

УДК 784: 378.147 “15–19”

Олег Дзюба

### ВПРАВИ ДЛЯ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ ОДАРКИ БАНДРІВСЬКОЇ У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ XVI–XX СТОЛІТЬ

У статті досліджено вправи з технології співу у вокально-теоретичних трактатах XVI–XX століть. Зроблено їх порівняльний аналіз відповідно до методичних порад і технічних вправ Одарки Бандрівської – української камерної співачки, викладачки Львівської консерваторії XX століття. Охарактеризовано внесок видатної вокалістки у контексті широкої історичної панорами технологічних засад вокальних вправ європейських шкіл.

**Ключові слова:** вокальна школа, технологія співу, Львівська консерваторія, вокальна педагогіка, вокальні вправи, Одарка Бандрівська, Соломія Крушельницька.

Олег Дзюба

### УПРАЖНЕННЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ ДАРЬИ БАНДРИВСЬКОЇ В КОНТЕКСТЕ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ОПИТА XVI–XX ВЕКОВ

В статті досліджені вправи по технології співу у вокально-теоретичних трактатах XVI–XX століть. Зроблено їх порівняльний аналіз відповідно до методичних порад і технічних вправ Одарки Бандрівської – української камерної співачки, викладачки Львівської консерваторії XX століття. Охарактеризовано внесок видатної вокалістки у контексті широкої історичної панорами технологічних засад вокальних вправ європейських шкіл.

**Ключевые слова:** вокальная школа, технология пения, Львовская консерватория, вокальная педагогика, вокальные упражнения, Дарья Бандривска, Соломия Крушельницкая.

Oleh Dzyuba

### RULES FOR THE DEVELOPMENT OF ODARKA BANDRIVSKA'S VOCAL EQUIPMENT IN THE CONTEXT OF THE EUROPEAN EXPERIENCE OF THE 16TH – 20TH CENTURY

Scientists point out the special significance of technical exercises in the cultivation of a European singer of the sixteenth and twentieth centuries. The attention is focused on exercises on technology of singing and methodical principles of Odarka Bandrivska. Odarka Bandrivska is a Ukrainian chamber singer, teacher of the Lviv Conservatory of the last century. Famous Solomia Krushelnytska is the aunt of O. Bandrivska and at the same time her teacher of singing. O. Bandrivska had a different education, studied in different countries. Odarka Karlivna is a pianist in the city of Lviv and Vienna, studied vocals in her native city and in Italy. She graduated from the Faculty of Humanities of Lviv University; Higher Musical Institute; Conservatory of the Polish Music Society; Piano Department of the Vienna Academy of Music; Vocal internship completed in Italy in S. Krushelnytska (in 1928–1929). The article established that in the methodological work of O. Bandrivska the important position of the theoretical treatises of European singers is maintained in relation to the advantages of the practical basis in the teaching process and the significant role of technical exercises in the growth of the singing voice. Odarka Bandrivska creates a concept of chamber singing, the basis of which is the consistent observance of the thesis on the unity of figurative and semantic and virtuoso-technical components of execution. The technology of performing skills in the teacher class also has its methodical basis. In the process of working with a student Odarka Bandrivska individually picked up exercises for the development of engineering performance. The manuscript of Odarka Karlivna, published by her student Tamara Didyk, provided a wealth of

*material for reflection and analysis of this important aspect of learning. The musical material contains various vocal exercises, which are organized on the principle of growth and expansion of the singing band, a certain complication of melodic-rhythmic parameters. A certain impetus and a kind of epigraph for each exercise is the statement of Solomia Krushelnytska – the teacher of Odarka Bandrivska himself. Thus, the teacher in each case uses the most appropriate exercise options to correct existing deficiencies. Such technological exercises are built on the principle of increasing complexity and functional purpose: at first – scenes, then technical exercises, and finally – vocals. In vocational training vocal plays a very important role: together with exercises, they are the main basis for the formation of professional voice. From the very beginning of singing, much attention must be paid to simple vocal melodies and rhythms with a small vocal range, which mainly cover the middle voice register. The exception can be if the student is sufficiently prepared – has a large range, developed and smoothed voice registers, pure intonation. To study vocals is necessary for the development of basic professional skills: vocal breathing; smooth, free voice of the voice (cantylena); smoothed registers; comforts in singing transient sounds; development of mobility, flexibility of voice; gradual expansion of the range; achievement of high sounding position, vowel alignment, etc. They are not only material for the development of technology in singing, but also the basis for the detection of the timbral features of the voice, the development of the ability to use the dynamics of sounding. Later it brings the singer to the artistic expressive singing of texts with text.*

