УДК 681.81.015.1:784.3
DOI: https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-3(186)-40-43

Кедіс Олег **ORCID iD** http://orcid.org/0000-0002-1138-6143
Клюєва Світлана **ORCID iD** http://orcid.org/0000-0001-8727-8176

ФОРМУВАННЯ НАВЧАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ СПІВАКА-БАРИТОНА

Відзначено, що формування майстерності співака є складним та тривалим процесом, який відбувається завдяки постійній роботі над музичним художнім матеріалом. Наголошено на тому, що вибір репертуару для баритона є важливим завданням. Критеріями відбору репертуару є увага до змістової сторони творів. Важливим є звернення до творів як зарубіжних, так і вітчизняних авторів.

Ключові слова: співак; баритон; репертуар; арія; методичні рекомендації

Постановка проблеми. Одним із базових завдань, які постають у процесі виховання вокаліста є підбір музичного матеріалу, який застосовується на уроках із фаху. Репертуар вокаліста має не лише демонструвати його співацькі здібності, а й відповідати його смакам, розвивати вокальну майстерність і бути зрозумілим для співака. Обґрунтування специфіки репертуару, який може використовуватись для розвитку чоловічого голосу, зокрема баритону, є питанням, що не втрачає своєї актуальності. Зміна соціокультурних реалій потребує внесення коректив у вже існуючі методичні розробки та доповнення їх здобутками, наявними в останніх наукових публікаціях.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Низка методичних рекомендацій, пов'язаних із вихованням співаків спеціалізації «академічний вокал» представлено в розробці вітчизняного автора А. Даценко [1].

Деякі пропозиції щодо репертуару молодих співаків висуваються в роботі англомовного автора К. Раган [6]. Використання її розробки дозволяє оцінити специфіку підходу, який висувається в західному просторі та його дотичності до вітчизняного.

Ґрунтовна презентація досягнень, наявних у вокальних партіях ораторій Г. Генделя, здійснена в праці Л. Кирилліної [2].

Етимологічний та образно-смисловий аспекти розуміння специфіки оперного амплуа баритона розробляються в роботі українського мистецтвознавця О. Муравської [3].

Питання рефлексії у вокальній музиці ХХ століття (на матеріалі творчості Д. Шостаковича і Б. Лятошинського) аналізується в дисертаційному дослідженні Л. Нін [4].

Романси 1920-х років провідного українського композитора-класика Б. Лятошинського досліджуються вітчизняним музикознавцем І. Савчуком [5].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Попри те, що в наявності є чимало розробок, присвячених вокальній майстерності, питання виховання співаків-баритонів є мало дослідженим. У тому числі не розглянуто рекомендації, що мають висуватися стосовно репертуару, який доцільно використовувати в освітньому процесі.

Мета статті полягає у виділенні критеріїв, пов'язаних із формуванням репертуару молодих співаків-баритонів. Здійснення даної мети реалізується у вирішенні низки завдань, як-от виборі творів, їхньому доречному виконанні, правильній інтерпретації.

Викладення основного матеріалу. Дослідження мистецтва вокального виконавства є проблемою, вирішення якої пов'язане з великою кількістю чинників. Значна увага може приділятися технічним можливостям співака, його манері, артистизму, вмінню перевтілюватись у різних персонажів. Відповідно вибір музичного матеріалу, який буде інтерпретувати виконавець, відіграє провідну роль. Доречність технічного рівня обраного твору з огляду на здібності співака, можливість передати авторський задум, комфортність у відтворенні ролі – все це впливає на сприйняття публікою. У виконавців завжди є проблема вибору відповідного репертуару, який дозволяє бути достатньо конкурентоспроможними для прийняття участі в конкурсах і концертах. «Цей репертуар повинен демонструвати певні сильні сторони співака, і в той же час бути технічно доречним як у текстовому, так і в драматургічному відношенні» [6, с. 299].

Часто молоді співаки виконують репертуар, який є занадто складним для молодого голосу. Можлива певна невідповідність ролі, яку втілює виконавець та його власне індивідуальне начало. Не надто доречним є втілення образів, які невідповідні віку співака, бо правильне прочитання певних композиторських задумів можливе лише з набуттям досвіду, з досягненням майстерності. Надзвичайно актуальним постає завдання відбору матеріалу, який може використовуватись у процесі підготовки молодих співаків загалом і баритонів зокрема.

Розглянемо методичні рекомендації, що пов'язані з вокальним виконавством.

Баритоновий репертуар, якщо говорити про оригінальні твори, має відносно меншу «історію» свого становлення, аніж для тенора. За доби бароко найчастіше чоловічі партії головних героїв надавались тенорам або скопцям. Існував брак творів, де б низькі в регістровому зв'язку голоси виконували б головну партію, до того ж не в комедійному

© Кедіс О. Ю., Клюєва С. В.

