О.Д.ШУЛЯР

ІСТОРІЯ *ВОКАЛЬНОГО* МИСТЕЦТВА

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ УКРАЇНИ ІМ. В.СТЕФАНИКА

О.Д.ШУЛЯР

ІСТОРІЯ *вокального* МИСТЕЦТВА

М о н о г р а ф і я

Частина ІІ

для студентів музичних факультетів середніх

та вищих навчальних закладів

Івано-Франківськ

2013 р.

УДК 784 (042.4)

ББК 85.314

Ш – 95

Історія вокального мистецтва: Монографія: Ч.ІІ. - Івано-Франківськ, 2013.-360 с.

У другій частині монографії розглядаються основні етапи розвитку й становлення національних вокальних шкіл Росії та України, що сформувалися дещо пізніше італійської, французької та німецької. Вивчаються їх творчі зв'язки та взаємовплив у процесі формування та розвитку.

Автор аналізує методичні концепції видатних вокальних педагогів минулого з позиції сучасності та висвітлює виконавські досягнення видатних майстрів вокального мистецтва.

Праця розрахована на викладачів та студентів мистецьких закладів, а також, широке коло читачів та шанувальників вокального мистецтва.

Допущено до видавництва Вченою Радою Іституту мистецтв, як навчальне видання для студентів вокальних відділень та факультетів мистецьких вищих навчальних закладів, училищ культури та музичних училищ.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім.. В.Стефаника, протокол № 8 від 13 травня 2009 року.

Рецензенти*:* ***доктор мистецтвознавства, професор Черепанин М.В.***

народний артист України, професор Ігнатенко В.

кандидат педагогічних наук, професор Стасько Г.Є.

ШУЛЯР О.Д.

Інститут мистецтв Прикарпатського

національного університету

ім. В.Стефаника, 2013 р.

ВІД АВТОРА

Друга частина названої монографії є продовженням стислого викладу основних питань з навчального предмету «Історія вокального мистецтва», в якому зібраний і систематизований місткий історико-теоретичний матеріал, пов'язаний з формуванням співацької культури Росії та України.

Книга зосереджує увагу читачів на вузлових питаннях розвитку вокальної музики з найдавніших часів до сьогодення. Зокрема, розглядається питання про періодизацію історичного розвитку вокального мистецтва Росії та України, яке на думку автора, ще не знайшло гідного втілення в сучасному українському музикознавстві і потребує певних уточнень.

Автором узагальнюються погляди і переконання видатних теоретиків і практиків вокального мистецтва, обґрунтовуються їх художньо-вокальні теоретичні міркування та методичні поради, якими вони керувались у процесі своєї практичної діяльності.

Цінність даної роботи полягає в грунтовному опрацюванні джерельної музикознавчої науково-теоретичної бази щодо становлення названих вокальних шкіл й узагальнення досягнень видатних співаків та вокальних педагогів. Крім цього, автор знайомить читача з дослідницькою діяльністю видатних вчених, їх науковими досягненнями в галузі вокального мистецтва (та дотичних наук — психології, фізіології, педагогіки, фоніатрії тощо), рішеннями вокальних наукових конференцій та нарад, які формують новітній світогляд на світову вокальну культуру і її взаємозв'язок з сучасністю.

Брак відповідної літератури у бібліотечних фондах навчальних закладів, (і її дещо застаріла навчально-технічна база), спонукали автора певною мірою заповнити суттєву прогалину шляхом упорядкування пропонованої книги нарисів та матеріалів, побудованої за принципом хрестоматії. Крім того, автором керувало щире бажання своєю працею дати можливість вокалістам і, особливо, молодим педагогам, які ще не достатньо обізнані з історико-теоретичними першоджерелами в галузі вокального мистецтва, вивчати творчі досягнення видатних співаків (і вокальних педагогів), опрацьовувати відповідну навчально-методичну літературу, використовуючи набутий досвід минулого в своїй практичній діяльності .

Частина перша

Розділ І. РОСІЙСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ВОКАЛЬНА ШКОЛА.

1.1. ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ РОСІЙСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ШКОЛИ СПІВУ XVII - XVIII ст.

Професійне оперне мистецтво Росії своїм корінням сягає, поряд з іншими національними вокальними школами, в народну пісню і церковний спів, які й стали тим живильним середовищем, на якому виросли вітчизняні співаки. Проте каталізатором цього процесу стала, як відомо, італійська вокальна школа. Уже в другій половині XVIII ст. італійські композитори та диригенти, що були запрошені на службу до Петербурга, активно вивчали російську національну музику та її народнопісенний мелос.

Перші представники італійської вокальної культури з'явилися в Росії на початку тридцятих років XVIII ст., а вже в 1735 році в Петербурзі була створена італійська трупа під керівництвом Ф.Арайї (1700-1767), яка вже в 1735 році підготувала першу в Росії оперу «Сила кохання і ненависті» (Ф.Арайї). Саме ця вистава й започаткувала створення Придворного театру, в якому ставились опери запрошених до Росії італійських композиторів – Б.Галуппі (1706-1784), Т.Траетти (1727-1779), Д.Паїзіелло (1740-1816), Д.Сарти (1729-1802), Д.Чімарози 1749-1801) – і на сцені якого пізніше, (в 1760-70-х роках) виступали французькі та німецькі трупи, що перебували на той час на гастролях. Деякі із запрошених італійських композиторів пов'язували з Росією тривалий період творчого життя, де успішно працювали і творили спеціально для російської сцени оперні вистави.

Так, наприклад, композитор ***Джованні Паїзієлло (Giovanni Paisiello, 1741-1816)***, що жив у Петербурзі з 1776 до 1783 року, достатньо ґрунтовно вивчив селянську піснетворчість і, як відгукуються його сучасники, «побачив у російських піснях багато позитивного й не вірив у те, що вони були випадковими твореннями кріпосних людей».

Проте, опери композиторів-іноземців за своїм змістом і музичною мовою були досить далекими від тих хвилюючих проблем сучасності, якими жила тодішня російська

література та драматичний театр. На часі постала історична потреба народження російської національної опери. Проте, через космополітичну політику царської верхівки Росії, доцільність існування школи співу піддавалося сумніву, хоча думка про вітчизняне вокальне навчання вже назрівала серед музикантів й, зокрема, педагогів-вокалістів і музикознавців, гаряче підтримуваних широким колом інтелігенції.

Діяльність італійських композиторів, диригентів, співаків і педагогів дала активний поштовх розвиткові російської музичної культури і сприяла створенню вітчизняної вокальної школи, однак, вона не була єдиним чинником цього. У 1740 році за спеціальним царським указом в українському містечку Глухові, що на Чернігівщині, була заснована перша співоча школа для підготовки співаків, у якій навчали не тільки духовному, але й світському, т.зв. «італійському колоратурному співу». У цю школу набирали обдарованих хлопчиків зі всієї України, які мали від природи гарні голоси і яких по закінченні школи відправляли до Петербурга у славнозвісну «Придворну капелу» та в церковні хори.

Без сумніву, що Глухівська співоча школа зіграла величезну роль у підготовці такого успішного дебюту російської опери. Крім того, вагомим чинником цього процесу було те, що в оперних виставах обов'язково брала участь Придворна співоча капела. На той час вона мала вже свої численні вокальні традиції, започатковані чоловічим хором, т.зв. «государевых певчих дьяков», заснованого у Москві ще в 1479 році, а в 1701 році реорганізованому у мішаний Придворний хор. Через два роки (в 1703 р.) хор був переведений до Петербурга, а в 1763-му - перейменований у Придворну співочу капелу.

Уже в 1742 році постановка в Москві опери «Титове милосердя» І.Гассе і придворний хор, підсилений кращими голосами з церковного хору, які брали участь у цій виставі, завершилась нечуваним тріумфом. Ефект перевершив усі сподівання: за словами чужинців, ніде у Європі їм не доводилось слухати такі міцні оперні хори. Серед вихованців Глухівської школи вирізнявся Г.Марцинкевич, який виконував на придворних музичних вечорах, за свідченням Я.Штеліна, «найскладніші італійські оперні арії з чудовими каденціями та у вишуканій манері». Поряд з ним, із загальної маси придворних

виконавців того часу почали вирізнятися й інші російські співаки українського походження: Т.і К.Білоградські, П.Лухомин та інші.

Згодом драматург О.Сумароков, на проханням Г.Марцинкевича, написав російською мовою лібрето «Цефал і Прокріс» на сюжет з Овідія, а Ф.Арайя поклав його на музику. Прем'єра цієї опери відбулася у травні 1755 року і стала значною подією в історії російського мистецтва, тому що це була перша опера написана на російський текст і виконана російськими співаками. Однак, першою справжньою російською оперою вважається опера російського композитора (українського походження) М.Соколовського «Мельник – чарівник, облудник і сват» (1779). А створення перших, насправді російських опер, належить до 70-х років.

З цього часу починається новий великий етап у житті російського музичного театру: поряд з літературою та драматичним театром він робить спробу вирішити актуальні питання життя, спираючись на традиції російського національного мистецтва.

У другій половині XVIII ст. інтенсивно розвивається також і концертне життя Росії. У Москві та Петербурзі створюються громадські організації шанувальників музики. В практику входять концерти симфонічної й органної музики, в яких активну участь беруть закордонні та вітчизняні майстри музичного мистецтва. У історію увійшли імена російських музикантів XVIII ст. – органіста й диригента Д.Кашина, скрипаля українського походження І.Хандошкіна, співачок П.Жемчугової та Є.Семенової.

До музики також залучаються широкі верстви населення. Виникає потреба в серйозній музичній освіті. Створюються музичні класи при Академії художеств, Московському університеті та інших навчальних закладах. Проблеми музичного життя викликають велике громадське зацікавлення, що спонукає зростання уваги з боку літературних і театральних діячів: Сумарокова, Крилова, Радіщева, Плавільщикова.

1.2. ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА РОСІЇ В ОСТАННІЙ ЧВЕРТІ XVIII ст.

В останній чверті XVIII століття в житті Росії опера стала відігравати особливу роль. На той час вона стала провідним жанром у творчості російських композиторів і започаткувала формування

передових тенденцій сучасності. Знаковим було те, що зацікавленість цим видом мистецтва зросла в «буремні» 70-і роки, за царювання Катерини II – період, який був відзначений могутнім підйомом селянського руху під керівництвом Омеляна Пугачова, наростанням класової боротьби, різким посиленням феодально-кріпосницької експлуатації, і, водночас, широким розповсюдженням у російському суспільстві просвітницьких ідей, які стали провідною тематикою широкого кола літературного доробку творчої інтелігенції.

Виникнення перших опер російських композиторів проходило в складних, суперечливих умовах. Придворні кола всіляко насаджували мистецтво, ввезене з-за кордону; передові ж діячі російської культури прагнули до створення свого національного мистецтва. Почали з'являтися перші твори – передвісники класичної російської опери. Спочатку це були вистави, де драма і музика тісно переплітались. Більшість з них мали наслідувальний характер, оскільки були написані в стилі італійських опер не тільки стосовно вибору сюжетів, але й за формою і характером музики. Правда, були серед них і самобутні твори з національним колоритом, побудовані на сюжетах з російського життя, які спиралися на народнопісенний мелос. І, хоча цим першим творам, створеним на фольклорному матеріалі в яскравій національній стилістиці, ще бракувало професійного характеру, проте, саме вони відіграли неоціненну роль у становленні російської національної опери. Це було мистецтво справді демократичне, народне, в тематиці спрямоване проти соціальної несправедливості, утисків простого люду та кріпосного ладу загалом.

Національно-соціальний характер цих опер значною мірою визначався тим, що їх авторами були колишні кріпаки або люди з нижчих верств суспільства: М.Матінський, Д.Кашин та багато інших. Демократичну спрямованість цих опер підтримували прогресивні російські письменники того часу - А.Аблесімов, М.Херасков, А.Сумароков, Я.Княжнін, А.Крилов, які брали участь у створенні лібрето. Поряд з ними в оперному жанрі працюють і видатні музиканти-українці, родоначальники російської національної композиторської школи: М.С.Березовський, Д.С.Бортнянський, М.Соколовський, Є.Фомін, В.О.Пашкевич та ін. Уже в кінці 70-х – початку 80-х років XVIII ст. появляються комічні опери: «Мельник – чарівник, облудник і сват» М.М.Соколовського, яка була повністю складалася з опрацьованих автором народних пісень, «Нещастя від

карети», «Санкт-Петербурзький гостинний двір» В.О.Пашкевича, а в 1787р. - «Ямщик на підставці» Є.І.Фоміна. Творчість цих авторів характеризується реалістичним спрямуванням тематизму, сміливістю художніх пошуків, особливим замилуванням народним побутом та бездоганним знанням російського фольклору.

Позитивними героями опер названих композиторів були прості люди з яскраво вираженими національними рисами характеру, невибагливими в побуті, але з щирою душею та добрим серцем. На противагу їм представники панівного класу змальовувалися авторами в сатиричних образах. Такі опери відразу завоювали симпатії демократичних верств суспільства, чим викликали незгоду і критику з боку правлячих кіл, двірцевої знаті та поміщиків. Народний дух цих музичних вистав суперечив естетичним ідеалам двірцевої опери, яка, «окрім богів і хоробрих героїв, нікому на театрі бути не дозволяє». Проте, саме ці опери зробили свій вплив на подальше формування всієї російської оперної класики.

В ранніх операх вражає не тільки сюжет, але й музична мова, щедро наділена демократизмом, національна природа якої проявляється в цих операх найбільш відверто. Поряд з тим, в той час існувала й інша, більш «традиційна» оперна музика, в якій характерна національна російська мелодика опрацьовувалась композиторами мовою «європейської» музичної стилістики XVIII ст., наближаючись, до популярних інтонацій моцартівського типу. І це також було прогресивним явищем, бо зближувало російську національну музику з світовими музичними досягненнями епохи.

Однак, російська комічна опера згодом, з різних причин, почала зникати з оперного репертуару. Очевидно, причиною було те, що тогочасні російські мистецтвознавці, знайомлячись з національними рисами російського співу, офіційно дотримувались думки правлячих кіл, які негативно ставились до російського мистецтва. Іншою причиною могло бути те, що тогочасна історіографія не зуміла стати на шлях наукового історизму, не змогла вірно розшифрувати багато сторінок і фактів з минулого і, відповідно, зробити правильних висновків. Дотримуючись розповсюдженої у світі італоманії, деякі російські педагоги, які писали на вокально-методичні теми взагалі не вважали за потрібне навіть торкатися складних та суперечливих явищ у російському музично-сценічному житті і свідомо уникали багатьох

питань, що стосувалися впливу італійської опери й італійської школи співу. Хоча вже тоді назріло чимало питань, на які, за словами М.Львова, необхідно було б дати відповідь, а саме:

1) Чи є різниця у підготовці співаків для опер Даргомижського, Римського-Корсакова, Мусоргського, Чайковського та інших російських композиторів, і в підготовці їх для опер іноземного репертуару, особливо опер класичного італійського фіоритурного стилю Россіні, Белліні, Доніцетті?

2) Чи насправді існує єдина для всіх національностей фізіологічна основа співу, незалежно від музичного стилю?

3) Чи можна в основу педагогічного процесу для підготовки майбутніх партій Лєнського, Бориса Годунова та ін. застосовувати прийоми і різноманітні вправи, рекомендовані класичними школами співу для виховання техніки рухливості голосу, якими користувалися кастрати і фіоритурні співаки та співачки?

