні є ретроспективний розгляд його освітянських закладів, генези становлення та розвитку професійних кобзарських шкіл.

Найбільш рання інформація (джерела XV–XVI ст.) пов'язана з іменами окремих представників кобзарського мистецтва і засвідчує переважно лише їх соціальний стан та виконавський репертуар. Натомість в документах XVII–XVIII ст. вже з'являються відомості про навчання кобзарському ремеслу в музичних цехах, братствах, в січових співацьких школах, в Глухівській школі співу та інструментальної гри. Наприкінці XIX — поч. XX ст. наукові розробки П. Житецького, М. Лисенка, Ф. Колесси, О. Сперанського, Д. Ревуцького, Г. Хоткевича, П. Мартиновича, Ф. Дніпровського, К. Грушевської та ін. доводять наявність професійної кобзарської освіти, що сформувалась в середовищі трьох кобзарських шкіл: Чернігівської, Полтавської та Зіньківської. Кожна із цих шкіл утверджувала власний спосіб гри та тримання інструменту, специфічні ознаки інструментарію, своїх вчителів-наставників, репертуар та конкретну регіональну адресу [3, с. 3–4].

Дослідження кобзарського мистецтва Д. Ревуцького, Ф. Колесси, Г. Хоткевича та інших показали, що між трьома основними школами (Чернігівською, Зіньківською, Полтавською) існувала різниця у

способі тримання інструменту (між колінами і перпендикулярно до корпусу — по-чернігівськи, на коліні і паралельно до корпусу — по-зінківськи, на коліні і в середньому положенні по відношенню до корпусу — по-полтавськи) та в постановці рук. Чернігівський кобзар лівою рукою грає на бунтах (басах), права рука на приструнках. Зінківський (харківський) спосіб гри розширює кількість виконавських прийомів (ліва рука грає на басах та пересувається по приструнках). Полтавський тип гри об'єднує деякі риси чернігівського і харківського (ліва рука зосереджена на басах, як в чернігівському, права грає так само, як при зінківському).

Інтерес до кобзарства активізує збирання епосу, народних дум та історичних пісень. Дослідження музичного фольклору гаряче підтримали відомі діячі української культури — І. Франко, Леся Українка, М. Драгоманов, В. Гнатюк та ін. Значне накопичення виконавського матеріалу призвело на початку ХІХ ст. до появи перших друкованих збірок: В. Ломиковського, М. Цертелева, П. Лукашевича, І. Срезневського та ін.

Велике значення в братських школах надавалося саме навчанню співу, зокрема, про якість київського співу дбав у 1615–1619 рр. перший ректор Києво-братської школи Іов Борецький. Відомі імена вчителів співу Києво-Могилянської академії: Г. Августинович, Г. Баранович (автор підручника «Правила нотного та ірмолойного співу»), С. Лободовський та В. Сербжинський, які виховали чимало співаків для культових потреб Києва та слов'янського православного світу. Київська духовна семінарія, за словами О. Кошиця, була немов природна консерваторія без професорів, де постановка голосу передавалась за традицією переймання гарної манери співу [3].

Мала свої методичні засади й вокальна традиція українських епічних співців, кобзарів та лірників: «За даними музичної етнографії ... професійними епічними співцями ставали вихідці з селянського, частково — міського середовища, які діставали спеціальну освіту в учителя («панотця»). Навчання тривало не менше (або навіть більше) трьох років, залежно від здібностей учня». Після десяти років чесної виконавської праці «меншої» кобзар ставав «вільним» і міг брати собі учнів. Серед українських кобзарів були і придворні, один із них — Тимофій Белгородський — навчив головним принципам сольного співу свою племінницю Єлизавету Белгородську, яка згодом стала оперною співачкою. Надзвичайно важливим для розуміння духовної суті кобзарів та лірників є питання репертуару, вибір якого був далеко

не довільною справою. Існувала строга панотча цензура, за виконавським складом стежила панотча (судна, думна) рада, не допускаючи свавільного ставлення до вибору творів [2, с. 11].