амплуа, а в героїчному, ліричному та т. п. Якщо звернутись до історії оперного мистецтва, що виступало найвищою формою проявлення віртуозності та майстерності вокалістів, то найпершими операми, де почали створювати розгорнутіші партії для баритону, стали твори Г. Генделя, а згодом і В. Моцарта. «Севільський цирульник» Дж. Россіні стає оперою, де партію головного героя – Фігаро – виконує саме баритон. «Активне впровадження баритона в європейську оперну практику здійснювалося вже наприкінці XVIII – початку XIX ст. Басово-баритоновий «ухил» в оперних тембральних перевагах зазначеного періоду свідчив про затвердження ідей реалізму в музиці, прийняття яких відмежувало це мистецтво від віртуозної фігуративності старої школи, що живилася безпосередньо церковними джерелами «солодкого співу», при цьому, одночасно, наближаючи оперний жанр до архаїки ранньохристиянських співочих цінностей» [3, с. 156].

З огляду на утвердження романтизмом прагнення природності практика звернення до баритону набуває більшого поширення. Саме за доби романтизму створюється низка оперних творів, де головні партії виконують баритони. Варто означити таких персонажів опер як Дж. Верді, як Яго, Набукко, Макбет, Симон Бокканегра та низку інших. Р. Вагнер також використовує баритонів у своїх операх, але, здебільшого, відводить їм другорядні ролі, а провідні партії виконують тенори (чи точніше Heldentenor). Чимало чоловічих партій у творах Дж. Пуччіні надавалось баритонам.

Отже, порівняння творів даних композиторів з іншими авторами опер – Р. Леонкавалло, П. Масканьї, Г. Доніцетті, Ж. Бізе, П. Чайковського, М. Бородіна – не викликає зауважень. У даних творах одним із завдань, які закладаються автором, є відтворення ідеї передавання певних емоційних станів, що не завжди є відображенням авторського світобачення. «Роздуми про власні вчинки, намагання пізнати себе, усвідомити причини своєї поведінки, осмислити сприйняття своєї постаті іншими індивідуумами – цей «інтелектуальний» пласт музичної образності лише формується у XIX столітті і, як правило, ще тісно пов'язаний із звичним для романтиків прагненням зафіксувати різноманітні настрої та психічні стани» [4, с. 6].

Окрім того, в них часто помічаємо елементи, що свідчать про вкрай значну важливість технічної віртуозності.

У методичних розробках, присвячених вихованню майстерності сольного співу [1, с. 51], пропонуються такі оперні партії, що доцільні для виконання на державному іспиті вокалістами-баритонами: Демон – А. Рубінштейн «Демон»; Роберт – П. Чайковський «Іоланта»; Князь – П. Чайковський «Чародійка»; Мазепа – П. Чайковський «Мазепа»; Базиліо – Дж. Россіні «Севільський цирульник»; Мефістофель – Ш. Гуно «Фауст»; Нілаканта – Деліб «Лакме»; Сусанін – М. Глинка «Іван Сусанін»; Володимир Галицький – І. Бородін «Князь Ігор»; Навуходоносор – Д. Верді «Навуходоносор»; Ксеркс – Г. Гендель «Ксеркс»; Тоніо – Р. Леонкавалло «Паяци»; Дон Жуан – В. Моцарт «Дон Жуан»; Фігаро – В. Моцарт «Свадьба Фігаро»; Жермон – Д. Верді «Травіата».

Дійсно, дані твори дають можливість проявити вокальну підготовку. Але вокальна майстерність передбачає опанування різними стилями та вмінням виконувати твори, що відносяться не лише до «класики» оперного мистецтва, але й до тих, що написані протягом останніх десятиліть. У вищезгаданій розробці А. Даценко наголошується на обов'язковій програмі державного іспиту з фаху, яка має включати вісім творів, зокрема: «Арія з опери іноземного автора XVII–XVIII ст., Арія з опери іноземного автора XVIII – XX ст., Арія з опери російського автора, Арія з опери українського автора та два камерні твори» [там само, с. 50].

Карі Раган, сучасна авторка та викладач, пропонує включати до репертуару баритонів арію «See, the Raging Flames Arise» з ораторії Г. Генделя «Ієшуа (Ісус Навін)», адже хоча «колоратура є складною, але будь-який молодий бас / баритон захоче підвищити свій рівень, співаючи цю військову арію» [6, с. 302].