4) Чим пояснити існування у Росії двох типів співаків, якщо існувала тільки одна школа за італійською «модою»?[1].

На ці запитання, (за М.Львовом), не можна дати однозначної відповіді.

По-перше, треба визнати, що в Росії та в багатьох країнах світу до певного часу вокальної школи, як такої, в природі не існувало, тому всі співаки традиційно користувалися послугами італійської школи співу – А.Абрамов, М.Іванов, О.Карпова, О.Меньшикова, М.Преображенський, Силуянов, Смірнов та ін. Ці співаки переважно співали італійський репертуар і, звичайно, наслідували італійських співаків. Співаки, які виконували на оперній сцені тільки російські твори, відповідно, й формувалися на російському оперному репертуарі – Я.Воробйов, Є.Сандунова, О.Петров, А.Воробйова-Петрова, Ф.Стравінський, Ф.Шаляпін, Л.Собінов І.Єршов, А.Нежданова та ін. Без сумніву, що всі російські оперні співаки, слухаючи італійських співаків, використовували їхню загальноприйняту манеру та технічні прийоми співу. Для них ці технічні прийоми були основою їхньої манери співу.

---

[1] Львов М. Из истории вокального искусства.- М.: Музыка, 1964.- стр. 67.

По-друге, панування італійської манери співу, не могло не вплинути на російських оперних виконавців, а їхнє оцінювання зводилось до порівняння з італійськими співаками. Однак, стосовно вокальних засадничих основ російського й італійського народів, то варто наголосити, що мовний стрій, кліматичні і соціальні основи пісенної творчості двох народів дещо різняться, як і ментальність мислення, побуту, духовності…

У зв'язку з цим, необхідність виховання висококваліфікованих російських вокальних кадрів щораз більше назрівала як у виконавській, так і освітній сферах музичного життя. Важливу роль у підготовці вокалістів відіграло заснування у 1779 році в Петербурзі театрального училища, викладання в якому проводили в основному закордонні музиканти-педагоги – А.Сапієнца, В.Мартіні-Солєра, Ф.Б'янкі та інші. Велика заслуга у підготовці вітчизняних співаків належить К.Кавосу, що також викладав у цьому училищі.

Швидкий ріст професійної майстерності російських вокалістів в короткому проміжку часу сприяв появі першої плеяди вітчизняних співаків, які з успіхом розпочали професійну діяльність у складі італійської трупи, організованої в Петербурзі. Російські оперні співаки, зачаровані бездоганною майстерністю видатних італійських вокалістів, надзвичайно результативно сприйняли принципи класичного бельканто. Так, опери іноземних, зокрема італійських композиторів, отримали в особі російських оперних співаків прекрасних інтерпретаторів. Однак, увібравши в себе все найкраще, чим володіла італійська школа, російські співаки все ж не втрачали своєї індивідуальності і вирізнялися з-поміж них своєю самобутністю, своєрідністю, пов'язаними передусім з національною музикою та стилістичним колоритом виконавського стилю.

В історії російського вокального мистецтва серйозне вивчення шляхів розвитку музичного мистецтва розпочалося з жовтневого перевороту 1917 року. Вітчизняні музикознавці активно вивчали не тільки російську музичну історію, а й ретельно і прискіпливо опановували «премудрості» вокально-виконавських традицій та їх взаємозв'язок з культурними надбаннями різних народів. Такі музикознавці, як Б.Асафєв, О.Левашева, О.Рабінович, Є.Тинянова, О.Фінагін та інші видали велику кількість матеріалів, пов'язаних з історією опери XVIII і початку XIX століття, історією романсової

творчості, вокальною музикою російського водевілю і комічними операми, історією фольклорних вистав тощо. Саме ці праці сьогодні здатні допомогти розкрити істинний шлях розвитку російської опери та солоспіву, які сформували російську співацьку культуру.

Першими вокальними педагогами в Росії були композитори – творці національної опери. Це вони вкладали всі свої знання і копітку працю для підготовки вітчизняних виконавців.

Отже, першим, хто поклав початок у справі усвідомлення російського стилю в музиці був українець ***Євстахій Іванович Фомін (1761-1800 рр.)*** – один з найталановитіших і найосвіченіших музикантів XVIII століття, автор видатних творів для музичного театру. Після повернення з Болоньї, де він удосконалювався як композитор, ним була написана опера «Візник на підставі» (1787). Ця реалістична опера була написана за оригінальною тематикою глибоко національного стилю боротьби народу проти кріпацтва. Крім цієї опери, композитор написав оперу «Американці»(1788), мелодраму «Орфей»(1792) та ін. З історії відомо, що солдатського сина, Фоміна, у ранньому дитинстві віддали до Виховного училища при Академії художеств, де він згодом і отримав початкову музичну освіту у музичних класах самої Академії.

Для музичного удосконалення Фоміна відравили до Італії, у відому Болонську академію, після закінчення якої він удостоївся почесного звання академіка. Після повернення до Петербурга Є.Фомін в 1797 році був прийнятий театральною дирекцією на службу на посаду репетитора оперних партій *«російської трупи, з тим, щоби вчити йому акторів і актрис з нових опер партії і проходити старі, також і те, що потрібно буде переробляти в музиці; зверх цього, повинен вчити співу учнів і учениць в школах»…*[2]*)*. Отже, Фомін відігравав важливу роль у вихованні російських співаків, оскільки він був не тільки керівником вокального класу, який виконував «чорнову» роботу за маестро Антоніо Сапієнца, а й мав набагато більше повноважень як педагог і керівник: його робота полягала у аранжуванні складних італійських опер-*seria* (з урахуванням

[2] Фіндейзен Н. Очерки по истории музыки в России, т. II, Музсектор, М., 1929, стр. 100.

ментальності російської глядацької аудиторії та виконавських можливостей співаків).

Досить колоритною фігурою свого часу був прославлений композитор українського походження ***Василь Олексійович Пашкевич (1742-1797 рр.)***.- скрипаль і диригент, один із творців російської національної опери. З-під його пера вийшли такі опери, як: «Нещастя від карети» 1779), «Скупий» (близько 1782), казкова опера «Февей» (1786); 2-га редакція опери «Санкт-Петербурзький гостинний двір» (1792). Перша редакція цієї опери, (яка не збереглась), вважалася витвором М.О.Матинського.

Третім, за визнанням, був ***Михайло Матвійович Соколовський*** – російський скрипаль, диригент і композитор другої половини XVIII ст. Михайло Соколовський успішно грав на скрипці і диригував в оркестрі театру Медокс. Він автор першої в історії російської комедійно-побутової опери «Мельник - чаклун, ошуканець і сват» (лібрето А. Аблесимова, 1779 рік). що збереглася. Рік і місце смерті музиканта до цих пір залишається загадкою для російських істориків та музикознавців.

На початку XIX ст. приватну вокальну практику вів педагог, композитор і співак (тенор) ***Іван Олексійович Рупін (1772- пр.1816)*** **–** кріпак поміщика П.Юшкова з Костромської губернії. З дитинства він володів прекрасним альтом, який з часом перейшов у тенор. Саме Юшков дав можливість талановитому крапакові навчатися у Москві у знаменитого кастрата Мускетті, який поселився там. Про методичні принципи свого вчителя Рупіні (так називав його на італійський кшталт Мускетті) згадує, що маестро вчив його:

1) чисто і чітко співати п'ять голосних ***а-е-і-о-у****, причому, велике значення надавалось положенню язика, рота, горла і навіть голови;*

2) навчав розподіляти повітря – коли, де, як вдихати та видихати, особливо у пасажах, акцентуючи на обов'язковому ефектному підсиленні фінальної ноти;

3) навчав чітко атакувати першу ноту[3].

На початковому етапі Мускетті вчив співати тільки сольфеджіо і вправи. Згодом давав невеликі п'єси із словами, вимагаючи прочитати і заспівати без особливої підготовки. Після співу сольфеджіо і вправ, особливих труднощів для виконання твору не було. Тепер все залежало тільки від колориту та смаку виконання, а це «такі якості, які повинні бути природними, і ніякою наукою їх не переробити».

Провчившись деякий час у Мускетті, Рупін вперше був представлений педагогом музичному товариству, назвавши його на італійський манер – Рупіні. Виконавши один з найскладніших вокалізів - №12 Крешентіні, непосильного для більшості тодішніх вокальних знаменитостей, молодий співак здивував всіх красою і теплотою свого голосу. Своїм співом Рупіні завжди справляв величезне враження на слухачів, яких заворожував не тільки технічними руладами, а й особливою природною музикальністю.

У 1796 році Рупін (у подальшому Рупіні) переїхав у Петербург, де мріяв виступати в оперному , однак змушений був відмовитися через маленький зріст і «непоказну» зовнішність. Відомий російський вчений, знаток театру і літератури Федір Коні, який вніс значний вклад в історіографію російського сценічного мистецтва пише, що «*...Рупіні дещо перебільшував свою нездатність до драматичного виконання музики. Правда, він не міг похвалитися особливою спритністю і стрункім зростом, проте обличчя його, незважаючи на природну веселість і добродушність, було виразним, очі живі».* Далі Ф.Коні пише, що *«Рупіні глибоко відчував все, що співав, а що відчував, вмів виражати сильно і енергійно. Відтворити слова у справжньому їх значенні вважав першим правилом драматичного співу»*[4].

Ф.Коні цитує цікаві висловлювання самого Рупіні, який запитує себе і сам собі відповідає: «Для чого ж музика прикладається до слів, якщо не для того, щоб посилити їх виразність і влити в них більше пристрасті. По-моєму, у співака перша умова – душа, друга – голос»[5].

---

[3] Львов М.Л. Из истории вокального искусства.- М. Музика, 1964.-С.71.

[4] Там само .-С.70

[5] Там само.-С.70.

Рупіні, співаючи, надавав великого значення вокальній *імпровізації.* Його ім'я досить скоро стало відомим в Петербурзі, а його спів був визнаний зразковим всіма знатоками-спеціалістами. Крім того, Рупіні невдовзі здобув собі ще й славу кращого вчителя співу в Петербурзі, педагогічні якості якого зробили його видатним російським педагогом-вокалістом. Його імя, як і багатьох геніальних самородків російської науки і мистецтва й досі є мало відомим широкому колу музикантів і навіть для спеціалістів оперного мистецтва. Проте, історична справедливість й культурні інтереси російського вокального мистецтва вимагають «оживити» його творчий портрет для наших сучасників.

Високої оцінки у підготовці вітчизняних співаків заслуговує і ***Кавос Катерино Альбертович (1775-1840 рр.)*** – композитор, диригент, вокальний педагог, який більше сорока років працював у Петербурзькому оперному театрі на посаді диригента та проводив викладацьку роботу в Петербурзькому театральному училищі, заснованому у 1779 році. За національністю - італієць. Він працював в Петербурзі з 1798 року. В його доробку опери «Ілля-Богатир» (1806), «Іван Сусанін» (1815), опера-водевіль «Козак-віршотворець» та ін. У своїх творах багаторазово використовував мелодії і наспіви російських народних пісень. Так, хор селян з першої дії «Не бушуйте, ветры буйные» може служити прикладом майстерного аранжування російського народного мелосу, «вкраплення» його в складні композиції, характерні для західноєвропейської музики. Крім композиторської та диригентської роботи, Кавос успішно займався і вокально-педагогічною діяльністю.

Так, у 1825 році Кавос підписав контракт на тривалу роботу з дирекцією імператорських театрів. Головною умовою, яку він поставив перед дирекцією була вимога дозволити йому вести один клас співу в театральній школі, помічниками якого повинні стати його учні Турик, Шелєхов і п. Ковальова.

Вже перші роки роботи маестро з початківцями відкрили багато відомих в історії вокального виконавства співаків і співачок. Серед них вирізняються М.Степанова (1815-1903), Анна Воробйова (1817-

1901), К. Семенова (1820-1906) та Осип Петров (1807-1878), які вчились у театральному училищі і займалися постановкою голосу у педагога К.Кавоса. Однак, сам Кавос не мав змоги приділяти багато уваги педагогічній діяльності, оскільки був надто завантажений численними обов'язками диригента оркестру і директора театру, попри активну композиторську діяльність (написання опер) та планові театральні постановки і оперні вистави.

Таким чином, насичена вокально-театральна робота ставила перед російськими співаками-артистами досить складні виконавські завдання, вирішення яких часто вимагало самостійності, індивідуальної «винахідливості», гнучкості і акторської майстерності, що надавало оперній діяльності специфічних рис національного характеру і формувало особливий «менталітет» російської вокальної школи, оскільки вирізнялися органічною єдністю музики й слова, емоційно-смисловими, виражальними властивостями мелодики та мови. Ця особливість російського вокального мистецтва ґрунтується на глибокому ідейно-художньому змісті російської класичної опери, її найважливіших стилістичних рисах: провідній ролі вокальної мелодії, як головного засобу виразності, та особливому значенні речитативно-аріозних форм. Звідси – неподільна єдність вокального й мовного втілення образів, одного з найхарактерніших рис російського вокального стилю.

1.3. ВОКАЛЬНО- ПЕДАГОГІЧНА ШКОЛА РОСІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст. (Творчий портрет М.І.Глінки).

На початку XIX століття в історії російської вокально-педагогічної школи відбулися великі зміни - це був час видатних досягнень у галузі співочого мистецтва, час, коли переконливо заявила про себе національна школа оперного співу. В 1836 році відбулася постановка «Івана Сусаніна», яка відкрито поставила питання, (і водночас його вирішення) про нерозривний зв'язок з народною музикою, національним характером музичних образів та пошуками нових форм оперного речитативу. На сторінках друкованих видань гаряче обговорювались проблеми реалістичного оперного театру, драматургії опери, специфіки музичного мистецтва.

Таким чином, педагогічні традиції найцінніших досягнень італійської школи бельканто, інтерпретовані і відшліфовані

М.Глінкою, а згодом, О.Даргомижським і М.Мусоргським в традиціях російської вокальної школи сформували національні риси співацької культури. Різноманіття педагогічних принципів отримало широке коло послідовників - кращих вокальних педагогів другої половини XIX – початку XX століття, подвижницька праця яких успішно розвивалася в 1860-х роках у стінах Петербурзької та Московської консерваторій та інших музично-педагогічних центрах, що дозволило створити міцний фундамент, на якому утверджувалась майбутня російська вокально-педагогічна школа. Достатньо згадати такі імена, як: О.Александрова-Кочетова, Дж.Гальвані, Н.Ірецька, Є.Лавровська, Ф.Комісаржевський, Г.Ніссен-Саломан, І.Прянішніков, К.Еверарді та багато інших...

На думку видатного співака сучасності, народного артиста Є.Нестеренка, більшість знаменитостей-вокалістів у вітчизняній вокальній культурі є «внуками» і «правнуками» цих видатних педагогів і заслужено можуть вважати їх своїми вчителями. Ось, наприклад, О.Батурін був учнем І.Тартакової, яка в свою чергу вчилася у К.Еверарді. Серед учнів О.Батуріна – О.Ведернікова і М.Гяуров, а Т.Милашкіна у свій час отримала вокальну освіту у Є.Натульської, учениці Н.Ірецької, яка навчалась у Г.Ніссен-Саломан. Вокальним педагогом П.Норцова був В.Цвєтков, який навчався співу у Є.Лавровської, учениці Ніссен-Саломан, Педагогом Є.Нестеренка був В.Луканін, який вчився у І.Томаса, що здобув вокальну освіту у С.Габеля, учня К.Еверарді.