**Key words:** *vocal school, technology of singing, Lviv Conservatory, vocal pedagogy, vocal exercises, Odarka Bandrivska, Solomiya Krushelnytska.*

Викладацький досвід і теорія співу, вокальні школи та їх методичні засади останнім часом стають предметами мистецтвознавчого розгляду. Гармонійне поєднання питань творчості й технології у процесі виховання співака здавна хвилювало видатних діячів музичного мистецтва. У всі часи викладачі, теоретики, вокалісти та композитори замислювалися над природою і стратегією досягнення вищого рівня співу – технічно досконалого й виразного вокалу.

Ретельно аналізуючи методичні технологічні надбання європейської школи, дослідники Б. Гнидь [2] та І. Назаренко [5] помітили, що з плином часу помітно виростає кількість і якість вправ для розвитку голосу. Вправи мають певну стильову й національну специфіку. Вокаліст та викладач М. Микиша [4] розглянув здобутки російської вокальної методики XIX століття в аспекті технології М. Глінки, О. Варламова та інших.

Суттєві ідеї української вокальної педагогіки і вокальної школи XX століття, історично значимі постаті діячів української вокальної культури, зокрема Одарки Бандрівської, також привертають увагу дослідників. Опубліковані матеріали щодо її життя та діяльності у енциклопедіях [6], вийшли з друку методичні рукописи [3] і наукові праці [1]. Однак ані технічні вправи в історичній перспективі принципів їх формування у надрах вокальних шкіл Європи XVI–XX ст., ані аспект “творчості та технології” у вокальній педагогіці О. Бандрівської у наукових роботах досі не розглянуті.

Мета статті – привернути увагу до вправ з технології співу у вокально-теоретичних трактатах XVI–XX ст., та розглянути їх практичну сутність у діалозі з методичними принципами Одарки Бандрівської – української камерної співачки, викладача Львівської консерваторії XX століття.

Проблеми виховання співака потребують акумуляції надбань значного періоду історії музики. Здобутки методичного досвіду європейської вокальної педагогіки базовані на західноєвропейських загальнотеоретичних трактатах з питань вокального виконавства. Як відомо, раніше науково-методичні праці писали самі композитори, які, частіше за все були й співаками. Згодом за написання теоретичних трактатів узялися видатні викладачі вокалу і теоретики музики. Тож для розгляду перших вправ з питань розвитку вокальної техніки, навчання мистецтва співу безцінними були трактати XVI–XX століть. Викладацький досвід сучасного вокаліста завжди базувався на: методичних надбаннях староіталійської і французької шкіл XVIII ст.; італійської школи XIX ст. та принципах викладання Франческо Ламперті; німецької школи XIX ст. та роботах Ліллі Леман; італійської школи XX ст. і практичних

вказівках Енріко Карузо, Дж. Лаурі-Вольпі, Тітто Руффо, Беніаміно Джильї, Тоті Дель Монті. Значущими є здобутки російської вокальної методології XIX ст. в аспекті технології (М. Глінки, О. Варламова, інших), а також суттєві ідеї української – київської та львівської вокальних шкіл XX століття. Яскравою представницею останнього сегмента стала Дарія-Софія (Одарка) Бандрівська (1902–1981) – видатна українська співачка (драматичне сопрано), піаністка, викладачка. У вищих музичних закладах рідного Львова вона працювала у 20-х – 60-х роках XX століття. Співачка народилася поблизу Кракова, померла в 79 років у Львові. Знаменита Соломія Крушельницька – родичка Одарки Бандрівської та одночасно її викладачка співу. Вражає різнобічна освіта О. Бандрівської. Фах піаністки Одарка Карлівна здобула у Львові та Відні, вокалу навчалась у рідному місті та в Італії. Ще вона закінчила: гуманітарний факультет Львівського університету; Вищий музичний інститут (клас фортепіано М. Криницької; сольний спів – клас С. Козловської); Консерваторію Польського музичного товариства; фортепіанний факультет Віденської музичної академії (студіювала у професора Франка); вокальне стажування завершила в Італії у С. Крушельницької (в 1928–1929 роках).