Кобзарсько-лірницький репертуар можна поділити на кілька жанрових груп. До першої слід віднести професійні тексти: «жебранки», «запроси», «заплачки», «благодарствія», «просьби», «запросницькі жалі», «причити». З них, як правило, починався і ними закінчувався «виступ» кобзаря чи лірника. «Жебранка» — це текст у формі речитатива, в якому старець просив «шматок хліба», «запрос» — це прохання подати «шматочок полотна» чи якусь одежину. «Причити» — це жебрацькі жалібні голосіння, нарікання на свою долю. В «благодарствіях» висловлювалася подяка за подану милостиню [2, с. 11]. Другу жанрову групу складали псалми, духовні вірші, такі як «Радуйся, Маріє», «Блудний син», «Ісусе прелюбезний» та ін [2, с. 11]. До третьої групи належать розважальні пісні й танцювальні мелодії. Твори такого «легкого» жанру серед кобзарів та лірників називалися «штучками». Серед них «Чоботи», «Чечітка», «Хома та Ярема» тощо [2, с. 11]. До четвертої групи можна віднести пісні — історичні, алегоричні, повчальні: «Правда й неправда», «Сиротина», «Сковородинська» [2, с. 11]. І, нарешті, окрему групу становили думи, котрі виконувались лише одиницями серед кобзарів та лірників [2, с. 11].

Наріжним каменем було питання про успадкування нащадками кобзаря співацької професії. Найчастіше зрячі кобзарські діти на деякий час ставали поводарями у своїх батьків. Не цуралися поводарської допомоги своїм батькам діти відомих харківських кобзарів Івана Кучугури-Кучеренка, Івана Нетеси, Макара Христенка та чернігівського кобзаря Т. Пархоменка. Деякі співці прагнули, аби їхні сини пішли стежою батьків і стали співцями. Але за встановленим звичаєм шлях до співацтва був відкритим лише незрячим, тому продовження родинної традиції вимагало страшною жертви [11, с. 74].

До кінця ХХІ ст. династії кобзарів і лірників утворювали кістяк незрячого співацтва в цілому. Найбільш відомими серед простолюду вважалися співацькі роди Стрічок, Вересаїв, Кравченків, Назаренків із Гетьманщини та Баштанників, Ткаченків і Колісників зі Слобідщини. У співацькому звичаї було також заведено родичатися зі своїми цеховими побратимами [11, с. 75]. Співацька «державка» конспірувалася від зовнішнього світу «подвійною» поведінкою співців. Про внутрішній устрій цехового життя незрячих співців простолюди практично нічого не знав, водночас маючи відомості про існування коб-

зарського цеху. «Заховавши деякою мірою колись загально прийняті форми цехової організації, воно одягло її в таємничість і секретність, що і долює сю групу людей від решти суспільності більш ніж будь-яке інше угруповання» [11, с. 81]. Цехи виникали практично у кожному повіті, де жили співці. За звичаєм, кожен цех мав свого цехмайстра. Цеховий майстер очолював місцевий цех співців і підпорядковувався лише «цехмайстру всього співацького братства». Коли у XVIII ст. кобзарський центр перемістився з Гетьманщини на Слобожанщину, сюди ж мігрували і найвищі кобзарські панотці — цехмайстри, яким підпорядковувалися братства незрячих співців аж до їх трагічного винищення у 20–30-ті роки XX ст. Кобзарсько-лірницькі цехи об'єднували лише незрячих співців, прості жебраки і зрячі до громади не приймалися і творили свої об'єднання осторонь [11, с. 82].

Основу ієрархії кобзарського цеху, за свідченням П. Дривченка, складали «вольні майстри» — кобзарі, які, склавши свій вищий професійний іспит (т. зв. «визвілок»), могли набирати собі учнів. Ця група мала вирішальні голоси у всіх обговореннях та ухваленні рішень. Дещо нижчий рівень займали всі підмайстри повіту — ті кобзарі, які, склавши свій перший професійний іспит на право самостійного кобзарювання (т. зв. «одклінщина»), отримували право самостійно кобзарювати, але ще не могли набирати собі учнів. Найнижчий щабель займали кобзарські учні. Права і обов'язки учнівського стану були суворо регламентовані: учні могли бути присутніми на цехових зборах, але не мали права голосу. Кобзарські поводарі, особливо якщо були зрячими, до зборів не допускалися [11, с. 84].