Крім того, вітчизняні вокалісти, які вже здобули вокальну освіту в Росії, стажувалися у кращих вокальних педагогів Європи. Учнями *П.Романі* були С.Гулак-Артемовський, П.Радонежський, І.Сєтов, Д.Агренєв-Словянський;

Джорджо Ронконі (1810-1890) - італійський співак (баритон) і музичний педагог. Син і учень Доменіко Ронконі, брат Феліче Ронконі. Дебютував у 1831 року в Павії в партії барона Вальдебурго в опері Вінченцо Белліні «Чужинка». У 1830-1840 роках Ронконі вважався одним з провідних співаків Італії. Він був першим виконавцем головної партії в опері Джузеппе Верді «Набукко» (1843), ключових партій в семи операх Гаетано Доніцетті. В 1842 році з великим успіхом співав у Англії. У пізні роки викладав в Мадридській консерваторії та у власній школі співу в Гранаді.

У *Джорджо Ронконі* вчилися Є.Ряднов, І.Прянішніков, М.Корякін, Л.Донською, П.Хохлов, О.Секар-Рожанський;

У Бертрані займався з Є.Азерською, О.Секар-Рожанським, Н.Саліною, Т.Любатович, В.Лоським;

П'єр Франсуа Вартель (3 IV 1806 - 3 VIII 1882) - французький співак (тенор) і музичний педагог. Соліст Паризької опери з 1831 р. Відомий як перший виконавець партії Дона Гаспара в «Фавориту».

У ***П.Вартеля*** підвищували свою вокальну майстерність О.Крутікова, П.Левицька, О.Меншикова, М.Соловйова-Андрєєва та бгато інших.

Поліна Віардо́, (повне імя Поліна Мішéль Фердінáнд Гарсіа-Віардо́) ***(1821-1910) –*** іспано - французька співачка, вокальний педагог і композитор. Дочка і учениця іспанського співака і педагога Мануэля Гарсіа-старшого, сестра Марії Малібран і Мануеля Патрісіо Гарсіа. Виступала в різних театрах Європи та багато концертувала. Була знаменита партіями Фідес («Пророк» Мейєрбера), Орфея («Орфей і Еврідіка» Глюка), Розіни («Севільський цирюльник» Россіні). Автор романсів і комічних опер на лібрето Івана Тургенєва.

У ***Поліни Віардо-Гарсіа*** підвищували свою вокальну майстерність Н.Ірецька, Є.Лавровська, Є.Терьян-Корганова, Л.Звягіна, М.Шевельов, О. Панаєва-Карцова, А.Абарінова, Ф.Литвин та інші.

Таким чином, вітчизняна вокальна школа синтезувала в собі все багатоцвіття кращих традицій російського та західноєвропейського мистецтва співу.

У першій половині XIX століття видатні співаки вже і на російській сцені володіли чудовою синтетичною акторською майстерністю і блискуче демонстрували свою техніку майстри співу - В.Самойлов, П.Злов, Є.Уранова-Садунова, М.Семйонов та багато інших. Володіючи яскравим обдаруванням і прекрасними голосами, ці артисти досягли значних професійних висот у вокальному мистецтві. Хоча й не всі. Дехто, все ж, не уникнув прикрих недоліків, пов’язаних з манерою виконання і надмірною експлуатацією голосу - формуванням тону і звуковедення. Музичні критики на початку століття не випадково критикували багатьох співаків за недостатній

рівень їх вокальної техніки, незадовільний стан вокального виконавства та слабку підготовку співаків.

Проте, вже у тридцяті роки стан речей докорінно помінявся. Вокально-методичну думку змінили відомі корифеї вокального мистецтва - Г.Ломакін, О.Варламов та М.Глінка, які заклали міцний фундамент російської класичної вокальної педагогіки. Більшість російських композиторів, які добре знали спів і специфіку голосу, писали в зручній для співу теситурі, оскільки, значна частина з них професійно володіла голосом (настільки, що могли, навіть, стати професійними співаками).

Геніальний композитор і диригент М.Глінка, з дивовижною красою возвеличив ідеали російської художньої культури, творчість якого до сьогоднішнього часу залишається зразком для молодих співаків. Розвиток російської опери продовжили О.Даргомижський, М.Мусоргський, О.Бородін, О.Рубінштейн, М.Римський-Корсаков, П.Чайковський та ін., які проклали шлях для творчості вітчизняних композиторів: В.Золотарьова, Р.Глієра, Д.Шостаковича, Т.Хреннікова, Д.Кабалевського, С.Прокоф'єва та інших. Авторами перших вокально-методичних праць в Росії були Г.Ломакін (1837) і О.Варламов (1840).

Перший, як вокальний педагог, диригент-хормейстер і громадський діяч, виступав за те, щоб співак міг без інструменту чисто інтонувати гами і інтервали, (а для цього необхідно навчатися за спеціальною системою «усвідомленого вокалізування»).

Другий, як співак і музикант (грав на скрипці, фортепіано, гітарі і віолончелі), працював регентом і вчителем співу в Гаазі, а переїхавши в Росію написав «Школу співу», в якій поділяв думку Ломакіна, щодо користі вокалізації на центральній ділянці діапазону голосу і наголошував на художній виразності співу»[6]. Проте, основоположником російської класичної музики заслужено визнається – М.І.Глінка.

Отже, ***Михайло Іванович Глінка (1804-1857 рр.)*** – співак, вокальний педагог, композитор, основоположник російської школи співу,

[6] Прокопьев В.Н.Ка стать певцом и сделать карьеру.- С.139.

народився в селі Новоспаському, тепер Смоленської губернії. У Глінки досить рано проявився потяг до музики. З часом, під впливом виконання кріпацького оркестру, який належав його дядькові, музика стала справжньою пристрастю. «Музика – душа моя!» - вимовив одного разу десятилітній хлопчик, вражений грою кріпосних музикантів. Особливо сподобались йому російські народні пісні, що глибоко запали в душу юнака.

У 1817 році Глінка навчається в Благородному пансіоні – навчальному закладі подібному до ліцею для дворянських дітей, де і завершив свою освіту (1822).

Значну роль у формуванні вокально-естетичних поглядів Глінки зіграли російські народні пісні. Саме вони відкрили композиторові той автентичний і неповторний світ народного співу, який у класичному музичному мистецтві ще не знайшов гідного втілення. Глінка зрозумів, що саме це й повинно стати джерелом пошуків індивідуального стилю композитора, музика якого зуміла би відобразити глибинний характер душі і менталітет народу.

Очевидно, що перший російський композитор-професіонал Глінка був і першим педагогом-вихователем професійних російських оперних співаків. Сам майбутній композитор почав вчитися співу лише на сімнадцятому році життя у домашнього вчителя Тоді, а згодом він продовжує свою вокальну освіту в італійця Беллолі, методику якого він успішно використовував і у своїй педагогічній діяльності. Італійська манера співу стала для Глінки (опертий, прикритий, монолітний голос) основою розвитку і російських оперних виконавців.

Мандруючи декілька років містами Європи (чотири роки він провів в Італії і Німеччині), Глінка значно збагатив свої вокальні знання, переймаючи, зокрема, вокальні «секрети» італійських і німецьких маестро співу. З великим інтересом і увагою він вивчав життя закордону, їх культуру, зустрічався з композиторами Берліозом, Мендельсоном, Белліні, Доніцетті, слухав і вивчав сучасну музику, оволодівав мистецтвом співу, цікавився виконавською технікою відомих співаків того часу.

Набутий згідно вимог традицій класичного бельканто досвід у своїй співацькій діяльності Глінка ретельно аналізував. Опановуючи оперну манеру співу, композитор «вивчав не тільки як потрібно

співати, але і як не можна співати»[7]. У своїх «Записках» Глінка наголошував, що тільки після досконалого вивчення технічної бази звукоутворення, він почав писати музику для голосу.

Ніяких вказівок на те, що Глінка мав бажання стати професійним співаком, (як це судилося Варламову), не має. Однак, надзвичайна любов до співу стала справою його життя, оскільки, людський голос і його можливості були невичерпним джерелом натхнення і творчої реалізації його композиторських задумів.

Володіючи проміжним голосом (баритон-тенор), він був прекрасним інтерпретатором своїх романсів, тому не дивно, що в своїй педагогічній практиці Глінка віддавав перевагу *«натуральним тонам, які творяться без будь-якого зусилля».*[8] Його романсова творчість – нова епоха в розвитку російської вокальної лірики. Солоспіви не тільки чудово виконувалися самим автором, а й стали еталоном для багатьох поколінь російських композиторів у подальшому розвитку жанру вокальної музики. Романсова творчість Глінки, як і оперна, мала величезний вплив на становлення виконавського стилю російської школи співу.

У своїй практиці Глінка спирався насамперед на розвиток вокального слуху, як основної професійної якості співака, рекомендуючи розвивати його з центральних (натуральних) нот діапазону.

Докладний, влучний і надзвичайно цікавий опис співацької манери Глінки виклав відомий музичний критик Сєров у своїх «Спогадах про Михайла Івановича Глінку», де він відзначив уміння Глінки заглиблюватись «у саму глибину виконання», його «вірність ідеї, яка служить завданням кожного окремого твору», а також «талант до керування голосом», «вміння технічно ним розпоряджатися», де кожне слово викарбуване чіткою декламацією і «розвинуте обдуманістю і наукою»[9].

Глінка говорив: «У музиці, особливо вокальній, виражальні ресурси нескінченні. Одне і те ж слово можна вимовити на тисячу

---

[7] Львов М.Л. Из итории вокального искусства.- М. Музика, 1964.-С.104

[8] Львов М.Л. Из итории вокального искусства.- М. Музика, 1964.- С. 107.

[9] Там само .- С. 104-109.

ладів, не міняючи навіть інтонації, ноти в голосі, а міняючи тільки акцент, надаючи вустам то посмішку, то серйозний, суворий вираз»[10].

Численні дослідники творчості композитора стверджують, що «Глінка - виконавець, одночасно був і педагогом – методистом»[11], хоча й не був професійним педагогом у певному розумінні слова. Проте його важко назвати просто любителем-педагогом, який займався педагогічною діяльністю між іншим, тільки у вільну хвилину від інших занять. До своєї педагогічної діяльності Глінка ставився надзвичайно серйозно, оскільки саме вокальне мистецтво було якнайтісніше пов'язане з його творчістю в галузі оперно-сценічного мистецтва.

Педагогічна робота була для нього надзвичайно відповідальною професійною діяльністю, яка захоплювала композитора настільки, що навіть в роки великих життєвих непорозумінь, які випали на долю Михайла Івановича, він продовжував самовіддано займатися нею.

Педагогічну діяльність Глінка розпочав ще у 1828 році. Його першим учнем був відомий український співак-тенор ***Микола Іванович Іванов*** (справжнє прізвище - Кабраченський), з яким він займався до 1830 року в Росії і продовжував займатися під час своєї поїздки до Італії. Учнями Глінки були також і видатні російські співаки - О.А.Петров і його дружина А.Я.Воробйова (Петрова).

Особливе значення в історії російської вокальної педагогіки відіграли т.зв. «Вправи» М.Глінки (1835-1836), написані спеціально для О.Петрова, а також його «Сім етюдів для контральто» (1840-1841), опубліковані вже після смерті композитора, приблизно у 1838 році в «Школі співу» Ф.Євсєєва. Метою цих вправ була потреба допомогти О.Петрову опанувати партію Сусаніна, тому примітки, які Глінка написав до них, містять цінні вказівки, що згодом лягли в основу всієї вітчизняної вокальної педагогіки, як «запропоновані ним вправи і примітки до них своїм методом…».

Цей метод полягав у тому, щоб: «спочатку удосконалювати натуральні тони»[12], тобто ті тони, «які беруться без всякого зусилля»

---

10 Львов М.Л. Из итории вокального искусства.- М. Музика, 1964.- С.111.

11 Там само.- С.114

12 Там само.-С.120.

(тобто, примарні звуки – О.Ш.) для подальшого вишколення голосу[13]. Для голосу Петрова межа ця була вказана Глінкою, в об'ємі однієї октави, тобто 2/5 всього об'єму голосу Петрова, «бо удосконаливши їх (ці натуральні тони), - говорить Глінка,- мало-помалу (означає поступово, не приспішуючи (курсив мій - О.Ш.), їх можна обробити і довести до можливої досконалості й решту звуків»[14].

М. Глінка звертав увагу на несхожість свого вокального методу з методами зарубіжних маестро, які у своїх вправах використовували широкий діапазон від півтори аж до двох октав. „Я працюю на октаві й менше того", − говорив М. Глінка, тому вправи для О. Петрова написані від „до" малої октави до „мі-бемоль" першої (в одному з рукописів закреслений М. Глінкою як зайва трудність). Це можна проілюструвати також заняттями з тенором М. Івановим (Кабраченським), який розвивався поступово в діапазоні від „соль" до „сі" і вище. Успіх такого прийому базується на поступовому розвитку голосу (без насилля), але з пристосуванням м'язів до вокального навантаження, особливо на верхній ділянці голосу. Правдивість такого підходу підтверджує і практика сьогодення. Як спостережливий учитель, Глінка мав рацію, оскільки таке бачення повністю відповідає науковій основі голосоведення. Раціональний метод будується на засвоєнні найпростіших нервово-м'язових рухів виконавця, які дозволяють спрямувати роботу з голосом в методичне русло: «від простого до складного». У цьому розумінні Глінка виявився прогресивнішим, ніж іноземні педагоги того часу. Згодом, цей метод отримав назву - ***вокальний концентричний***[15]- (за висловом М.І.Компанійського), оскільки, дозволяє розвивати діапазон голосу від центральних звуків вверх і вниз (ніби «по колу» - О.Ш). Глінка наголошує: «Всі голоси взагалі… від природи недосконалі і вимагають навчання, мета якого виправити недоліки і удосконалити голос»[16].

Спосіб виконання етюдів (вокалізів) у поясненнях Глінки вміщає низку конкретних вимог, а саме:

1. Співати вправи на „літеру „А" італьянське", тобто оформлене, округле, а не таке, як у розмові.

---

13 Львов М.Л. Из итории вокального искусства.- М. Музика, 1964.- С.120

14 Там само.- С.120

15 Там само.- С.120.

16 Там само.- С.121.

2. Співати не дуже голосно й не надто тихо, а „вільно”, тобто співати своїм повним голосом, не форсуючи.

3. „Прямо попадати на ноту, зв’язувати, не тягнувши при переході з однієї ноти в іншу, не відбивати горлом”, тобто вимога чіткої твердої атаки звуку.

4. Співати вправи, особливо гами, без крещендо „у рівній силі”, що значно важче й корисніше, співати так, „щоб жодна „ноточка не вскрикнула”, а виділяти „токмо ту, яку самі побажаєте”.

5. М. Глінка застерігає від надзвичайно широкого відкривання рота, тому що таке положення затискує глотку й заважає вокалізації.

6. Міміка обличчя, а також різні форми відкривання рота впливають на забарвлення звуку.

7. „Звертати увагу на вірність, а потім на невимушеність голосу”, тобто на чистоту інтонації, вірну трактовку, чітку атаку.

8. М. Глінка застерігає від легкої вокалізації й радить проводити вокальні заняття не за рахунок легкості, а за рахунок правильності вокально-технічних прийомів.

9. Вправлятися у вокалі щоденно, але розумно, творчо – „співати чверть години з увагою більше значить, ніж чотири години без неї”.