Як вокалістка гастролювала у Східній Галичині, Польщі, Австрії з камерними творами українських і західноєвропейських композиторів. Викладачі вокалу О. Бандрівської заклали міцний методичний фундамент її подальшої творчості та викладацької праці. У 1931–1939 роках вона викладала сольний спів у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка; з 1940 до 1963 року Одарка Бандрівська працювала доцентом вокального факультету Львівської державної консерваторії. За десятиріччя успішної викладацької та виконавської діяльності, Одарка Карлівна створила власну вокальну школу. Серед учнів О. Бандрівської гідне місце займають солісти Віденської та Львівської опери. Її вокально-педагогічна спадщина охоплює теоретичні праці, практичні поради співачки та виконавський аналіз вокальних творів [1], зошит вправ для постановки голосу і розвитку вокальної техніки, що вона розробила [3].

Власна методика навчання співу базується на аналізі методичних надбань співачки та викладачки Одарки Бандрівської – зірки оперної сцени Соломії Крушельницької. Саме в діалозі з нею О. Бандрівська зробила теоретичні узагальнення і написала низку наукових праць: “Теоретичні основи правильного співу” (1945) [1, с. 14–25], “Нариси по вокальній методиці” (1954) [1, с. 25–61]. Метод навчання своєї тітки Соломії вона означила як типовий для італійської вокальної педагогіки – слуховий, емпіричний (з голосу). “Сповідуючи цей метод – зазначила О. Бандрівська у спогадах, – Крушельницька не любила використовувати теоретичних пояснень, а лише голосом давала приклад того, як треба співати. Для виявлення помилок спершу показувала правильно, а потім імітувала неправильний спів” [1, с. 6]. Під час навчання в Італії О. Бандрівська з’ясувала особливості професійно-творчого становлення Соломії Крушельницької, а потім докладно розглянула вплив італійської і австро-німецької школи на формування її вокальної манери. У вступному слові про творчість О. Бандрівської Любов Кияновська зазначила: “Вражає різносторонність інтересів і ерудиція Бандрівської, її вільне оперування категоріями естетики, історії музики, філософії, психології, фонетики, акустики, прекрасна орієнтація в методиці навчання співу різних шкіл і епох, порівняння її (методики співу) із засадами інструментальних виконавських шкіл, а також влучність та доречність власних рекомендацій і висновків” [1, с. 3].

У роботах О. Бандрівської розглянуто широке коло питань вокального виконавства та педагогіки. Важливе місце відведено вправам на розвиток вокальної техніки: питанням дихання, опорі співацького голосу, поєднанню опори дихання та опори звуку в гармонійну м’язову співзвучність між черевним пресом і співацькою позицією звуку. Таким чином, актуальними на думку Одарки Бандрівської, є певні положення наукових трактатів XVI–XX століть. Метод наукового діалогу О. Бандрівської з авторами таких робіт видається цікавим для розуміння її методики і для поповнення скарбниці знань сучасного викладача вокалу.

Перші трактати теоретиків та істориків музики XVI століття, в яких наведені приклади технічних вправ для правильного, в художньому розумінні, співу належать засновникові венеціанської школи *Джозефо Царліно* (1517–1590); це італійський теоретик музики, педагог і композитор, представник венеціанської композиторської школи, автор трактату “Основи гармоніки”. Найголовніше досягнення Дж. Царліно – теоретичне й естетичне виправдання