Кобзарі-співці були вельми корисними членами кобзарського товариства: крім того, що своєю грою підбадьорювали й звеселяли козаків, проганяли журбу, вони часто виконували роль військових лікарів, бо ж крім незрівнянного хисту володіння струнами кобзи, знали силу й секрети цілющих трав, якими лікували ослаблених у дорозі або поранених у бою — стверджував Д. Яворницький (цит. по [11, с. 170]). Кобзарство в усі часи свого існування належало до еліти українського народу, було виразником його прагнень і стремлень, носієм передових лицарських ідей. Особливо велику роль кобзарство відіграло на перших стадіях свого формування і розвитку, коли кобзарі та лірники були і носіями усіх новин та в час відсутності часописів, радіо та телебачення були своєрідними засобами масової інформації [4, с. 29].

Розвиток бандурного мистецтва на шляху до його академізації на сучасному етапі висуває вимогу до підвищення виконавської май-

стерності, а також ускладнення репертуару. Бандуру взагалі можна назвати оспівуючим інструментом, її висока тембральність відтворює мовну якість звучання. Бандуристи-співаки за вимогами різних конкурсів повинні мати в репертуарі твори як українських, так і зарубіжних композиторів-класиків. Тому питання про вокальні навички, теоретичні та технологічні аспекти вокальної постановки стають дуже важливими.

Принцип дихання і у вокаліста-соліста, і у бандуриста-співака повинен бути однаковим, але на практиці це не завжди є дійсним через те, що бандурист-співак співає сидячи і його дихання виходить «спертим» і «коротким», ключичним. Велика увага приділяється акомпанементу, перевантажена інструментальна партія і важкі пасажі вимагають особливої уваги і призводять до вимушеного руху корпусу вперед, через що, ще в більшій мірі запирається дихання. Перед бандуристом-співаком ставиться завдання не тільки формування гарного музичного співацького тону, збереження його на всьому діапазоні, а і одночасно ясного і чіткого донесення до слухача змісту слів поетичного тексту. Артикуляційна чіткість — також необхідна якість професійного співака, як і вокальність його голосу, вміння органічно з'єднувати слово і вокальний звук. Який би не був талановитий і музичний виконавець, яким би гарним не був його голос, — його спів не буде належно сприйматися, якщо він не буде артикуляційно чітким. Слухачі не повинні напружувати слух, щоб зрозуміти, про що співається, бо вони вже не в повній мірі сприймають і красу голосу і експресію твору.

Для природності слова грає велику роль також вміння перенести на спів елементи мовних інтонацій і акцентів, які роблять слово виразним. Для цього дуже корисно продекламувати текст без музики і прислухатися до звучання окремих слів, акцентів, мовних кульмінацій, тембрової окраски і старанно перенести в музику ті елементи мовної виразності, які б не порушували розвиток музичної фрази. Якщо вокалістам під силу витримати таку мелодичну лінію, то завдання, яке стоїть перед бандуристом-співаком, в дечому ускладнюється, оскільки йому потрібно співати і самому собі акомпанувати. Важливою складовою виступу сучасного бандуриста-вокаліста повинна бути артистичність.

XX століття відмічене наявністю великої кількості методик, що дозволяють розвинути блискучу вокальну техніку і артистичну майстерність. Тому для виховання сучасного бандуриста-співака необхідним є детальне ознайомлення з провідними методиками постановки голосу. Найбільш важливим фактором у формуванні голосу Е. Карузо