10. Із 18 вправ для О. Петрова вісім побудовані в межах терції, яку М. Глінка вважав найзручнішою для голосу. Секунду вважав важкою, але надзвичайно корисною для вирівнювання голосу. Інтервал септиму − надзвичайно важким і радив співати рідко.

11. Структура вокальних мотивів у вправах М. Глінки побудована таким чином, що голос не підіймається, наприклад, до ноти „ре”, не виконавши „сі” і „до”. Тобто кожна вправа включає середній тон. А якщо вправа на стрибок, то наступна вправа ніби заповнює цей стрибок. Вона ніби компенсує попередню (компенсаторний принцип)[17]

Таким чином, саме Глінці випало привести в гармонійну відповідність до класичних канонів вокально-виконавські можливості російських співаків. Не випадково він писав, що форма і зміст твору повинні перебувати в єдності, як «душа і тіло», що завжди «одягає ідею в пристойну і відповідну ризу».

З іменем Глінки пов’язане становлення російської вокальної школи в європейських класичних традиціях. Про тісний зв'язок

[17] Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва / Б. П. Гнидь. – К. : НМАУ, 1997. – 320 с.

композитора з сучасниками та історичним минулим написано досить багато. Так, наприклад, Б.Асаф”єв писав: «Я схиляюсь перед геніем Глінки, я вважаю, що ми мало цінуємо його, мало знаємо. Кожне повторне наближення до його художньої спадщини відкриває нові перспективи, нові, раніше непомітні, багатства. Глінка невичерпний. Але тим не менш я вважаю несправедливим не визнавати в значенні творчої роботи його попередників. Захоплюючись Глінкою, (але мало вивчивши його) упускається з поля зору один факт, який для істориків є цілком природним і постійним: наявність історичного процесу, що закономірно протікає, є очевидним, незважаючи на загальний безлад, який вноситься геніальною особистістю. У творчості Глінки є набагато більше елементів від минулої і від сучасної йому російської культури, аніж зазвичай думають»[18]. Отже, вокально-педагогічна діяльність Глінки і його методичні принципи поряд з працями його сучасників: Г.Ломакіна (1837), О.Варламова (1840), Ф.Євсєєва, які дійшли до нас, засвідчують традиції російських вокальних педагогів минулого.

Як геніальний композитор, Глінка багато зробив для російського вокального мистецтва: він дав художньо досконалу технічну оправу справжньому російському народному співу, зберігши в оперному жанрі його неповторну душевність і осмислену інтонацію - те зерно, яке дало поштовх творчості наступних поколінь композиторів, які зростали під впливом естетичних запитів й ідейних вимог свого часу.

Отже, вокальна школа Глінки – значний крок вперед, який відкрив нові прогресивні якості шкіл майбутніх поколінь, про що свідчать сучасні здобутки у галузі фізіології, акустики, фоніатрії і інших суміжних з мистецтвом співу наук. Традиції цієї школи, розвинуті плеядою вітчизняних композиторів і виконавців і втілені, зокрема, у феноменальній вокальній майстерності Ф.Шаляпіна, стали основою сучасної вокальної школи.

У числі кращих його учнів, крім М.І.Іванова (Кабраченського), що здобули світову славу були: О.А.Петров, О.Я.Воробйова-Петрова, які ввійшли у плеяду кращих російських співаків, Д.Леонова, а також, наш земляк І.С.Гулак-Артемовський та багато інших.

---

[18] Асаф”єв Б.В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух опер Бортнянського. В кн.: М.І. Глинка., 1950, с.362-363.

Осип Афанасійович Петров (1805-1878 рр.) – оперний співак (бас), один з основоположників російської вокальної школи. З 1830 року співав на петербурзькій оперній сцені. З 1860 у Маріїнському театрі. Перший виконавець партії Сусаніна в опері «Іван Сусанін» та Руслана в опері «Руслан і Людмила» М.Глінки, в партії Мельника в опері «Русалка» О.Даргомижського, Варлаама в опері «Борис Годунов» М.Мусоргського.

Музикою почав займатися з 14 років, перебуваючи на службі у свого дядька К.С.Петрова. В той час в домі дядька поселився військовий капельмейстер, який помітив у хлопчика нахил до музики. Однак, дядько був категорично проти його музичної освіти.

Але нестримний потяг Петрова до музики заставляв його тікати нишком у поле і, жертвуючи сном, грати там на кларнеті або співати пісні, почуті серед народу. Пізніше майбутній співак навчився грати на гітарі та інших інструментах, якими оволодівав швидко і легко. Самобутній талант і його виняткова музикальність були одним з найголовніших чинників формування його голосу. Він слухав народні пісні, грав на інструментах, співав в хорі – все це було першою вокально-музичною школою хлопчика.

Його артистична діяльність проявилася вже в ранньому віці. Спочатку він потрапляє в трупу Жураховського, а на великій сцені вперше виступає в 1826 році в п’єсі-водевілі «Козак-віршотворець» князя Шаховського, де мав великий успіх. Пізніше, в 1830 році, Петров, після прослуховування у керівника всього театрального життя російської столиці К.О.Кавоса, був зачислений в трупу, де за два місяці зумів підготувати партію Зорастро в опері «Чарівна флейта» В.Моцарта. Дебют Петрова відбувся в 10 жовтня 1830 року і не залишився не поміченим музичними критиками.

Ось деякі коментарі з преси, щодо його виступу: «Бас його досить приємний, проте мало освічений, про що засвідчив нам різкий перехід його на високі ноти… В ролі Зорастро ми помітили у нього досить правильну дикцію… А ще більшим нашим підтвердженням є добрі, на нашу думку, майбутні сценічні здібності п. Петрова на початку 2-го

акту «Чарівна флейта», де він вдало відтворив монолог Зорастро і проспівав важку його партію»[19].

Згодом, Петров перейшов від Кавоси до вокального педагога Рупіні, який, однак, не міг уділяти достатньо часу його навчанню. Це спонукало молодого співака до самостійного удосконалення своєї вокально-технічної майстерності, яку він шліфував, слухаючи видатних виконавців, зокрема, відому співачку Генріётту Зонтаг, що на той час гастролювала в Петербурзі.

Поступово, виступи Петрова зацікавили своєю новизною і несподіванками (не тільки глядачів), які приємно дивували використанням мелодичних речитативів, до речі, вперше введених в оперу М.Глінкою. Так, під педагогічним втручанням Глінки, Петров позбувся манери форсування й штучного перенасичення звуку та почав обачливо оминати надто емоційні партії, які спонукали до перевантаження голосового апарату.

Природний спів, засвоєний ним ще в період захоплення народним співом, який в своїй основі зберігся в оперному жанрі М.Глінки, забезпечував Петрову чудові якості співака: *надзвичайну чистоту інтонування, щире почуття, вдумливе трактування твору,* так захоплено відзначені критикою:.

Стасов, зокрема, писав: *«Драматичність, глибоке, щире почуття, яке має властивість доходити до надзвичайної патетичності, простота і правдивість, запальний тон – ось що відразу висунуло Петрова і Воробйову на перше місце в один ряд з нашими кращими виконавцями*[20]. Водночас Стасов підкреслив і позитивні результати роботи Глінки з високоталановитими співаками-акторами, (серед яких був і Петров), що підтверджували і багаточисленні спогади сучасників композитора, які захоплювалися його виконавською майстерністю, зокрема, щирістю і натхненністю його манери голосоведення.

---

[19] Див. «Северная пчела», от 21 октября 1830 года., № 126.

[20] Стасов В. Осип Афанасьевич Петров. Избранные сочинения в трьох томах. т.I.- М., 1952.- С. 284.

Поряд з О.Петровим, не менш відомою була і ***Анна Яківна Петрова-Воробйова (1817-1901 рр.)*** – артистка опери (контральто), дружина О.Петрова, яка закінчила Петербурзьке театральне училище у класі співу у А.Сапієнца та Г.Ломакіна і також удосконалювала свою вокальну техніку у К.Кавоса та М.Глінки.

Ще навчаючись у театральному училищі, Воробйова дебютує на оперній сцені у партії Піппо («Сорока-злодійка, або небезпечно судити по зовнішності»), а згодом виконує і партію Рітти («Цампа, морський розбійник, або Мармурова наречена»). По закінченні училища, маючи уже деякий успіх,її направляють у хор Петербурзької опери. Співаючи в хорі Воробйова проводила активну концертну діяльність: брала участь у драмах, водевілях, різноманітних дивертисментах, виступала в концертах, де виконувала арії та романси російських і зарубіжних авторів. Турбуючись про долю молодої співачки, вокальний педагог М.Кавос, оцінюючи голос і сценічний талант Воробйової, посприяв через дирекцію театру, щоб Воробйова отримала можливість виступити в оперній партії Арзаче. І ось, 30 січня 1835 року співачка блискуче виконала цю партію, що дозволило їй одразу потрапити до Петербурзької опери.

ЇЇ сценічна діяльність продовжувалась 13 років: у 1840-х роках, через перевантаженість (дирекція театру примушувала співачку виконувати чоловічі партії), співачка підірвала голос (після виконання баритонової партії Річарда «Пуритани») і була змушена залишити сцену (1846 р.), хоча й числилась у опері ще до 1850 року.

Співпраця з М.Глінкою надзвичайно сприятливо вплинула на розвиток її виконавського обдарування. Відомо, що під його керівництвом співачка виконувала партії: Вані («Життя за царя»), Ратміра («Руслан і Людмила»). Композитор високо цінував голос Воробйової й, навіть, спеціально написав для неї партію Вані «У монастиря» (1837).

З 1832 року Воробйова виступає в концертах, виконуючи у парі з О.Петровим арії та дуети з опер італійських композиторів, а також

Дж.Мейєрбера, В.А.Моцарта, М.Глінки та ін. Співачка володіла голосом феноменальної краси й сили, з приємним оксамитовим відтінком, могутнім сценічним темпераментом, чудовою вокальною технікою та широким діапазоном (дві з половиною октави - від ***фа*** малої до ***сі-бемоль*** другої октави). У 1840 році вона виступала разом з легендарною Дж.Пастою. З великим успіхом виступала також і в операх італійських композиторів, з легкістю долаючи вокальну техніку італійської школи співу, змагаючись з відомими італійськими співаками.

Головні партії Воробйової: Параші («Параша Сибірячка»), Танкред (в одноймен. опері), Брігітти («Чорне доміно або Таємна маска»), Адальджіза («Норма»), Ромео («Капулетті і Монтеккі») та ін., що дає підстави вважати роботу Глінки з цими двома чудовими співаками, надзвичайно продуктивною не тільки для них, а й всієї російської професійної опери.

Крім того, на зламі XIX-XX століть у глінківській вокальній школі появляються і всесвітньовідомі імена Ф.І.Шаляпіна, Л.В.Собінова, А.В.Неждановой, оскільки, їхні найблискучіші перемоги на оперній сцені пов’язані саме з музикою Глінки, а також, Даргомижського, Мусоргського, Бородіна, Римського-Корсакова та Чайковського. Слід засвідчити, що й сьогодні метод геніального викладача М.Глинки дає можливість формувати високорозвинутих співаків. Метод природний і не травмує молоді голоси співаків-початківців, і сьогодні він цілком відповідає вимогам сучасного вокалу.

1.4. ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ Г.Я.ЛОМАКІНА

Одним з перших авторів, який обґрунтував і розвинув вокальну методику, був ***Гаврило Якимович Ломакін (1812-1885 рр.)*** – російський (українець за походженням) вокальний педагог, диригент-хормейстер, композитор і громадський діяч – засновник Безплатної музичної школи (разом з М.Балакірєвим). У 18-літнім віці він уже був призначений учителем співу у капелу графа Д.Шереметьєва. З 1848 року Ломакін займає посаду головного вчителя співу Придворної співочої

капели. У своїй книзі про нього Д.Локшин пише, що «багато вихованців, які займалися під його керівництвом протягом дванадцяти років, стали добрими вчителями співу»[21].

Протягом всього життя Ломакін керував хорами у багатьох закладах Петербурга. Серед його вихованців з Училища правознавства слід назвати П.І.Чайковського. Після розпуску капели Шереметьєва у 1872 році, він переїжджає в Гатчино, де проводить останні тринадцять років свого життя.

Г.Я.Ломакін є автором численних навчальних посібників і методичних рекомендацій з мистецтва співу. Серед них слід відзначити (назви подаються в оригіналі):

1. «Метода пения, содержащая начала музыки, правила пения, гаммы в различных тонах, интервалы, вокализации и необходимые уроки с басом, и сольфеджии из лучших опер для одного, двух, трех и четырех голосов, и фуги с акомпанементами в различных тонах и деления, интервалы, вокализации и пр. сочинения Гавриила Ломакина».

2. «Метода пения, содержащая гаммы в различных тонах и деления, интервалы, вокализации и пр. сочинения Гавриила Ломакина».

Обидві книги були видані в Санкт-Петербурзі в 1837 році. «Метода пения 1» и «Метода пения 2» Г.Ломакіна мають між собою багато спільного, хоча, (особливо, «Метода пения 2») є цілком самостійними книгами. У «Методі», вперше у тогочасній вітчизняній літературі, детально аналізується і конкретизується співацьке мистецтво як навчальна дисципліна, що має спеціальну програму і вправи для виховання голосу.

Ломакін у «Методі 1» звертається до тих, що «хто хоче відпрацювати голос і співати довершено»…, рекомендуючи ретельно вивчати «методи знаменитих учителів». Під «довершеним» співом, можна допустити, мається на увазі інтонування *вокальним, «поставленим»* звуком, на відміну від безтембрового і «бездихального» відтворення нот, незалежно від якості тону.

---

[21] Локшин Д. Замечательные русские хоры и их дирижеры. М., 1963.- С..50.

У «Методі співу» Ломакіна питання розвитку співочого голосу розглядаються в тісному взаємозв'язку з загальними завданнями музичного виховання вокаліста. Тут автор віддає перевагу традиціям свого часу, коли сольфеджіо і елементарна теорія ще не набули самостійних дисциплін як спеціальні предмети. І музичною, і вокально-технічною підготовкою займався в той час один педагог. Звідси і бере початок синтетична побудова навчальних посібників того часу.

Характерною рисою вокальної педагогіки 30-х років XIX століття є тісний взаємозв'язок між музичним і вокально-технічним розвитком у процесі виховання співака. «Неможливо вивчити добре і правильно співати,- пише Г.Ломакін,- не давши попередньо учневі чіткого поняття про основні правила музики. А оскільки успіх залежить від правильного початку, то потрібно звернути увагу на систему викладання…». Отже, головна мета – навчитися співати «добре» і «правильно». Г.Ломакін радить початковий етап навчання співака присвятити елементарній музичній грамоті і сольфеджіо і тільки згодом, (після піврічного навчання) приступати до вокалізації. Він стверджував, що тільки після того, як «учні зрозуміють читку нот й інші правила, можна починати співати».

Як і Глінка, Ломакін вважає основною умовою успішного оволодіння вокальним мистецтвом наявність тонкого музичного слуху, наголошуючи на тому, що «після двох років навчання, учень, який наділений добрим слухом і голосом, буде співати досконало; але ті, які не мають доброго слуху і голосу ніколи не досягнуть того, щоб зуміли співати вправно»[22]. Саме так робив М. Глінка, коли відбирав у Чернігові півчих для Капели: «…вибирали тих, які мали музичний слух і голос. Потім …неодноразово пробували їх слух і голос»[23]. Отже на першому місці і в Глінки, і в Ломакіна завжди стояв слух, і тільки потім – голос.