великого і малого тризвуків, побудоване на свідомо відроджуваній ним “античній” концепції звучного числа (*numero sonoro*). “Природне” обґрунтування для мінорного тризвуку Дж. Царліно знайшов, поділивши квінту арифметичним середнім (6:5:4, наприклад, с-еs-g), для мажорного – гармонічним середнім (15:12:10, наприклад, с-е-g). Знамениті емоційні характеристики обох терцій лягли в основу численних подальших характеристик мажору та мінору. В процесі співу керівник хорової капели Дж. Царліно вважав головним саме *психологічний фактор* – волю до здобуття звуку та осмислений спів. Саме на цьому наполягала О. Бандрівська [1, с. 15]. Представник венеціанців *Людовіко Цакконі*, монах-августинець і регент хору в монастирі свого ордену у Венеції в 1593 році був членом віденської, а в 1595 році – мюнхенської придворної капели. Підкоривши Європу, згодом знову повернувся у Венецію. Він написав один із кращих музично-теоретичних творів свого часу – “*Pratica di musica*” (1592–1622), в якому не тільки відмінно викладені мензуральна теорія і контрапункт, а й також ґрунтовні відомості про обсяг і техніку інструментів та діапазону голосів того часу. Щодо вокалу, то він пропагував учення про поширену наприкінці XVI століття манеру “занадто прикрашеного” виконання багатоголосих вокальних композицій. Саме такими є певні вправи О. Бандрівської [1, с. 15]. *Джуліо Каччіні* (1551–1615) – італійський композитор та співак, теоретик вокального мистецтва. Коли був учасником Флорентійської камерати, Каччіні написав у 1602 році одну з перших опер. Саме його вважають одним із творців італійського бельканто. Його творам властиві “співучість рясних віртуозних пасажів” [5, с. 34]. *Оттавіо Дуранте* (1684–1755) – один з перших композиторів у аріозному стилі, що започаткував Каччіні. Видав у Римі працю (у 1608 році) в дусі Каччіні, про “істинне мистецтво співу”, з передмовою. Багато технологічних аспектів автор трактату вирішив у традиції бельканто. *Міхаель Преторіус* (1571–1621), найзнаменитіший з носіїв цього прізвиська, секретар герцога Брауншвейгського та придворний капелмейстер дворів брауншвейгського, саксонського і магдебурзького; надзвичайно вчений музикант, однаково успішний і як музичний письменник, і як композитор. Із його композицій збереглися: “*Musae Sioniae*” (твір у 9 частинах, що містить 1244 вокальні композиції) та великий трактат “*Syntagma musicum*” (1614–1620-ті роки, у трьох частинах), який є одним з найважливіших джерел для вивчення музики XVII століття, особливо техніки співу. Староіталійська школа вокалу XVIII ст. поповнює скарбницю порадами співаків-практиків. *П'єр Франческо Тозі* (1654–1732) – італійський співак-сопраніст, композитор і музикознавець, син Джузеппе Феліче Тозі. Відомий узагальнюючою працею з вокального мистецтва “*Погляди стародавніх і сучасних співаків*” (1723), в якій є розділ, присвячений вокальним вправам. Французька школа XVIII – початку XIX ст. – це насамперед Мануель дель Пополо Вісенте Гарсія (1775–1832) – іспанський співак (тенор), гітарист, композитор. Упродовж 1808–1825 років виступав у оперних театрах Парижа і Лондона. У 1829 році організував у столиці Франції школу співу, де сам викладав. Гастролював у США з дочками Марією і Поліною (згодом вони прославились як співачки М. Малібран і П. Віардо-Гарсія) та сином Мануелем Гарсія. Заснував авторську школу співу в Парижі (серед учнів є його діти, а також співаки світової слави А. Нуррі, Ж. А. Ж. Джеральді). Видав велику кількість тренувальних вправ для голосу, вважав технологію важливою частиною виховання співаків.

Німецька школа XIX ст. – *Леман Ліллі* (1848, Вюрцбург–1929, Берлін) – німецька співачка (колоратурне, пізніше драматичне сопрано). Товаришувала з Р. Вагнером. Була відомим педагогом, серед її учнів – Дж. Фаррар, О. Фремстад та ін. Чоловік Ліллі – співак Пауль Каліш; сестра – Марія Ліллі – відома співачка, з 1881 виступала на сцені Віденської придворної опери. У теоретичних трактатах “*Мої вершини вокального мистецтва*”, “*Мій шлях*” досліджувала вплив технічних вправ на виразність та легкість співу. Італійська школа XIX ст. відома й авторитетна завдяки *Фредеріко Ламперті* (1813–1892), який у XIX столітті був останнім представником старовинної італійської школи, заснованої на емпіричному викладанні. Співак закінчив Міланську консерваторію як органіст. Працював диригентом, директором оперного театру. Ламперті не був співаком-вокалістом, проте наявність у нього специфічного вокального слуху і досвід роботи зі співаками в оперному театрі дали йому змогу в 1850 році стати професором Міланської консерваторії. На цій посаді він пропрацював 25 років. Мистецтво співу в нього опановувала плеяда знаменитих співаків, у тому числі –

опосередковано – О. Бандрівська (через своїх італійських учителів), яка часто цитувала його настанови.