Відзначимо, що арії з ораторій та опер Г. Генделя є досить зручним репертуаром, адже вони значно відрізняються від творів його попередників. Мовиться про складність образного ставлення й питання форми. «Створені в умовах повної творчої свободи, герої ораторій Г. Генделя дуже складні, неоднозначні, непередбачувані в своїх реакціях і вчинках. Звідси – надзвичайно своєрідні й індивідуальні музичні форми сольних номерів. Форма арії da capo, що панувала в операх Г. Генделя, в ораторіях зустрічається не надто часто» [2, с. 13]. Необхідно підкреслити, що досить часто композитори писали свої твори для конкретного співака, вокальні дані яких могли виходити за межі «класичного» баритону. Із часом вони могли перейти до репертуару басів чи, навпаки, тенорів. Хоча арія Мазетто з опери «Дон Жуан» В. Моцарта була написана для баса, проте залучення верхньої теситури дозволяє її виконувати баритону. Карі Раган наголошує, що деякі арії є досить камерними, їхня тривалість не надто велика, не звучність повинна впливати на бажання їх виконувати, а висока художня цінність. Так, сюди можна віднести арію Ґульєльмо «Non siate ritrosi» з опери «Так чинять усі» В. Моцарта. З метою урізноманітнення матеріалу та задля демонстрації баритона в комічному амплуа можливе включення арії Капітана Коркорана «I am the captain of the Pinafore» з опери «Корабель Її Високості «Пінафор» або Закохана матроса» (1878) Артура Саллівана. Окрім звернення до творів суто «академічного» спрямування, група авторів, серед яких і К. Раган, наголошують на можливості звернення до опер інших композиторів. Зокрема, досить гарним компонентом репертуару можуть стати арії з опери «The Old Maid and the Thief» (1939) Джанкарло Менотті, арії «Oh, I was goin'a-courtin» з опери Аарона Копленда «The Tender Land» (1952–1954).

Зважаючи на універсальність, якою мають володіти сучасні виконавці, які співають не лише оперну класику, ви-

© Кедіс О. Ю., Клюєва С. В.

никає питання про те, на які ж саме камерні твори необхідно звернути увагу з метою включення їх до репертуару вокаліста. Власне зазначимо, що при виконанні творів багатьох композиторів ХХ століття надзвичайно важливою є майстерність не віртуозного ґатунку, що була притаманна співу традиції bel canto. На перший план виходять принципово інші показники вокальної майстерності, що передбачають втілення глибоких образів, філософського рівня осягнення головної ідеї твору. «Зміна семантичного модусу призвела до нової парадигми вокального стилю в цілому: спів (bel canto) поступається авторським роздумам, внутрішньому монологу, самозануренню й духовним зусиллям особистості для вирішення «вічних питань» [4, с. 1].

На думку Л. Нін, у творах композиторів Д. Шостаковича, Б. Лятошинського відбувається формування такої стилістики, яка виступає відображенням постаті автора, тому їхнє розуміння стає запорукою правильного виконання, дотичного до авторського задуму. Не зважаючи на те, що існує урізноманітнення мови, зауважується виникнення непередбачуваних інтонацій, складних гармонічних утворень, нетрадиційних способів звуковидобування. Проте інші чинники також зумовлюють їхню складність.

«Як наслідок ускладнення вокальної мови в творчості композиторів ХХ століття, змістовність якої полягає не стільки в технічному «переозброєнні» співаків, скільки в психологічній та інтелектуальній складовій професійного мислення. Якщо вони мають справу з художньою свідомістю митця рефлексивного типу, треба осягнути духовну висоту авторських намірів, відмовитися від романтичної традиції співу та працювати над вокальним образом як з криптограмою, яку треба відтворити у виконавській інтерпретації як факт особистої автобіографії» [там само, с. 2].

Наприклад, включення до репертуару камерно-вокальних творів Б. Лятошинського постає надзвичайно корисним для виховання співаків. Так, цикл «Три романси для низького голосу та фортепіано» ор. 6, який був написаний у 1922–1924-і роки на слова Ф. Геббеля «Прокляте місце» та О. Плещеєва «Листя осіннє шуміло» у перекладі М. Литвинця та Г. Гейне «В піску на дальнім перехресті» у перекладі Д. Ревуцького представляє значний спектр виконавських завдань, які постають перед співаком. Цей твір дозволяє налаштуватись виконавцю-баритону чи басу на екзистенційні переживання, які охоплювали композитора в цей час. Причому розкривається авторський задум не тільки завдяки вокальній партії, а й завдячуючи партії фортепіано.

І. Савчук відмічає ті типові риси, які притаманні камерно-вокальним творам Лятошинського. «Скажімо, Б. Лятошинський використовує ритмічні ознаки маршової (траурної) ходи, гімнові ритми тощо, часто вдається до звуконаслідування, різноманітної фактури – поліфонічне «переплетення» голосів, до септакордових послідовностей (збільшені, авторські лейтакорди на кульмінаційних стиках тощо), мелодекламативного наслідування поетичного тексту в камерно-вокальних творах. Останній творчий прийом значно увиразнює поетичну риму, надаючи загальному образному контексту більш містких екзистенційних характеристик» [5, с. 39].