Гаврило Ломакін надавав великого значення правильній організації співочого дихання, про що в «Методі співу 2» говориться: «Хто не володіє своїм диханням, той не зможе бути вправним

---

[22] Характеристика творчості Г.Ломакіна розглядається за статтею Ю.Барсова «Из истории русской вокальной педагогики» в кн. Вопросы вокальной педагогики.- В.6 Сб.ст.- Л., 1982.- с.11.

[23] Там само.- С.11.

співаком»[24]. Він вважає, що дихання необхідно брати так, щоб не порушувати художнього виконання і «переводити дихання потрібно по закінченню слова або музичної фрази». Правильне оволодіння диханням дозволяє співаку «вільно випускати голос, робити різні вирази, переходити поступово від тихого до голосного і навпаки…»[25].

Технічні поради Г.Ломакіна щодо співочого дихання деякою мірою співпадають з методикою представників староіталійської школи, але не обмежуються її постулатами.

Він вимагає дотримування таких правил: «щоби вдихнути до себе повітря, потрібно тримати голову прямо, плечі рівно, груди вільно. Груди потрібно піднімати повільним і плавним порухом, черевну порожнину дещо втягувати до середини. Як тільки почнете це робити, легені почнуть розширюватись і наповнюватись повітрям і будуть зберігати в собі повітря довго і без втоми… При втягуванні в себе повітря не потрібно робити ніякого шуму диханням»[26].

Важливою настановою Г.Ломакіна є необхідність використання прийомів, які дозволяють оволодіти опорою дихання, чого немає у вокально-методичних працях його сучасників: «я переконаний, що більшість змогла б набагато краще співати, якщо б знали справжній спосіб вдиху. На початковому етапі співу потрібно вдихнути більше і в процесі співу утримувати дух, бо не маючи духу, співати буде важко». Наведене висловлювання Г.Ломакіна, мабуть, має на увазі збереження при співі т.зв. стану вдихання, яке сприяє виробленню імпедансу і відчуття опори (курсив мій. – О.Ш.).

Крім того, Гаврило Ломакін вважає основними недоліками у співі *«носовий», «горловий» і «затиснений» звук*. На думку автора «Методу співу», затиснений звук виникає в результаті того, що «голос береться не з гортані, а з губ або дихання»,[27] тобто при порушенні нормальної функції голосових зв'язок.

Регістровий поділ голосів, за переконаннями автора, обмежуються 12-ма-13-ма «грудних тонів», (а в деяких випадках – лише 9-ма-10-ма), зважаючи на те, що діапазон грудного регістру співака залежить від

---

[24] Характеристика творчості Г.Ломакіна розглядається за статтею Ю.Барсова «Из истории русской вокальной педагогики» в кн. Вопросы вокальной педагогики.- В.6 Сб.ст.- Л., 1982.- С.14.

[25] Там само.- С.14.

[26] Там само.- С.14.

[27] Там само..- С. 16.

типу голосу і найяскравіше виражений у басів і баритонів. Ці «грудні тони» рекомендуються «непомітним чином з"єднувати з головним». Фактично, Г.Ломакін уже відстоює думку поєднання грудного звучання з головним, та вироблення т.зв. змішаного і опертого співочого тону.

У пізніших виданнях (зокрема, в «Короткому методі співу», 1878) Ломакін уже визнає наявність трьох регістрів: грудного, змішаного і головного (фальцетного). Перехідні ноти, на яких голос «ламається», автор рекомендує співати «більш м'яко», без форсування, що свідчить про його спостережливість, аналітичний підхід до вокального навчання і зрілість педагогічних постулатів.

У своїй творчій діяльності він надавав перевагу методу співу без інструменту («а капела» – цінного методу і для сучасної вокальної педагогіки), щоб співак навчився, насамперед, «співати чисто всі гами й інтервали». А це, як відомо, вимагає обов'язкового навчання за спеціальною системою «усвідомленої вокалізації».

Спеціальний розділ у «Методі 2» Г.Ломакін віддає і вивченню поняття атаки звука, яка визначається ним, як «підготовка до співу», під час якої «потрібно вдихнути в себе повільно повітря, зберігаючи спокій у положенні свого тіла, голову тримати прямо, плечі невимушено, груди ледь підняти повільним і рівним рухом, рот тримати напіввідкритим, язик плоско, приклавши його легенько до нижніх зубів. Підготувавшись таким чином, почати співати на «А» легко, відкритим і чистим голосом, який повинен виникати з глибини гортані… Особливу увагу потрібно звернути на м'якість і гнучкість голосу. Щоби надати йому цієї властивості, потрібно під час співу тримати гортань без всякої напруги, тобто прийняти те вільне і натуральне положення гортані, в якому вона знаходиться в той час, коли ми не співаємо. При посиленні голосу потрібно старатись не доводити його до крику»[28].

Російська вокально-виконавська школа, таким чином, вже на той час демонструє надзвичайно вдумливий підхід до співу, уважне ставлення до слова, про що свідчать і спеціальні розділи «Методу»

---

[28] Характеристика творчості Г.Ломакіна розглядається за статтею Ю.Барсова «Из истории русской вокальной педагогики» в кн. Вопросы вокальной педагогики.- В.6 Сб.ст.- Л., 1982.- с.20.

Ломакіна. «Головне правило у співі - вимовляти чітко слова. Погана вимова слів може зробити вокальну музику зовсім незрозумілою…»[29].

Звертає увагу автор і на дотримання основних законів орфоепії в співі, оскільки, знецінюючи інтелектуальну сторону вокального мистецтва за рахунок неуважного ставлення до слова, співак неминуче знебарвлює і значно звужує рамки емоційної виразності твору.

З цього приводу, добре відома є і позиція Глінки, який також «любив в співі слухати кожне слово, вимовлене чисто, ясно і вірно, по положенню», тобто за змістом. І О.Варламов вважав, що «правильна вимова ноти і складу» надає співу чіткості, ясності і сили більше, аніж будь-які інші м'язові напруження.

Г.Ломакін надавав великого значення і правильній поставі співака: «Учень повинен стояти прямо, не робити ніяких рухів на обличчі і інших частинах; фігура повинна бути статична…»[30]. Своїм зовнішнім виглядом вокаліст мовби підкреслює важливість мистецтва. Співати автор рекомендує стоячи, а не сидячи, для того, щоб голос міг звучати вільно і ненапружено.

Отже, грунтовна праця Г.Ломакіна відкрила шлях для теоретичного обґрунтування основних засад російської вокальної школи та подальшого вивчення, аналізу й наукового осмислення вокальної методики для численної когорти наступних поколінь музикантів, практична робота яких, доказала дієвість цих постулатів та їх актуальність у вокальному вихованні.

1.5. ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ О.Є.ВАРЛАМОВА

Серед російських композиторів особливе місце, як співаку, вокальному педагогу, композитору та майстру вокальної лірики належить ***Олександрові Єгоровичу Варламову (1801-1848 рр.).*** Здобувши освіту в Придворній співацькій капелі у видатного композитора і педагога Д.Борнянського, О.Варламов спрямував свій музичний талант у русло композиторської діяльності, хоча у житті

---

[29] Характеристика творчості Г.Ломакіна розглядається за статтею Ю.Барсова «Из истории русской вокальной педагогики» в кн. Вопросы вокальной педагогики.- В.6 Сб.ст.- Л., 1982.- С.20.

[30] Там само.- С.22.

мистецька стежина вела спочатку його як співака і вокального педагога.

З дитинства юнак був вимогливим художником, володів даром високої оцінки й розуміння мистецтва співу. Його спів справляв на слухачів незабутнє враження, а ті, що слухали його відзначали незвичайне вміння молодого виконавця передавати піснею глибинний зміст слова, тобто, співати, а «не давати говорити».

Співати Варламов почав у ранньому віці. У десять років його вже віддали до Придворної співочої капели (1811р.), де спочатку співав дискантом, виконував сольні номери. На кожному концерті його спів слухали із захопленням та нагороджували бурхливими оплесками. Проте, кар'єра співака йому не судилась.

Після завершення мутації, в результаті тимчасової втрати голосу, Варламова в 1819 році у 18-літньому віці, переводять з капели на службу в Гаагу. Тут, в придворній посольській російській церкві, він став регентом і вчителем співу церковних півчих. Очевидно, після мутації Варламов втратив колишню силу і блиск ще не довершеного дитячого голосу. Його дискант, який перейшов в результаті мутації в тенор, втратив ті чудові якості блиску і перейшов у звук з постійним відтінком осиплості, про що свідчать численні відгуки сучасників. Ось декілька висловлювань про його спів: «Слабеньким і сиплуватим своїм теноровим голосом Олександр Єгорович незрівняно висловлював (більше ніж співав) інші свої романси», і далі: «якщо б Варламов писав свої твори так, як він співав, тоді наші вердикти не знайшли б жодного «дурного» романсу чи пісні. Щоб передати свою пісню на папері так, як вона була проспівана, потрібно було б багато праці, і навряд чи вистачило б усіх умовних музичних знаків».

Проте, щирість і глибина його виконавської манери залишала глибокий слід в душах слухачів, що й зазначають музикознавці: «Видатна співачка Віардо-Гарсіа завжди була в захопленні від творів Варламова. Перебуваючи в Росії, з задоволенням слухала співака, дивуючись його мистецтву, його методу, заздрила його «витяжній нотці» (очевидно йдеться про філірування звуку - О.Ш.), незважаючи на те, що Варламов був уже старенький дідок з задишкою». Це формувало в широких колах музикантів сподівання на те, що він

«більше за інших може розвинути теорію того, що він здійснював на практиці так блискуче».

Його співочі якості безпосередньо пов’язані з композиторською творчістю та педагогічною діяльністю. У передмові до своєї праці «Повна школа співу», він відзначає, що «найкраща метода, без сумніву, полягає у викладанні голосом, тобто коли хороший учитель, обдарований чудовим голосом, поєднує правила з прикладами, а мистецтво співу – зі способом викладання, що ґрунтується на досвіді і практиці».

У1823 році, після повернення з-за кордону, Варламов поселяється в Москві, де виступає з концертами, а також веде вокально-педагогічну роботу. Згодом його призначають на посаду вчителя співу до Петербурзької придворної капели (1829). Через певні обставини його звільняють з посади і він влаштовується в Москві капельмейстером московських театрів і одночасно проводить виконавську та приватну вокально-педагогічну роботу. У 1845 році Варламов повертається до Петербурга, маючи надію потрапити до співочої капели. Проте, йому цей задум не вдається і він, поряд з композиторською діяльністю та приватними уроками співу, виступає з сольними концертами.

В основу педагогічного методу Варламов поклав ілюстрування - показ власним голосом – для наслідування та формування в учнів певних «еталонних» співацьких зразків. Існує навіть думка, що Варламов, перебуваючи чотири роки за кордоном і слухаючи французьких співаків, також наслідував їхню манеру співу. Такий принцип (декламаційного) наслідування голосом використовується і тепер в практиці і російських, і українських вокальних шкіл.

Відомо, наприклад, що головним завданням російської школи співу було - донести через текст і мелодію зміст твору, його основну думку та почуття. Тому в декламаційному стилі варламовського співу найбільш чітко проявилися саме ці риси і бачити в творах композитора тільки прояв французьких впливів не варто. Безперечно, що знайомство з французькою оперою та її чудовими виконавцями не могло пройти осторонь вразливої душі художника. Крім того, Варламов, безперечно цікавився і вивчав техніку виконання французьких співаків, переймав їхній досвід і формував свої творчі і педагогічні погляди.

Здобуті вокальні навички у «Співочій капелі» і сформовану виконавську культуру російських співаків, його сучасників, а також досвід роботи під керівництвом українського композитора Д.Бортнянського, Варламов використовував протягом всього життя у своїй творчій діяльності. Він з захопленням розповідав про те, що книга «Школа співу» - «є плодом багаторічних праць моїх. При її складанні я керувався кращими у цій частині творами, і, особливо, натхненними працями знаменитого мого вчителя Д.С.Бортнянського». Якось у розмові з М.Бутурліним, Варламов з приємністю згадував про ставлення Бортнянського до нього: «Траплялось, підійде до мене на репетиції, зупинить і скаже: ось так краще проспівай, серденько… І раптом 70-річний старенький дідок візьме фальцетом, і так ніжно, з такою душею, що зупинишся від здивування».

Навчання співу в Придворній співочій капелі заклало основу його творчості, завдяки ґрунтовному вивченню проблем розвитку вокального мистецтва. Любов до мистецтва співу і великий талант художника-виконавця надихнув Варламова на написання теоретичної праці, яка, без сумніву, стала результатом науково-практичних спостережень співака, який збагатив російську школу співу.

До недавнього часу спеціалісти вважали, що праця Варламова цікава тільки як показник рівня вокально-художнього і вокально-технічного розвитку того часу, коли законодавцями смаків були Італія й Франція. Проте, хибність цієї думки спростовує теоретична праця іспанського співака і вокального педагога Гарсіа-сина, яка досить швидко завоювала світову славу класичної теорії співу (і ще й дотепер вважається однією з кращих).

Забута праця Варламова вміщає не менш цінний (від Гарсіа-сина) навчально-практичний матеріал, який його сучасниками вважався методичними засадами виключно російської вокальної школи, але ретельні дослідження (в т.ч. сучасні) дозволяють розглядати її в контексті широкоаспектних загально визнаних теоретичних положень, які дозволяють формувати класичні основи співу, що становлять фундамент вокальної діяльності загалом. Таким чином, теоретико-практична праця О.Варламова заслужила визнання широких кіл спеціалістів, хоча сам композитор був переконаний, що одного знання предмету ще недостатньо для того, щоб вважатися вокальним педагогом.

У передмові до своєї книги «Школа співу» автор підкреслює, що в основу праці покладено особистий багаторічний педагогічний досвід, який ґрунтується на методичних засадах «знаменитого мого вчителя Д.С.Бортнянського», та кращих теоретичних працях європейських авторів.

Таким чином, робота О.Варламова, як синтез досягнень західноєвропейської і російської теоретичної думки, стала оригінальним методичним узагальненням самобутньої системи виховання російських співаків.

Школа не випадково названа «повною» - у ній три частини: 45 вправ і 10 вокалізів. У першій частині дуже докладно розглядаються основні питання, пов'язані з вихованням голосу, викласти які, навіть стисло, не дозволяють рамки цієї книги. Варто відзначити лише те, що О.Варламов є прихильником виховання голосу з юного віку і, крім того, особливого значення надає вокальному мовленню, як найважливішому виражальному засобові музичного спілкування.

Перший розділ «Школи співу», як теоретичної «орієнтації в предметі», він називає «Про спів загалом». Варламов наголошує на тому, що «спів вимагає особливих занять і освіти, тому що від природи ці здібності позбавлені шляхетності і тільки від наслідування і постійних вправ вони покращуються, а мистецтво і методичне вивчення його удосконалює.

Вже самого задоволення, яким завжди супроводжується спів, достатньо для переконання в тому, скільки насолоди і навіть суттєвої користі можуть отримати від вправ у цьому мистецтві ті, які займаються ним помірковано і належним чином. Найбільша користь, від благотворного впливу його на все тіло, саме в тому, що від таких вправ зміцнюються голосові і дихальні органи і в той же час увесь організм відчуває на собі благодатний вплив, які забезпечують вправи у мистецтві, де стільки задоволення, лагідного впливу спрямовується на почуття і помисли наші»[31].