У своїй книзі “Мистецтво співу”, яку Ф. Ламперті написав за класичними переказами відомих трактатів про музику, він сформулював технічні правила і надав поради учням й артистам. У цій книзі Ф. Ламперті наголосив, що мистецтво співу є наукою правильного подиху. Основні тези можна виразити двома вимогами: перша – гнучкість шиї, друга – переважання звуку над диханням. Отже, знамениті співаки надавали особливого значення процесу видихання: звук має переважати над видиханням повітря. Фраза “гнучкість шиї” особливо приваблювала О. Бандрівську, яка казала, що це треба розуміти, як повну свободу: “Тобто в шиї, де полягає самий голосовий інструмент, не повинно бути напруги, ніякого стискання, ніякої неприродності, для того, щоб дати повну можливість функціонувати голосовим зв’язкам так, як велить їм сама природа. Всілякі вимоги надмірного опускання гортані вище або нижче нормального рівня створять несвободу шиї, завдяки чому не вийде її гнучкості; всяке ж вимушене положення шиї позбавляє її свободи, тим самим позбавляє можливості правильно функціонувати голосовим зв’язкам” [1, с. 15]. Успіху досягають постійністю у вправах голосу.

Погляд Ф. Ламперті на вдихання: “Три способи дихання можуть бути з’єднані попарно: починаючи з грудочеревного, можна перейти до бічного, починаючи з бічного – надати можливість ключичному вдиханню. Для того, щоби зробити глибокий вдих, треба по черзі перейти через усі три типи дихання. Це поєднання способів набрання повітря прямо залежатиме від величини музичної фрази, яку треба заспівати в одне дихання. Якщо маленька фраза складається з трьох-чотирьох нот, то немає потреби набирати масу повітря, переходячи на всі три типи, коли досить і одного черевного; якщо музична фраза більша, то можна набрати повітря за допомогою двох типів дихання: черевного та бокового; якщо ж фраза дуже велика, то можна набрати повітря всіма трьома способами”.

Великий секрет співу за Ф. Ламперті полягає в умінні співати з невеликою затратою повітря при диханні. Ось у цьому весь секрет правильної постановки звуку. Досить найменшої зміни тіла, щоб перешкодити вільному диханню, як-то: піднімаючи плечі, морщачи лоб, опускаючи голову і т. д. Франческо Ламперті навчав учнів розпізнавати опертий звук і звук без опори з “відчуття вуха”. Так, опертий звук буде металічний, дзвінкий, повний, цілий, красивий, енергійний і т. д. Неспертий звук буде “рідкий”, неметалевий, часто сиплий та хрипкий. Вимагаючи починати звук ніби при видиханні, Ф. Ламперті хотів тільки утримати силу напору дихання на зв’язки і тим зберегти необхідне для правильного функціонування положення зв’язок. При щільно зімкнутих голосових зв’язках звук виходить спертий. Також Ф. Ламперті вважав, що співак-професіонал виховується завдяки вокальній школі. А його афористичний вислів “школа співу – це школа дихання” не втрачає актуальності й сьогодні. Він розробив вправи, які через дихання допомагали опанувати мистецтво співу. Крім цього Ф. Ламперті створив праці у галузі вокального мистецтва (“Початкові заняття для голосу”, “Вправи для розвитку трелі”, “Віртуозні вправи для сопрано”, “Теоретично-практичний початковий посібник для вивчення співу” (1868), “Мистецтво співу” (1892). Саме вокалізи і технічні вправи надали технічну базу школі видатних співаків Італії ХХ століття.

*Енріко Карузо* (1873–1921) – італійський оперний співак, тенор. Найбільша його слава пов’язана з нью-йоркським театром Метрополітен-опера, провідним солістом якого він був з 1903 до 1920 року. Мав голос неповторного тембру, в якому природне баритонове, оксамитове звучання нижнього і середнього регістрів поєднувалося з блискучими теноровими верхами. Завдяки винятковому володінню диханням, бездоганній інтонації і, головне, високій виконавській культурі став легендою вокального мистецтва ХХ століття, зразком для майбутніх поколінь оперних тенорів.