вважав співоче дихання, яке суттєво відрізняється від звичайного та розмовного. Особливе значення співак надавав роботі діафрагми, що дає при правильному вдиху опору повітряному стовпу, який підтримується в легенях під тиском, потрібним для відтворення гучних або тихих звуків [7]. Карузо неодноразово підкреслював необхідність перетворювати в звук кожен частку того, що видихається, і рекомендував змішаний тип дихання, вказуючи, що ключичний може бути застосований лише як допоміжний [5]. Цей тип не дає можливості використовувати динамічну нюансировку і веде до напруги шийних м'язів, а отже, до напруженого формування звуку. Черевний тип дихання також може бути використаний, але як додатковий, а не основний, бо при ньому, як і при ключичному, діафрагма не отримує опори на видиху (тут мається на увазі відсутність належного тонуся діафрагми, без якого вона не може бути регулятором). Не менш важливим фактором голосоутворення є атака звуку. Від якості (чіткості, точності) атаки залежить подальший процес голосоутворення. Якщо видих передувє змиканню голосових зв'язок, звук виходить свистячим, неприємним. При млявому змиканні він позбавлений дзвінкості і яскравості. При надмірному змиканні (невірне використання твердої атаки) — звук є жорстким і сухим. Еластична, чітка атака, яка виробляється одночасно з видихом, дає звуку повноту і округлість не тільки на початку голосоутворення, а й у подальшому його розвитку. Вокальну італійську освіту вважають однією з провідних, тому при вихованні сучасного співака-бандуриста дуже важливим є ознайомлення з найважливішими рисами цієї методики. Істотною відмінністю сучасної італійської вокальної педагогіки є особливість формування верхньої ділянки голосу. Обережне дбайливе ставлення до верхнього регістру замінюється сміливим підходом. Вправи даються з урахуванням використання всього співочого діапазону, включаючи крайні звуки головного регістру. Найбільш поширеною є вимога зниженого положення гортані.

Вправи для сопрано в класі Ірис Корадетті — педагога Венеціанської консерваторії, як правило, співають на голосний «а»; для тенора — на округлий «і» [10]. Незмінність низького положення гортані, піднятого м'якого піднебіння, «широкого» горла — обов'язкова умова виконання всіх вправ. Для роботи над колоратурною технікою педагог повинен вимагати меншої активності в підйомі піднебіння, тобто менш округлого звуку, ніж при співі *bel canto*.

У середині ХХ ст. з'являється ряд методик і методів вокального навчання в класі сольного співу, які можуть стати міцним підґрунтям

у формуванні професійних навичок бандуриста-вокаліста. За визначенням дидактики методом навчання є сукупність прийомів і способів, за допомогою яких педагог, спираючись на свідомість і активність учня, озброює його знаннями, вміннями і навичками. Разом з тим даний процес сприяє вихованню та розвитку учня. Вокальна педагогіка будується на загальноприйнятих дидактичних і спеціальних вокальних методах. Основними загальними методами навчання є усне пояснення і демонстрація [8].

Методи вокальної педагогіки відображають специфіку співочої діяльності. До них відносяться: концентричний, фонетичний, методи показу і наслідування. Основоположником російської вокальної школи вважається російський композитор і вокальний педагог М. Глінка, який у своїй практиці з метою розвитку співочого голосу перший застосував концентричний метод. Цей метод можна вважати універсальним, оскільки він лежить в основі методичних систем різних авторів: Б. Яковенко, Ш. Монасіпова та ін. Характеристикою концентричного методу служать такі положення: плавний спів без придихання, щоб забезпечити досить щільне змикання голосових зв'язок, не допускає нераціонального витоку повітря; при вокалізації на голосну літеру, наприклад «а», повинна звучати чиста фонема, без «га-га», щоб не порушувати плавності звучання; невимушеність і свобода голосоутворення (оскільки всякі м'язові затиски свідчать про порушення координації в роботі голосоутворюючого комплексу через форсування і реєстрове перевантаження).

Фонетичний метод використовується у вокальній роботі як один із способів впливу на той чи інший тип реєстрового звучання голосу. Цьому методу присвячений ряд цікавих розробок М. Кізіна [6], В. Пріходько [9] та ін. Відомо, що кожна фонема, склад або слово організують роботу всього голосового апарату в певному напрямку. Найменші зміни артикуляційного укладу однієї і тієї ж фонемі створюють вже нові акустичні та аеродинамічні умови для роботи голосових зв'язок, що позначається на тембрі голосу. Важко скласти загальний план вправ, доцільний для всіх голосів, навіть однотипних, через наявність індивідуальних відмінностей. Так як при індивідуальному навчанні співу можливі варіанти: якщо зручно співати на голосну «а», то можна починати спів з неї, при глибокому звучанні голосу краще співати на голосну «і», при плоскому — на «у». Тому в процесі співу вокальних вправ голосні треба нівелювати, щоб домогтися рівності тембрового звучання голосу.