Вже цим висловлюванням автор підкреслює свою глибоку любов до мистецтва співу і розуміння ним тих психолого-фізіологічних особливостей процесу голосотворення, які стануть доступними лише

---

[31] Варламов А.Е. Полная школа пения, Музгиз, М., 1953.- С.9.

значно пізніше в дослідженнях широкого кола вчених - російських (і зарубіжних) фізіологів, акустиків, психологів та ін.

Глибоке розуміння ролі педагога Варламов коментує так: «…майстерний вчитель, керуючись спостереженнями за тими голосами, що виконують найкращим чином, встановлює і пояснює основу цього мистецтва і виводить правила для полегшення і вдосконалення природних обдарувань; через цю словесну настанову і безпосередні приклади, великою мірою незрозумілі (питання), які швидко забуваються, отримують певну визначеність і обґрунтованість»[32].

На думку Варламова, обов'язки викладача вокалу, можна об'єднати такими трьома основними вимогами:

1) формування і вишколення голосу, насамперед, стосовно акустики звучання голосу (дзвінкості, яскравості, летючості), виразності звучання, тобто, технічних якостей звукоутворення (рухливості, виразності), динамічного діапазону голосу при збереженні природного тембрального забарвлення;

2) вивчення нотної грамоти і уміння читати ноти з листа, без чого вокальна освіта не буде повноцінною, оскільки співак повинен вміти, дивлячись в ноти, подумки відтворити те, що згодом він буде «фотографувати своїми голосовими зв'язками».

3) шліфування і удосконалення виконавської майстерності, яка передбачає бездоганне знання «мови та наголосу» в співі, чітку і виразну дикцію та знання літературного тексту[33].

Формування цих традицій російської вокальної школи, як основи співацької культури, прослідковується і у сучасній вокальній педагогіці, яка передбачає розвиток повноцінної техніки співу, опертого кантиленного звукоутворення, виразної дикції, чіткого фразування тощо.

Варламов слушно зауважує, що вчителем співу може бути тільки добрий співак, який бездоганно володіє технікою співу і здатний продемонструвати учневі мистецтво співу «живим голосом», щоб учень зміг перейняти від учителя «різні прийоми», наслідуючи його. Крім того, співу, на думку автора, треба навчатися з дитинства: до 7

---

[32] Варламов А.Е. Полная школа пения, Музгиз, М., 1953.- С 8

[33] Там само.- С.10.

років – навчання музики, а з 7 – безпосередні заняття співом, без форсування, на відповідному (для віку дитини) вокальному репертуарі, в обмеженому (т.зв. «робочому») діапазоні, не більше 10 хвилин поспіль.

Голоси Варламов поділяє на: «*різкі*» (тобто високі) і «*густі*» (тобто низькі). На його думку у жіночих голосів є три регістри, у чоловічих – два регістри. Основне у постановці голосу за Варламовим, це - згладжування регістрів. За переконаннями автора, вірне визначення перехідних нот в діапазоні голосу співака можливе лише за умови індивідуального підходу до вокальних здібностей кожного учня.

Встановивши перехідну ноту, педагог повинен навчити учня пом'якшувати звучання останнього грудного звука і підсилювати наступний фальцетний. Цей прийом рекомендується і жіночим голосам при переході від грудного у середній регістр, а при переході від середнього регістру до головного навпаки: підсилювати середній тон і пом'якшувати головний, який «надто різко виділяється». Басам рекомендовано користуватися тільки грудним регістром, але якщо вдасться подолати трудність переходу, то голос «отримує більше гнучкості і легкості».

На відміну від інших методичних праць того часу (в т.ч. і зарубіжних) «Повна школа співу» Варламова, практично, не вміщає відомостей про типи дихання. Короткі відомості про роботу дихальної системи автор обмежує рекомендаціями утримувати (при звукоутворенні і без нього) дихання впродовж 15-20 секунд і більше.

Розвивати голос на думку Варламова потрібно поступово, вільно і без напруження, на голосній ***«а»,*** яку при переході до верхніх нот діапазону слід наближати до фонеми ***«о».*** Тривалість занять не повинна перебільшувати годину-півтора на день з перервами між ними.

Найважчим недоліком Варламов вважав затиснуту нижню щелепу – ваду, яка приводить до втоми голосу і його надмірної експлуатації. А горлове звучання, на думку автора, пов'язане з горизонтальним положенням рота в процесі голосотворення. Пониження тону (низьку позицію звука, детонацію – О.Ш.) Варламов радить ліквідовувати співом у мажорних тональностях, а надмірну емоційність, яка

приводить до підвищення тону – навпаки - у мінорних, використовуючи в переважній більшості інтервали терції і сексти.

Методичні поради Варламова досить швидко заслужили визнання серед широкого кола спеціалістів, що сприяло швидкому розповсюдженню його «Школи співу», яка розкуповувалась з великим успіхом професіоналами й аматорами в Росії, Україні та за кордоном. Свою історичну цінність праця не втратила і сьогодні. «Школа співу» Варламова вміщає значний методичний матеріал, який не втратив свою актуальність, оскільки надзвичайна ерудиція та аналітичний розум автора дозволили йому акумулювати в названій праці неабиякі знання вокальної справи та оригінальність поглядів, щодо розвитку російської професійної вокальної школи. Крім «Школи співу», Варламов залишив для нащадків ще «Десять вправ» (сольфеджіо-вокалізів), - цікавий і корисний дидактичний матеріал.

Серед його кращих учнів слід назвати тенора ***Бантишева Олександра Олімпійовича (1804-1860 рр.)*** – артиста опери (тенора). З 1823 року він служив в московській Опікунській раді писарем і одночасно співав в хорі церкви Миколая Явленного на Арбаті. Музичну і сценічну освіту здобував завдяки композитору О.Верстовському. Підготував дві пісні О.Аляб'єва «Соловей» та «Вечерком румяну зорю», з якими в 1827 році успішно дебютував в дивертисменті (іспанські пісні і романси) на сцені Великого театру в Москві. На сцені цього театру Бантишев співав до 1853 року. Не маючи повної вокальної освіти, він до кінця своєї кар'єри розучував партії на слух. Епізодично брав уроки співу в П.Булахова та О.Варламова (з 1832 року), який допомагав йому на початку сценічної кар'єри, а також, готував з ним складні партії у наступні роки його творчого шляху. Сучасники називали співака «російським Рубіні» та «московським соловейком».

Бантишев володів від природи голосом ніжного «сріблясто-оксамитового» тембру широкого діапазону та неабияким акторським талантом. На сцені Великого театру він створив понад 60 різнохарактерних драматичних, ліричних і комедійних образів в операх російських, італійських, німецьких і французьких композиторів.

Також одним з кращих учнів О.Варламова був і ***Лавров Микола Володимирович (1805-1840 рр.),*** артист опери (бас-баритон). У молоді

роки він жив у Новгороді, де захоплювався театром. Однак, доля його спочатку скерувала у московське Комерційне училище, навчаючись в якому він одночасно співав у хорі московського Новоспаського монастиря. В цьому монастирі його голос почув директор Московського імператорського театру Ф.Кокошкін, за сприянням якого в 1824 році Лаврова приймають в трупу цього театру. Свій перший дебют розпочав партією Аполонна в пролозі «Торжество муз» О.Верстовського і О.Аляб'єва на відкритті Великого Петровського театру в 1825 року, та ще й разом з видатним А.Каталані.

Лавров був співаком-самоуком, оскільки у вокального педагога Ф.Антоноліні він вчився протягом короткого відрізку часу. Володів від природи дивовижно красивим голосом, з надзвичайно м'яким «оксамитовим» тембром широкого діапазону (дві з половиною октави – від нижнього *соль* до верхнього тенорового *до*).

Досить об'ємний і різноманітний репертуар співака дозволяв йому використовувати як басово-баритонові, так і тенорові партії (Торопка). Відомо, що О.Верстовський саме для його унікального голосу написав партії Невідомого («Аскольдова могила»), Пустинника («Вадим або Пробудження дванадцяти сплячих дів»), Твардовського («Пан Твардовський»).

Отже, у 30-і роки XIX століття уже повністю сформувались риси російської класичної вокальної школи, становлення якої тісно пов'язане, насамперед, з музично-громадською та композиторською діяльністю харизматичних постатей М.Глінки, О.Варламова, Г.Ломакіна, і чия творчість спонукала появу перших вітчизняних методичних посібників з мистецтва співу.

Таким чином, в періодизації історії вітчизняної вокальної школи, саме 30-ті роки XIX століття отримали назву ***класичного періоду.*** Отже, ієрархічна шкала російської музичної історії започаткувала свій «тріумфальний» хід з *підготовчого* (т.зв. «доглінківського»), тобто *докласичного періоду розвитку,* що дозволяє вважати першими російськими друкованими вокально-методичними працями не «Повну школу співу» Варламова, (як стверджують, зазвичай, більшість наукових досліджень), а ще «Методу співу 1» і «Методу співу 2» - Г.Ломакіна, видані в Санкт-Петербурзі в 1837 році. Адже, принципи вокального розвитку цих праць поправу можна вважати основою методики навчання сольному співу російської вокальної педагогіки,

тому історія їх становлення і розвитку заслуговує уваги і серйозного подальшого вивчення.

1.6. ВОКАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНІ ТА ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ О.С.ДАРГОМИЖСЬКОГО

Формування професійного співочого мистецтва у Росії нерозривно пов'язане з виникненням і розвитком російської класичної музики та з іменем її основоположника – М.І.Глінки. Продовжувачем його справи, як свідчать історичні джерела, був ***О.С.Даргомижський (1813-1869 рр.)*** – композитор, співак та вокальний педагог.

Відображаючи в музиці ідеї критичного реалізму, течії, характерної для російського мистецтва тієї епохи, цей музикант створив чудові зразки вокальних творів, в яких з небувалою до нього силою прозвучала тема соціальної нерівності. Як і його великі вчителі, він був переконаним борцем національно-самобутнього, справжнього народного і глибоко людського за змістом мистецтва. Його діяльність є предметом широкого і всебічного дослідження музичною наукою. Його вклад в вітчизняну співочу культуру, насправді, величезний. Однак, в російській вокальній педагогіці до цього часу зустрічаються суперечливі погляди, щодо існування самобутніх основ російської вокальної школи.

На жаль, Даргомижський не зафіксував на папері своїх вокально-педагогічних поглядів, що створює вченим неабиякі труднощі у пошуках теоретично-методичних засад композитора для опрацювання творчої спадщини митця. Однак, його погляди на проблеми вокальної майстерності, мимохідь висловлювані в процесі роботи, все ж (хоча й скупо) відображують творче бачення Даргомижського, стосовно музиканта-реаліста в галузі мистецтва, а його естетика розкрила нове розуміння основних завдань вокального мистецтва загалом.

Найбільш чітку позицію з приводу національної вокальної школи виклав на початку ХХ століття у своїй праці «Методологія співу» К.Мазурін, який писав, що російські співаки виросли на грунті

італійської і французької шкіл, а «що стосується… російської та інших шкіл співу, то в принципі, самостійних шкіл як таких, не було»[34].

Найбільш близьким соратником за думкою до О.Даргомижського був В.Багадуров, який переконливо доводив «відсталість і в багатьох випадках несамостійність педагогіки співу в Росії першої половини XIX століття» [35].

Співоче мистецтво, яке виникло на основі професійної та народно-самобутньої музичної культури, завжди відображало притаманні йому особливості і в процесі збагачення досвідом інших вокальних культур ніколи не губило своїх індивідуальних рис. Провідний прогресивно-реалістичний напрям вокальної педагогіки, який склався на той час в Росії, як відомо, очолив Михайло Іванович Глінка. Він розвинув і удосконалив естетику і практику національної школи співу та спрямував вітчизняну музичну культуру шляхом художнього реалізму.

У Даргомижського, таким чином, провідним методом реалістичного узагальнення стає *типізація*, яка дозволяє різноманітними художніми засобами образного бачення, зберегти повноту його конкретних ознак.

На думку Даргомижського, головною метою мистецтва є відображення процесів і проявів життя в їх неповторності. Як своєрідний «зліпок» реальності, вокальний твір повинен зафіксувати у собі багатогранність конкретного музичного образу: відобразити специфіку індивідуального в природі, в людині, в життєвій ситуації. Даргомижський переконує, що у вокальному творі повинні бути «думка і правда, вірність, сила і життя»[36] .

Даргомижський у своїх поглядах акцентував на необхідності створення у вітчизняному вокальному мистецтві високохудожніх творів, проникнутих національним духом. В умовах, коли російська композиторська школа почала свій вихід на світову арену, коли потреби життя стимулювали ріст реалістичних начал вокального мистецтва, самобутнє вокальне мистецтво, на думку Даргомижського,

---

[34] Мазурін К. Методологія співу.Т.І.-М.,1902,-с.56..

[35] Див. Багадуров В. Нариси по історії вокальної педагогіки.-М.,1956.- с.120,125,126 та ін.

[36] Даргомижський О.С. Автобіографія. Листи. Спогади сучасників. Пг.,1921.-С.8, 23.

повинно обов’язково будуватися на всебічному «зацікавленні новою, національною, доброякісно написаною музикою»[37] .

Даргомижський намагався створити демократичне вокальне мистецтво, зрозуміле і близьке людям. Він не уявляв собі співочої культури без навернення її до найбільш масових верств слухачів. Таким чином, основні критерії, які пред’являлися Даргомижським до змісту вокального твору, можна виразити низкою основних вокально-естетичних принципів виховання, а саме: життєвої актуальності, національної характерності, правдивості, ідейно-емоційної насиченості, демократичності тощо.

Крім того, Даргомижський один із перших в російській вокальній творчості подолав бар’єр гедоністичного мелодизму і відстоював право змістовної, осмисленої мелодії, не відкидаючи принцип кантиленного співу. Свою прихильність до реалістичного кантиленного стилю він підкреслював в багатьох публічних висловлюваннях.

Ще одною властивістю творчості Даргомижського є те, що він обстоював розуміння новаторської ролі вокальної музики, як носія індивідуальної ознаки, характерного штриха, власної прикмети. При цьому автор «Русалки» тяжів до безпосереднього, вираженого конкретного змісту слова, його емоційного підтексту, інтонаційної краси – чинників, що характеризували насамперед людину, яка говорить.

Особливу увагу Даргомижський звертав на речитативно-декламаційний характер стилю, а також акцентував увагу на удосконаленні речитації, яка була б близькою до повсякденного, а в деяких випадках, і до поетичного мовлення, тобто, за свідченням О.Бородіної – автор відстоював «речитативно-наспівне начало у вокальній музиці» [38].

---

[37] Даргомижський О.С. Автобіографія. Листи. Спогади сучасників. Пг.,1921.- С. 102.

[38] Бородіна О. Мое воспоминание об А.С.Даргомыжском.- «Русская старина», 1916, №1.- с.31.

Не можна залишити поза увагою і ще один напрямок у вокальній музиці Даргомижського - його діяльність у царині вокального виконавства та педагогічної роботи. За багато десятиліть працею багатьох поколінь композиторів, співаків, педагогів була створена основа вітчизняної вокально-виконавської культури. В її створенні брали участь цілі покоління видатних представників російського мистецтва. Маючи від бога співочий талант, вони завжди виступали пропагандистами національної музики і успішно складали конкуренцію іноземним співакам. Однак, завдання, які вирішував Даргомижський у своїй композиторській творчості, вимагали виховання співаків *нового типу*, які б володіли виконавською майстерністю т.зв. портретно-характеристичного плану, психологічно поглибленого і багатоскладового.