*Джакомо Лаурі-Вольпі* (1892–1979) – італійський співак, лірико-драматичний тенор з винятковим діапазоном голосу та видатною співоchoю технікою. Його кар’єра тривала сорок років. 1974 року, 81-річним, Лаурі-Вольпі випустив на платівці останній сольний запис. Він написав кілька книг. Найвідоміша з них – “Вокальні паралелі”, в якій проаналізовані особливості вокальної техніки багатьох співаків.

Російська вокальна школа XIX ст. запозичила найкращі західноєвропейські надбання. Санкт-Петербурзька співацька капела, методичні праці Михайла Глінки, Олександра Варламова продовжили традицію втілення методичних засад європейських трактатів. Характерним є збагачення вокальних настанов практичним досвідом композиторської діяльності авторів трактатів. Відзначимо сталу тенденцію видобування нових принципів технічних вправ, зрощування творчості й технології співу. Варто процитувати слова І. Назаренко: “Якими цінними не були перша (теоретична) і друга (вокально-технічна) частини “Школи співу” О. Є. Варламова, але особливої уваги заслуговує її третя частина “Десять вправ”. Ці вправи, що становлять талановито написані сольфеджіо-вокалізи, поряд з аналогічними вправами Глінки, є прекрасним навчальним матеріалом, що спрямовані на розвиток музичальності і вдосконалення гнучкості голосу” [5, с. 233–234, курсив наш – О. Д.].

Велика кількість трактатів з мистецтва співу написані та видані у другій половині XIX – на початку XX століття. Вони акумулюють кращі надбання європейської педагогіки попередніх століть. “Підручник співу” П. К. Бронникова, написаний у 1891 році, базований на компіляції технологічних вправ з посібників Гароде, Лаблаша, Гарсія, Дюпре, Панофкі, Чінті-Даморо, Ваккаї та інших. О. М. Додонов – професор Московської консерваторії, соліст Великого театру, на сцені якого він співав 54 роки, – написав “Керівництво до правильної постановки голосу, розвитку та зміцнення голосових органів і вивчення мистецтва співу” в трьох частинах (I – 1891, II – 1895 роки, III – 1907). Друга й третя частини – практичні. Вони презентують технічні вправи. Їх результативність доведена успіхом його учнів, наприклад Леоніда Собінова, а також – працями “Вокальне мистецтво” (1909 р.) К. Н. Кржижановського, “Методологія співу” К. Мазуріна (1902), “Нова теорія постановки голосу” В. Л. Кареліна (1912), “Поради у навчанні співу” І. П. Прянішнікова (1914), “Теорія постановки голосу у зв’язку з фізіологією органів дихання та гортані” С. М. Сонкі (1886), “Школи співу” Г. Ніссен-Саломай (1880) та ін. Проблема вокальної освіти, що складалася в Україні, була пов’язана з практикою залучення іноземних педагогів. І знову, таким чином, актуалізувалися кращі надбання європейського досвіду.

Особливістю традиції Одарки Бандрівської є те, що співачка наголошувала на усвідомленні специфіки української вокальної культури, вокального виконавства. Так, обираючи з провідних європейських національних шкіл “якесь цінне зерно”, треба акцентувати на знаних шедеврах української камерно-вокальної лірики, тобто – “на своєму ґрунті будувати свою музичну культуру” [1, с. 11]. У зв’язку з цією тезою розкриті в працях викладачки й авторки зошита вправ для розвитку техніки питання постановки голосу відповідно до мовної складової, бо специфіка різних вокальних шкіл відштовхується від специфіки мовлення. Тут іще однією пов’язаною тезою слугує аналіз виконавської діяльності видатних українських співаків. Аналізуючи італійську вокальну школу як базову основу вокалу, Одарка Бандрівська доводила, що саме інтелектуальне осмислення та пристосування різнонаціональних вокальних традицій слугує запорукою створення нової української школи вокалу. Такою адаптивною системою, на її погляд, досконало володіли Соломія Крушельницька та Олександр Мишуга: “Вони прийшли з італійської школи співу, але розвинули їх прийоми, пристосували їх до специфічних вимог українських співаків” [1, с. 54].