Відзначимо, що саме в цей період у творчості Б. Лятошинського виникають також інші романси, які доречно включати до репертуару виконавця-баритона. Два романси для низького голосу, струнного квартету, кларнета, валторни та арфи на сл. К. Бальмонта, тв. 8 («Комиш» та «Підводні рослини») та «Місячні тіні»; чотири романси для низького голосу та ф-но, тв. 9: «В промінні білім» на слова П. Верлена, «Прелюдія» на слова Ігоря Сєвєрянина, «Молодик» на слова К. Бальмонта, «Втеча місяця» на слова О. Уайльда в перекладі Г. Кочура. У творчості сучасних українських композиторів є низка камерних творів, на які потрібно звертати увагу, адже вони пропонують низку можливостей для досягнення майстерності виконавців. Доречним буде виконувати вокальний цикл «Повісті» на тексти А. Куліча для баритону і ф-но (1975) І. Карабиця, а також включати твори молодих композиторів.

Висновки. Формування майстерності співака є складним і тривалим процесом, який відбувається завдяки постійній роботі над музичним художнім матеріалом. Вибір репертуару для баритона є важливим завданням. Критеріями відбору оперних і камерно-вокальних творів має бути прагнення дотримуватись відповідності між індивідуальними якостями виконавця та мистецьким задумом композитора, намагання обирати не з огляду на зовнішню ефектність твору, а на його змістову сторону, бажання урізноманітнити репертуар шляхом поєднання арій, написаних у різні стильові періоди та належних до різних композиторських і вокальних шкіл. Важливим є звернення до творів як зарубіжних, так і вітчизняних авторів.

Перспективи подальших досліджень полягають в аналізі творів сучасних авангардних композиторів, які доцільно включати до репертуару вокалістів-баритонів. Особлива увага має приділятися зразкам «нової опери», які пов'язані з проектами В. Троїцького.

Список використаних джерел

1. Даценко А. С. Сольний спів : метод. реком. для студ. спец. «Музичне мистецтво» спеціалізації «Академічний вокал». Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. 61 с.
2. Кириллина Л. В. Оратории Г. Ф. Генделя : учеб. пособ. по истории зарубежной музыки для преподавателей и студентов музыкальных вузов. Москва : НИЦ «Московская консерватория», 2008. 56 с.
3. Муравська О. В. До питання про специфіку оперного амплуа баритона: етимологічний та образно-смисловий аспекти. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство.* Київ, 2016. Вип. І (6). С. 153–158.
4. Нін Л. Рефлексія у вокальній музиці ХХ століття (на матеріалі творчості Д. Шостаковича і Б. Лятошинского) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 19 с.
5. Савчук І. Б. Борис Лятошинський. Екзистенційний наратив 1920-х. *Борис Лятошинський. Романси 1920-х.* Київ ; Ніжин, 2015. С. 13–39.
6. Ragan K. Serious about Singing: Age Appropriate Repertoire for the Talented Teen. *Journal of Singing.* 2016. Vol. 72, no. 3, P. 299–304.

Дата надходження до редакції авторського оригіналу 16.05.2019

© Кедіс О. Ю., Клюєва С. В.

ISSN 2522-9729 (online)

Кедис Олег, Клюева Светлана. **Формирование учебного репертуара певца-баритона.**

Ⓐ *Отмечено, что формирование мастерства певца является сложным и длительным процессом, который происходит благодаря постоянной работе над музыкальным художественным материалом. Отмечено, что выбор репертуара для баритона становится важной задачей. Критериями отбора репертуара является внимание к содержательной стороне произведений. Важно обращение к произведениям как зарубежных, так и отечественных авторов.*

Ключевые слова: певец; баритон; репертуар; ария; методические рекомендации

Kedys Oleh, Kliueva Svitlana. **Formation of Repertoire for Training Singer-baritone.**

Ⓢ *It is noted that the formation of the mastery of the singer is a complex and time-capacity process, which occurs due to the continuing work on musical artistic material. It was emphasized that the choice of repertoire for the baritone is an important task. Criterion for the selection of the repertoire is the attention to the content side of the compositions. It is important to appeal to the compositions of both foreign and domestic authors.*

Key words: singer; baritone; repertoire; aria; methodical recommendations

Кедіс Олег Юрійович, завідувач кафедри музичного мистецтва Відокремленого підрозділу «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв», заслужений діяч мистецтв України

E-mail: *kedisoleg@gmail.com*

Клюєва Світлана Вікторівна, провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва Відокремленого підрозділу «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв»

E-mail: *s.klyuyeva@ukr.net*

© Кедіс О. Ю., Клюєва С. В.