Пильна увага до вокальної творчості породила у Даргомижського відому тезу про визначальну роль національної музики в справі виховання вітчизняних співаків. Тому, при навчанні вокалістів, Даргомижський у більшості випадків спирався на національну музику. Для учнів він підбирав, майже виключно, твори російських композиторів різних стилів і форм, які повинні виконуватись «майстерно і з розумінням справи». Він вважав, що в основі народної школи співу лежить реалістичне розуміння суті вокального мистецтва: передача голосом глибинного характеру людського буття за допомогою змістовного і технічно довершеного використання засобів виразності голосотворення, досягнення досконалого єднання слів і звуковедення, чіткої і виразної дикції зі збереженням глибини і яскравості тембральних барв голосу. Його реалістичне прагнення стосовно вокального виконавства проявлялись і в удосконаленні інтонаційно-артистичних можливостей співака (акторської пластики і міміки), тобто, використання драматичної гри.

Для Даргомижського особливо привабливою була драматична сила емоційного насичення художнього образу у вокальному виконавстві, проте, в комплексі виразових засобів вокаліста він віддавав перевагу не стільки природним голосовим даним, скільки майстерності співака-художника. Він часто виявляв особливу прихильність до тих вокалістів, які не мали блискучих голосів, але володіли великим виконавським талантом, стверджуючи, що

«потрібно відокремити засоби голосу людини від майстерності артиста-співака»[39]

Водночас, Даргомижський не був байдужим і до чудових, міцних голосів. Він високо цінував вокальний талант, про що свідчить його відгук про Маріо*: «Тенор, чудовий на сьогоднішній день,*- писав він,- *з приємним, свіжим голосом, ...настільки чудовий, що в багатьох випадках нагадував мені Рубіні»*[40] .

У його вокально-виконавській естетиці знайшли відображення і стилі народного співу, які він поділяв на: *«строгий»*, який відрізняється простотою, серйозністю, емоційною стриманістю; *«вільний»,* тобто, більш поривистий, імпульсивний, коли співак вільно прикрашає мелодію, не спотворюючи її образного змісту тощо. На думку Даргомижського, виконавець, для передачі змісту твору, повинен володіти розвинутими акторськими навичками, та умінням «вживатися» у твір настільки, щоб музично-сценічний образ ставав органічною частиною його самого – ті якості, які, за переконаннями композитора, дозволяли співакові бездоганно виконувати не тільки твори вітчизняних авторів, а й численних зарубіжних композиторів. В репертуарі його учнів були, наприклад, твори Вебера, Глюка, Гуно, Мегюля, Обера, арії з опер «Італійка в Алжирі» Россіні, «Любовний напій» Доніцетті та ін.

Проте, ставлення Даргомижського до виконавського стилю зарубіжних вокальних шкіл було досить неоднозначним. До одних співаків автор «Русалки» ставився позитивно, а до інших – висував ряд претензій. Так, наприклад, захоплено відгукуючись про спів Рубіні, Маріо, Грізі, Персіані, Віардо-Гарсіа, Даргомижський різко засуджував спів у стилі т.зв. «італійського солодкоголосся», як погоню за зовнішньою красою і блиском вокалізації з перебільшеною патетикою і схильністю до афектації співаків «новоіталійської» школи.

Даргомижський одним з перших у російській школі вокального виконавства почав розвивати у співаків уміння тонко передавати кожен штрих художнього змісту, здатних розкрити правдиві почуття героя. Важливою рисою вокально-сценічного мистецтва співака за

---

[39] Даргомижський О.С. Вибрані листи. М., Музгиз, 1952.- С.22.

[40] Там само.- С.23.

Даргомижським є створення характеру діючої особи засобами індивідуальних прикмет.

Важливим елементом у творчій діяльності Даргомижського, як вокального педагога, була робота над декламаційними елементами творів, сповнених тонкого психологізму, що вимагали розвитку у співаків витонченої вокально-речитативної техніки. Історія зберегла враження Де-Лазарі, який милувався прекрасним фразуванням В.П.Опочініна (1810-1889) та К.М.Вельямінова і їх високою вокально-декламаційною майстерністю (Де-Лазарі К.М. - 30 років на казенних сценах. - «Біржеві відомості», 9 липня 1903 р. - № 333.), а також, О.М.Молас (Пургольд, 1844-1929), співачки, яка за словами Стасова, «була незрівнянна в декламації»[41].

Вокально-педагогічна робота Даргомижського була тісно поєднана з його композиторською діяльністю. Як і багатьох російських музикантів (Глінки, Варламова, Верстовського), його насамперед, цікавило високохудожнє виконання власних вокальних творів. Тому, значну частину часу на заняттях зі співаками, він віддавав саме вивченню своїх творів, як основного стимулу у пошуках нових виразових засобів та ефективних вокально-технічних «знахідок».

Про ефективність роботи Даргомижського зі співаками свідчать часті схвальні відгуки тогочасної преси. Так, Титов М.О у своїх спогадах писав: «треба сказати правду, що всі, хто проходив його школу стали відмінними співаками»[42]. А в записках О.Бородіної - Даргомижський «чудово розумів мистецтво співу і був прекрасним викладачем»[43]. Він «до дрібниць вивчав будову і розміри голосів та мистецтво співу, - писала «Северная пчела» у 1869 році – так що кращі і чудові артисти і шанувальники (мистецтва співу – О.Ш.) Петербурга користувались… уроками і порадами п. Даргомижського» [44].

Крім того, Даргомижський мав свою систему поглядів на професійну підготовку і навчання співаків, що було, безперечно,

---

41 Стасов В.В. Вибрані твори в трьох томах, т.2.-М., 1952.-С.188.

42 Титов М.О. Спогади.- «Стародавня і Нова Росія».,1878, т.13.- С.272.

43 Бородіна О. Бородіна О. Мое воспоминание об А.С.Даргомыжском.- «Русская старина», 1916, №1.- С.37.

44 Див.«Северная пчела», 1869.- №5.- С.5

великим досягненням у вокальній творчості, а отже і результативністю його співаків.

За свідченням В.Соколова, сучасника Даргомижського, видатний композитор володів особливим даром музичної декламації і фразування, що позитивно позначилось як на його виконавській, так і педагогічній діяльності. При цілковитій відсутності вокального голосу він з дивовижною виразністю виконував як драматичні романси («Старий капрал», «Палладін»»), так і сатиричні («Червяк»). Виняткових успіхів він досягав і в художньому опрацюванні репертуару зі співаками.

Утверджуючи принципи російської школи співу з характерними для неї природністю і шляхетністю манери звукоутворення та виконавства, Даргомижський протиставляв її «вигадкам італійської, крикам французької і манірності німецької».

У своїй педагогічній роботі Даргомижський дотримувався методологічних настанов стосовно принципів вокально-виконавської діяльності. Його головними принципами були:

-системність навчання;

-урахування і розвиток творчої індивідуальності співаків;

-постійне удосконалення вокальної майстерності співаків і співачок;

-інтенсивне, різнопланове вокально-виконавське навантаження.

На жаль, у сучасній вокальній педагогіці та спеціальній вокально-методичній літературі настанови Даргомижського, в силу різних причин і обставин, не знайшли ще належного опрацювання. Хоча його погляди на навчально-виховну роботу в процесі підготовки співаків є досить обґрунтованими і можуть бути корисними для навчально-педагогічної діяльності, як прогресивне явище і важлива ланка в історії російської вокальної педагогіки.

Його неоціненна спадщина складає не тільки історико-документальний інтерес для науки, але й заслуговує на успішне використання у системі підготовки сучасних співаків. Як сказав на Всесоюзному семінарі з питань вокальної освіти М.Л.Львов: «Наша теоретична думка повинна бути у першу чергу звернена до теорії й

історії російського мистецтва… Необхідне поглиблене вивчення педагогічної діяльності Глінки і Даргомижського, які дали російській вокальній культурі чудових співаків і співачок реалістичного спрямування»[45]. Отже, вищеназвані висловлювання дають підстави вважати О.С.Даргомижського авторитетним вокальним педагогом, який користувався широким визнанням і шаною в музичному товаристві.

Кращими учнями його були О.Білібіна, Л. Белєніцина (дівоче прізвище Кармаліна) (які вчились також і у Глинки), П.Бартенєва, Є.Лаврентьєва, М.Шиловська, О.Павлова, М.Морозова та багато ін. Про рівень педагогічних досягнень Даргомижського свідчить той факт, що його учениця Шиловська виступала у концертах разом з видатною співачкою Поліною Віардо.

Інша його учениця – Л.Белєніцина-Кармаліна, виступаючи в Мілані, була названа місцевою пресою «перлиною Росії», «чудом Півночі» тощо. У списку його учнів було понад 60 співаків та співачок.

У 1860 році Даргомижський, захоплюючись талантом Л.Бєлєніциної, в листі до неї писав: «Якщо Ви при дивному своєму таланті зберегли у співі напрям, даний вам тут російськими композиторами, які так старанно вами займались, то я не дивуюсь вашим успіхам. Природність і благородство співу російської школи не можуть не справити відрадного враження серед вибриків нинішньої італійської, криків французької і манірності німецької шкіл. А скільки у нас писак – «знавців», які заперечують можливість існування російської школи… Не знаю, до якого рівня судилося їй розвиватися у майбутньому, але існування її вже внесено у скрижалі мистецтва».

Найважливішим етапом у розвитку російської музичної культури й вокального мистецтва були шістдесяті роки XIX століття, коли в Росії створюється система професійної музичної освіти (Безкоштовна музична школа, Петербурзька і Московська консерваторії) та починають з’являтися твори композиторів «Могутньої купки» й геніального П.Чайковського.

---

[45] Львов М.Л. Про стан науково-методичної роботи в галузі вокальної педагогіки (доклад). Стенограма…, Л.,1954.

1.7. ПЕРШІ МУЗИЧНО-ОСВІТНІ ЗАКЛАДИ РОСІЇ (Оранізація Петербурзької та Московської консерваторій)

У другій половині XIX ст. розвиток вокального мистецтва у таких країнах, як Італія, Франція та Німеччина досягнув небувалого розквіту. На місці старих шкіл тут виникали й утверджувались нові. Внаслідок еволюції вокальної творчості до композиторів та співаків ставились нові вимоги, які безперервно змінювались. Зміни торкались не тільки виконавської суті, а й вокально-технічнної сторони і, зокрема, діапазонів, обсягу співацьких голосів та характеру їх опрацювання тощо.

На той час Росія була єдиною країною в Європі, де не було спеціального професійного музичного навчального закладу. Тодішні умови суспільного життя Росії ставили національне мистецтво в нерівноправне становище порівняно з мистецтвом закордоння, якому широко й гостинно відкривалися двері російських театрів та концертної естради, у той час як на шляху вітчизняного російського мистецтва неодмінно траплялися ті чи інші перешкоди. Ця проблема наполегливо обговорювалась у пресі, серед прогресивно настроєної, свідомої частини культурних сил Росії. Потрібні були величезні зусилля, щоб надолужити прогаяне у вітчизняній вокально-мистецькій культурі і не тільки зрівнятися з передовими країнами, а й дати вихід своїм, внутрішнім силам на нове творення духовної культури.

Великий внесок у розвиток російського вокального мистецтва вклали італійські вокальні педагоги, яким в Росії були створені комфортні умови для поширення вокальної освіти серед прогресивно настроєної молоді. Вся «верхівка» тодішньої царської Росії схилялися перед всім іноземним. Однак, передові мистецькі сили Росії з благородними намірами вивчали чуже, щоб рішучіше і успішніше розвивати своє, різними способами і в різних формах оволодівали секретами досягнень зарубіжного виконавського мистецтва та цінними настановами його теорії і методики.

У 60-70 роки XIX століття російська музика переживала період могутнього розквіту. Якщо кінець XVIII ст. був для Росії часом створення професійної композиторської школи, а перша половина XIX ст., позначена генієм Глінки, яка утвердила значення російської класичної музики за межами Росії, то відтепер, російська музика стає

однією з провідних музичних культур, що визначає подальший розвиток всього європейського музичного мистецтва.

У цей період появляється ціла плеяда видатних композиторів, які всесторонньо і глибоко відображають у своїй творчості життя російського суспільства: це створення таких безсмертних творів, як опери «Борис Годунов» і «Хованщина» Мусоргського, «Князь Ігор» Бородіна, «Псковитянка» Римського-Корсакова, «Євгеній Онєгін» Чайковського, балет Чайковського «Лебедине озеро», Перша і Друга симфонії Бородіна та багато інших.

Проте, не лише створенням яскравих творів позначений цей час. Докорінні зрушення відчуваються на всіх ділянках музичного життя. Російська музика, яка розвивалася до того в умовах міста, в аристократичних салонах, двірцевих театрах і домашньому побуті, тепер отримує широку аудиторію. Появляються концертні організації, музичні заклади, які систематично пропагують музичне мистецтво.

Величезною історичною подією було створення у 1859 році в Петербурзі за ініціативи композитора і музичного діяча А.Г.Рубінштейна т.зв. «Російського музичного товариства» з відділеннями в Тулі, Саратові та інших містах, метою якого був *«розвиток музичної освіти і смаку до музики в Росії і заохочення вітчизняних талантів».* Відділеннями РМТ велась велика концертна робота, завданнями якої було зібрання коштів і відрахування їх у фонд майбутнього створення консерваторії. Гроші також відраховувались і в консерваторський бюджет для оплати педагогам, стипендій бідним студентам, придбання музичних інструментів, поповнення нотної бібліотеки тощо.

Значну роль зіграли також концерти Безоплатної музичної школи, яка була заснована головою нового музичного спрямування М.О.Балакірєвим і хормейстером Г.Я.Ломакіним. У Безоплатній музичній школі були відкриті спеціальні безкоштовні класи – хоровий, вокальний, фортепіанний. Метою цієї школи було виявлення контингенту бажаючих навчатися у Петербурзькій консерваторії.

Тут під керівництвом Балакірєва виконувались твори переважно російських композиторів, та вперше, саме в концертах Безоплатної музичної школи, звучала музика і сучасних зарубіжних композиторів – Берліоза, Ліста, Шумана тощо.

Однак, перед суспільством постала проблема вітчизняних музичних кадрів, оскільки в Росії до того часу ще не існувало жодного спеціального музичного навчального закладу - держава не була зацікавлена у фінансовій підтримці ідеї створення такого музичного закладу, як консерваторія.

До середини XIX століття в Росії почали появлятись численні оперні театри та приватні антрепризи. Відомо, що загальним визнанням користувалися московські приватні опери С.Мамонтова та С.Зіміна, до яких запрошувались кращі співаки, художники, диригенти. Крім цих закладів у Петербурзі, (та й у провінційних містечках), існувала велика кількість менших, але так само процвітаючих приватних антреприз. Так, наприклад, М.Бородай тримав драматичну і оперну антрепризи в Казані і Саратові. У Тифлісі користувались успіхом оперна антреприза А.Церетелі (після революції він виїхав до Парижа і там заснував т.зв. «Російську оперу», де співали російські співаки-емігранти, (серед яких був і Ф.Шаляпін, і О.М.Давидов).