Отже, в ході дослідження було встановлено, що у методичних працях О. Бандрівської витримана важлива позиція теоретичних трактатів європейських співаків щодо переваги практичної основи у викладацькому процесі та значної ролі технічних вправ у розвитку співацького голосу. Одарка Бандрівська створила концепцію камерного співу, основою якої є послідовне дотримання тези про єдність образно-сислового та віртуозно-технічного компонентів виконання. Технологія виконавської майстерності у класі викладачки також має свою методичну базу. У процесі роботи зі студентами Одарка Бандрівська індивідуально підбирала вправи для розвитку техніки виконання. У рукописі Одарки Карлівни, який опублікувала Тамара Дідик [3], надано багатий матеріал для осмислення й аналізу цього важливого аспекту навчання. Музичний матеріал містить різноманітні вокальні вправи, які впорядковані за принципом зростання та розширення співацького діапазону, певного ускладнення мелодико-ритмічного параметрів. Певним поштовхом і своєрідним епіграфом для кожної вправи слугує висловлювання Соломії Крушельницької – викладачки самої Одарки

Бандрівської. Таким чином, викладач у кожному конкретному випадку використовує найдоцільніші варіанти вправ для виправлення недоліків. Такі технологічні вправи побудовані за принципом зростання складності й за функціональним призначенням: спочатку – розспівки, потім технічні вправи, а наостанок – вокалізи [1, с. 121]. У професійній підготовці співака вокалізи відіграють дуже важливу роль: разом із вправами вони є основною базою для формування професійного звучання голосу. Із самого початку навчання співаків велику увагу треба приділяти простим за мелодією і ритмом вокалізам із невеликим вокальним діапазоном, що в основному охоплюють середній регістр голосу. Виняток може бути в тому випадку, якщо учень достатньо підготовлений, – має великий діапазон, розвинені й згладжені регістри голосу, чисту інтонацію. Вивчати вокалізи потрібно для вироблення основних професійних навиків: вокального дихання; рівного, плавного, вільного звучання голосу (кантилену); згладжених регістрів; зручностей у співі перехідних звуків; розвитку рухливості, гнучкості голосу; поступового розширення діапазону; досягнення високої позиції звучання, вирівнювання голосних і т. д. Вони є не тільки матеріалом для вироблення техніки у співі, а й основою для виявлення тембральних особливостей голосу, розвитку вміння використовувати динаміку звучання. Надалі це підводить співака до художньо-виразного співу творів із текстом.

Цікавим завданням подальшого розгляду вокальної педагогіки Одарки Бандрівської було б порівняння її принципів з роботою Олександра Мишуги. В їх професійному становленні є багато спільного. Олександр Мишуга закінчив Львівську консерваторію (клас професора В. Висоцького), вдосконалював майстерність у Мілані, а потім активно концертував, виступаючи в театрах Мілана, Варшави, Львова, Відня, Лондона, Стокгольма, Санкт-Петербурга, Києва. Свої вимоги до співу Олександр Мишуга, продовжуючи традиції Н. Порпора, подавав у віршованій формі [4, с. 51]. Він, його учні – Михайло Микиша, Марія Донець-Тессейр та блискуча співачка і викладач Одарка Бандрівська заклали принципи високої виконавської майстерності, значну роль у яких відігравали технічні прийоми розвитку голосу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії / О. Бандрівська // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка : Вип. 6. – Львів : Априорі, 2002. – 147 с.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва / Б. П. Гнидь. – Київ : НМАУ, 1997. – 320 с.
3. Дідик Т. Вправи для постановки голосу і розвитку вокальної техніки (на основі уртекстів доцента Львівської консерваторії Одарки Бандрівської / Тамара Дідик. – Львів : Край, 2004. – 59 с.
4. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва: до 100-річчя з дня народження. / Михайло Венедиктович Микиша ; [літ. виклад М. Головащенко]. – К. : Музична Україна, 1985. – 80 с.
5. Назаренко И. К. Искусство пения / И. К. Назаренко. – М. : Музыка, 1968. – 622 с.
6. Паламарчук О. Бандрівська Одарка / О. Паламарчук // Українська музична енциклопедія / НАН України. – Т. 1 : А–Д. – Київ : вид-во ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. – С. 125–127.
7. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: дослідження / О. Г. Стахевич. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. – 272 с.
8. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу: навчально-методичний посібник / Юрій Євгенович Юцевич. – Ін-т змісту і методу навчання. – К., 1998. – 158 с.