Методом показу і наслідування художньо-виконавських моментів, способів виразності не слід дуже захоплюватися. Доцільніше прийти до них шляхом впливу на емоційну сферу співаючого, змусивши його відчувати художній образ, пережити його в результаті сприйняття та аналізу музики і тексту. Пошукові ситуації і навідні запитання допоможуть співаючому знайти відповідні прийоми вокального виконання, проявити ініціативу в їх пошуку, завдяки чому розвивається мислення, самостійність і творчість якого навчають співу [1].

Метод наслідування слід застосовувати на першому етапі вокальної роботи, оскільки за допомогою наслідування співак зможе цілісно організувати голосову функцію і свідомо закріпити те, що мимоволі виникає. При повторних відтвореннях вдалих моментів під час співу, увага співаючого направляється на запам'ятовування м'язових, вібраційних і слухових відчуттів, що виникають у цей момент. Через те, що метод показу направляється лише на розкриття сутності співочого прийому, спираючись на слухове сприйняття, і проходить на рівні підсвідомості, його можна застосовувати тільки на першому році вокального навчання. Надалі він повинен переходити від наслідування до поступового осмислення співаючим своїх вокальних рухів і самостійного їх використання, він повинен сам знайти внутрішні установки для виконання того чи іншого виконавського завдання.

Таким чином, кобзарське мистецтво минулого і бандурне мистецтво сьогодення виявляє надзвичайно важливу роль співацької майстерності і висуває особливі вимоги щодо виховання сучасних співаків-бандуристів. Дуже важливою складовою цього процесу є ознайомлення з надбанням провідних вокальних шкіл та їх методичними настановами.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Н. Гонтаренко. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2007. — 118 с.
2. Примич М. Виконавці українських дум / М. Примич // Бандура : Музично-літературний журнал. — Нью-Йорк, 2000. — С. 8–12.
3. Дубас О. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII — перша половина XX століття) : автореф. дис. ... канд. мист. / О. Дубас. — К., 2002. — 20 с.
4. Жеплинський Б. Кобзарство — еліта українського народу / Б. Жеплинський // Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури : Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. — К., 2005. — С. 29–32.

5. Карузо Э. Как нужно петь / Э. Карузо // Театр. 1914. — С. 16–18.
6. Кизин М. Звук и слово: современный оперный певец А. П. Иванов о работе над дикцией и о роли дикции в процессе вокализации / М. Кизин // Музыкальное обозрение. — 1991. — № 1. — С. 32–35.
7. Назаренко И. Искусство пения / И. Назаренко. — [2-е издание]. — М. : Государственное музыкальное изд-во, 1963. — 512 с.
8. Павлищева О. Методика постановки голоса / О. Павлищева. — М. ; Л. : Музыка, 1964. — 126 с.
9. Приходько В. И. Умение слышать себя: К вопросу исполнительского искусства / В. Приходько // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма. — Харьков, 1995. — С. 154–161.
10. Тимохин В. Выдающиеся итальянские певцы. Очерки / В. Тимохин. — М. : Музгиз, 1962. — 186 с.
11. Черемський К. Час звичаю / К. Черемський. — Харків : Глас, 2002. — 444 с.

Чернецкая Л. Теоретико-методологические аспекты вокальной подготовки современного бандуриста. Статья посвящена рассмотрению теоретических и методологических аспектов вокальной подготовки современных бандуристов. Рассмотрены исторические особенности становления кобзарских школ с выделением роли пения в них. Изучены современные подходы и методики постановки голоса с учетом принципов голосообразования.

Ключевые слова: кобзарские школы, бандурное исполнительство, вокал, голосообразование.

Cherneckaya L. Theoretical and methodological aspects of contemporary vocal training of bandura. The article discusses theoretical and methodological aspects of modern vocal training Bandurist. Considered historical peculiarities of kobzar schools with emphasis on the role of singing in them. Studied modern approaches and techniques of voice based on the principles of voice.

Keywords: kobzars school, bandura performance, vocal, phonation.