#### REFERENCES

1. Bandrivska, O. (2002), Scientific and methodological works, articles, reviews // *Naukovi zbirky LNMA im. M. Lysenka* Scientific collections of M. Lysenko Lviv State Musical Academy, Vol. 6, Lviv, Apriori. (in Ukrainian).
2. Hnyd, B. P. (1997), *Istoriia vokalnoho mystetstva* [History of vocal art], Kyiv, P. Chaikovsky National Music Academy of Ukraine. (in Ukrainian).
3. Didyk, T. (2004), *Vpravy dlia postanovky holosu i rozvytku vokalnoi tekhniky (na osnovi urtekstiv dotsenta Lvivskoi konservatorii Odarky Bandrivskoi)* [Exercises for voicing and development of

- vocal technique (on the basis of the Urtes texts of the assistant professor of the Lviv Conservatory Odarka Bandrivska)], Lviv, Krai. (in Ukrainian).
4. Mykysha, M. V. (1985), *Praktychni osnovy vokalnoho mystetstva: do 100-richchia z dnia narodzhennia* [Practical foundations of vocal art: the 100th anniversary of the birth]. Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
  5. Nazarenko, I. K. (1968), *Iskusstvo peniya* [The art of singing], Moscow, Muzyka. (in Russian).
  6. Palamarchuk, O. (2006), Bandrivska Odarka, *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian Music Encyclopedia], Vol. 1 A–D, Kyiv, Publishing House of the Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the Academy of Sciences of Ukraine, pp. 125–127. (in Ukrainian).
  7. Stakhevych, O. G. (1997), *Vokalne mystetstvo Zakhidnoi Yevropy: tvorchist, vykonavstvo, pedahohika: doslidzhennia* [Vocal Art of Western Europe: Creativity, Performance, Pedagogy: Research]. Kyiv, P. Chaikovsky National Music Academy of Ukraine. (in Ukrainian).
  8. Yutsevych, Yu. E. (1998), *Teoriia i metodyka formuvannia ta rozvytku spivatskoho holosu: navchalno-metodychnyi posibnyk* [Theory and methodology of formation and development of the singer's voice: tutorial manual]. Kyiv, Institute of content and method of teaching. (in Ukrainian).

УДК 793.31:7.077“19”

Тетяна Луговенко

#### СТАНОВЛЕННЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮ В СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ РАДЯНСЬКОГО СОЮЗУ У 20-Х – 30-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті досліджено становлення народного танцю в системі художньої самодіяльності Радянського Союзу у 20-х – 30-х роках ХХ століття. Розглянуто шлях перетворення фольклорних форм танцювального мистецтва і танцюристів-одинаків в державні організації професійних та самодіяльних хореографічних колективів. Проаналізовано тенденції впливу професійного хореографічного мистецтва на аматорське. Охарактеризовано ідеологічну забарвленість державних програм, що сприяли становленню та розвитку національного хореографічного мистецтва.*

**Ключові слова:** самодіяльне хореографічне мистецтво, система художньої самодіяльності, аматорський хореографічний колектив.

Татьяна Луговенко

#### СТАНОВЛЕНИЕ НАРОДНОГО ТАНЦА В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА В 20-Х – 30-Х ГОДАХ ХХ СТОЛЕТИЯ

*В статье исследовано становление народного танца в системе художественной самодетельности Советского Союза в 20-х – 30-х годах ХХ века. Рассмотрен путь преобразования фольклорных форм танцевального искусства и танцовщиков-одиночек в государственные профессиональные и самодетельные хореографические коллективы. Проанализированы тенденции влияния профессионального хореографического искусства на аматорское. Охарактеризованы идеологические окраски государственных программ, которые способствовали становлению и развитию национального хореографического искусства.*

**Ключевые слова:** самодетельное хореографическое искусство, система художественной самодетельности, аматорский хореографический коллектив.