Звичайно, що художній рівень таких приватних антреприз не був надто високим, хоча виконання було досить професійним. Трупи були підготовлені до динамічного сценічного життя. Приватна опера на постановку вистави витрачала не більше двох-трьох тижнів. Отже, для опановування нових партій за такий короткий термін, потрібен був високий професійний вишкіл співака: стійка вокально-технічна база, досконала музична підготовка, бездоганна пам'ять і артистизм тощо. Часто солісти, які виступали на сценах імператорських театрів чи приватних опер, літом виїжджали за кордон для удосконалення мистецтва співу та опрацьовування оперних партій з відомими педагогами і диригентами, оскільки європейські вокальні традиції мали більшу підтримку та довіру у професійних музичних колах Росії.

Таким чином, значна кількість російських співаків отримували академічну співочу освіту саме за кордоном: у Мілані, Болоньї, Римі, Флоренції, Лондоні, Парижі, Дрездені. Тому й доля більшості з них дарувала їм шанс шліфувати свою майстерність і здобувати славу на кращих сценах світу. Такі шановані співаки (не тільки вітчизняні, а й іноземці) охоче запрошувались адміністрацією на імператорську сцену, у Великий і Маріїнський театри, ставали згодом вокальними педагогами в статусі закордонних маестро. Деякі з них залишались тут

назавжди. До таких належать: Камілло Еверарді і Умберто Мазетті, успішна педагогічна діяльність яких на теренах Росії (і України) дала блискучі результати – численну плеяду вітчизняних співаків, що стали гордістю світового вокального мистецтва.

Після відкриття у Петербурзі при РМТ музичних класів, у 1862 році, завдяки ентузіастам-музикантам, які започаткували збір добровільних внесків, була створена перша в Росії ***Петербурзька консерваторія***. Відкриття консерваторії – це результат зусиль групи прогресивних музикантів-просвітителів, серед яких найбільш значною фігурою був видатний композитор і піаніст Антон Григорович Рубінштейн. До викладання були залучені кращі артистичні сили Росії і цілий ряд видатних музикантів європейських країн, в тому числі скрипаль Г.Венявський, арфіст А.Цабель, флейтист Ц.Чіарді та ін. Першим директором консерваторії став Микола Григорович Рубінштейн (брат А.Рубінштейна).

У ***статуті*** консерваторії було записано, що:

- *директором консерваторії може бути тільки видатний артист з відомим іменем;*

- *на педагогічну роботу запрошуються відомі виконавці, які з моменту вступу на посаду припиняють давати приватні уроки, щоб не підривати престижу та інтересів консерваторії;*

- *педагоги мають право виступати тільки у концертах РМТ, збір коштів від яких надходитиме у фонд консерваторії;*

- *педагоги зобов'язані давати у стінах навчального закладу щорічні сольні концерти за академічною програмою;*

- *педагоги, які пропрацювали п'ять років у консерваторії, отримують звання «професора».*

Навчальна програма консерваторії вміщала і низку вимог до учнів, стосовно обов'язкового навчання:

- *інструменталісти - 7-9 років з 8-9 літнього віку;*
- *вокалісти - 5 років (приймались з 16-ти років);*

- *навчання здійснюється за оплату – 50 рублів на рік;*
- *звільнення від оплати й отримання стипендії стосувалось бідних, але талановитих учнів, які в майбутньому мають намір опанувати музику професійно.*

Враховуючи те, що частина учнів уже мала основи музичної освіти, а інші - в 16 років - тільки починали її здобувати «з азів», (особливо вокалісти, природа яких наділила винятковими голосами, але «не подбала» про початкову музичну освіту), навчальні програми складалися з урахуванням даного контигенту учнів. У консерваторії були так звані «наукові класи» (загальноосвітні) куди входили: загальна історія, література, географія, російська та іноземні мови, математика. На старших курсах уже викладалися фахові предмети: гармонія, контрапункт, аналіз музичних форм, історія музики тощо.

Одним з перших випускників консерваторії був Петро Ілліч Чайковський (1865). Цей випуск ознаменував собою величезний вплив консерваторії на розвиток російської художньої культури. Значну роль у музичному житті Росії зіграли т.зв. виконавсько-педагогічні школи, які зросли в стінах консерваторії: фортепіано – Ф.О.Лешетицького і О.М.Єсипової, скрипки – Л.С.Ауера, віолончелі – К.Ю.Давидова і О.В.Вержбіловича та ін.

Вокальний клас Петербурзької консерваторії очолювала ***Генрієтта Ніссен-Саломан (1819-1879 рр.***), - учениця видатного педагога М.Гарсіа, представника французької школи співу, вихованого в Італії. Співачка брала уроки у Ф.Шопена, співала в оперному й камерному репертуарі у Парижі, Лондоні, Петербурзі, Берліні, в багатьох містах Італії. Шведка за національністю, Г.Ніссен-Саломан у своїй практиці використовувала найвищі досягнення європейської співочої культури, вміло поєднуючи їх із завданнями російської літератури та російським виконавським стилем. Г.Ніссен-Саломан вивела на світову арену видатних співачок: М.Ірецьку, Є.Лавровську, А.Крутікова, В.Рааб, А.Бачуріна, А.Фострем, А.Молас та багатьох інших.

Під кінець життя Г.Ніссен-Саломан, підсумовуючи творчий досвід, написала працю під назвою «Школа співу». Практичні рекомендації автора не втратили свого значення до цього часу.

К. ЭВЕРАРДИ

Не можна не відзначити і діяльності бельгійця ***Камілло Еверарді (Камілле-Франц Еврард 1825-1899 рр.)*** – всесвітньо відомого оперного співака (бас-баритона), який закінчив Паризьку консерваторію по класу французького педагога Л.Поншара, італійського й французького педагога М.Гарсіа-сина, італійського педагога Ф.Ламперті. Педагогічну діяльність К.Еверарді вів: у Петербурзькій консерваторії (1870-1897), у Київському музичному училищі (1890-1897) та у Московській консерваторії (1898-1899), після педагогічної роботи італійського педагога Л.Джіральдоні (1891-1897).

К.Еверарді володів даром чуття індивідуальності учня, його вокальних можливостей і гранично розвивав його голос. Не всі змогли сприйняти його своєрідний творчий метод, проте, той, хто приймав його школу, набував високого професіоналізму. Його учнями були Д.Усатов, Ф.Стравінський, М.Дейша-Сіоніцька, В.Зарудна, Є.Павловська, Л.Донською, П.Лодій, І.Тартаков, С.Габель та інші.

Вся педагогічна, багаторічна плідна діяльність Г.Ніссен-Соломан і К.Еверарді пройшла в Росії, тому їх заслужено вважають представниками передової російської вокально-педагогічної думки.

Масштаби діяльності петербурзької школи та її вплив на розвиток світової музики до сьогоднішнього дня не мають аналогів. У 20-30 роки XX століття при консерваторії були створені спеціальні школи та музичне училище, організовувались і відкривались нові факультети: балетмейстерський, педагогічний; спеціальність - музична режисура, а також відкрився перший у країні навчальний музичний театр – Оперна студія.

Сьогодні Петербурзька консерваторія вже накопичила значні творчі, виконавські і наукові сили. Практично всі, провідні виконавці філармонічних оркестрів, театрів, творчих спілок Петербурга є, фактично, викладачами консерваторії. Переважно із числа випускників

консерваторії сформовані два симфонічні оркестри філармонії, Маріїнського театру, Театру опери і балету ім. М.П.Мусоргського, хор і оркестр Академічної Капели ім. М.І.Глінки та інші музичні колективи Петербурзької консерваторії – авторитетного російського навчального закладу, який стоїть в одному ряду поряд з Московською консерваторією, Паризькою консерваторією, Джульярдською школою (США) - елітних світових музичних навчальних закладів.

Гордістю консерваторії є історична споруда, побудована в 1896 році - Державний театр опери та балету - (раніше Оперна студія) і Концертний зал ім. Глазунова, що за своєю унікальною історико-архітектурною цінністю з чудовою акустикою входить до числа кращих камерних залів Європи.

Відкриття консерваторій та вокальних класів було найважливішим чинником у підготовці висококваліфікованих співаків. Найбільш обдаровані стали видатними російськими співаками, яскравими представниками традицій російської національної школи співу: Ф.Стравінський (1843-1902), Д.Усатов (1847-1913), П.Хохлов 1854-1919) Є.Кадміна (1853-1881), Є.Лавровська (1845-1919) та ін.

Найбільш виразним і неповторним репрезентатором Петербурзької школи був ***Федір Ігнатович Стравінський (1843-1902 рр.)*** – російськомовний український співак, володар чудового баса, підготовлений для оперної кар'єри педагогами Петербурзької консерваторії Г.Ніссен-Саломан і К.Еверарді. З 1873 року співав у Києві, з 1876 соліст Маріїнського театру. Перший виконавець партій Світлійшого («Коваль Вакула») Дюнуа, («Орлеанська діва») Мамирова, («Чародійка») П.Чайковського та багато інших.

Ф.Стравінський був яскравим представником російської школи співу. Це був чудовий актор-реаліст, який створював на сцені живі, виразні реалістичні образи. Співацька майстерність Ф.Ставінського збагатила й розвинула традиції провідних російських співаків старшого покоління. Його правомірно називають продовжувачем реалістичної лінії, пов'язаної з іменами О.Петрова, Є.Воробйової, Д.Денисової, оскільки, його творчий метод вирізнявся особливою глибиною опрацювання образу героя твору, «вживанням» у

образ та прискіпливим добором вокально-технічних засобів, завдяки ознайомленню з епохою, в якій відбувалося сценічне дійство, характером дійових осіб, глибоким аналізом драматичних ситуацій.

Через чотири роки після відкриття Петербурзької консерваторії, тобто у 1866 році, відкрилася й ***Московська державна консерваторія імені П. І. Чайковського*** – провідний вищий музичний навчальний заклад Росії, одним з професорів якої був П.І.Чайковський. Консерваторія була заснована в 1866 р. М. Г. Рубінштейном на базі організованих у 1860 році разом з В.А. Кологривовим Музичних класів Московського відділення Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ).

Від самого початку й до 1881 року, Рубінштейн залишався директором Консерваторії, професором фортепіанного класу й диригентом учнівського оркестру. Надалі посаду директора Консерваторії займали: С. І. Танєєв (1885-1889), В. І. Сафонов (1889-1905), М. М. Іпполитов-Іванов (1906-1922). Фінансування Консерваторії здійснювалося за рахунок доходів ІРМТ від концертної діяльності, а також міських й урядових субсидій, пожертвувань приватних осіб і плати за навчання.

Курс навчання в Консерваторії до 1879 року тривав шість років, потім збільшився до дев'яти років. Він охоплював музичні класи (інструментальний, вокальний, оркестровий, хоровий, оперний, теоретичний), куди входили і загальноосвітні дисципліни. Вокальними педагогами першого періоду роботи Московської консерваторії були: А.Александрова-Кочетова, учениця Г.Тешнер і Ф.Ронконі, яка виховала таких видатних російських співаків, як П.Хохлов, Є.Кадміна, М.Корякін; Д.Гальвані, учень Гамберіні і Л.Цамбоні, який підготував до оперної діяльності відомих співаків: А.Больську, М.Кліменову, С.Власова, М.Медведєва, С.Трезвінського та ін.

Блискуча плеяда російських співаків з’явилася завдяки винятковим природним талантам. Недарма А.Сєров писав «Ми маємо на сцені російської опери декілька справжніх великих талантів».

Одним з перших випускників консерваторії був видатний співак ***Лємешев Сергій Якович (1902-1977 рр.)*** – оперний співак (ліричний тенор), народний артист СРСР (з 1950 р.). Народився в с.Старе Княже, колишньої Тверської області. З дитинства захоплювався співом батьків (обидвоє вони досить добре співали), які й прищепили йому любов до вокального мистецтва. Його першими педагогами були подружжя Є.М. та М.О Квашніни. Євгенія Миколаївна, маючи закінчену Саратовську консерваторію по класу співу, була його першим педагогом по вокалу та фортепіано, а Микола Олександрович займався з ним загальними суспільними дисциплінами та теорією музики. Вдячну синівську пам'ять про подружжя Квашніних, які вивели його на тріумфальну творчу дорогу вокального мистецтва, Лємешев проніс крізь все своє життя.

Проте, доля спочатку розпорядилася інакше. Першою, на початковому в житті шляху юного Лємешева була московська кавалерійська школа, в якій він прослужив до четвертого курсу. В цій школі він брав активну участь у художній самодіяльності, в якій був незмінним солістом. Саме, військове командування школи, звернувши увагу на великий потяг Лємешева до мистецтва, вирішило направити його на навчання до консерваторії. В 1924 році Сергій Лємешев стає студентом консерваторії (його вокальним педагогом були: Н.Г.Райський та Л.Г.Звягіна).

Паралельно з консерваторією, Лємешев поступає у 1925 році у студію Станіславського. Тут його помітила вихованка Петербузької консерваторії Н.Г.Кардян, яка й дала йому досконалу вокальну підготовку. Чудовий музикант, учень С.І.Танєєва - І.М.Соколов, який був його педагогом по фортепіано і керував оперним класом, проходив з ним весь репертуар, працюючи над на виразністю слова і фразуванням та інтонаційними «премудростями» тощо. Крім того, дружина І.М.Соколова - А.П.Кастальська, учениця У. Мазетті, давала багато практичних порад щодо роботи над художнім образом.

У студії все це набуло чіткого спрямування, тонкої психологічної канви, і, врешті-решт, заклало стійку акторсько-інтерпретаторську

базу майстерності співака. Орієнтовно, в ці ж роки, Лємешев розпочинає і свої перші професійні концертні виступи.

На початку кар'єри (з 1926 по 1931 роки) співак стає солістом Свердловського оперного театру, згодом працює у театрах міст Харбіна (Манчжурія) та Тбілісі. В 1931 році Лємешева приймають до складу солістів Державного академічного Великого театру, в якому він пропрацював до 1956 року.

Тембр голосу Лємешева, (як і його зовнішні дані), співзвучний з природною пластикою співака, його вродженим поетичним талантом, простотою, теплотою, ліризмом тощо. Актор завжди вирізнявся особливою шляхетністю, почуттям міри, вродженим художнім тактом як у виконавській діяльності, так і в спілкуванні з колегами, що й оберігало його від манірності, чванливості та надмірних емоцій.

Серед оперних партій Лємешева улюбленими були: Ленський («Євгеній Онєгін» П.Чайковського), Владімір («Дубровський» Е.Направника), Вертер («Вертер» Ж.Масне), Берендей («Снігурочка» М.Римського-Корсакова), Джеральд («Лакме» Л.Деліба), Альфред («Травіата» Дж.Верді), Альмавіва («Севільський цирульник» Дж.Россіні) та ін.

Отже, вже «перша хвиля» вокальних педагогів російських консерваторій, виплекана на італійських та французьких вокальних принципах, зуміла пристосувати їх до потреб російської вокальної культури і сформувати могутній потенціал молодих талановитих послідовників. В свою чергу, ці талановиті співаки і педагоги зуміли успішно розвинути базу російської опери, збагатити національний виконавський стиль, виховати численну плеяду молодого покоління видатних співаків – яскравих представників російського вокального мистецтва, здатних втілювати, вдосконалювати і примножувати творчі здобутки світової оперної культури.

1.8. РЕФОРМАТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ В ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ К.С.СТАНІСЛАВСЬКОГО

В останні десятиліття XIX та початку XX ст. російське композиторське мистецтво, (в тому числі і оперне), завдяки таким видатним іменам, як М.Римський-Корсаков, О.Бородін,

М.Мусоргський, П.Чайковський, С.Рахманінов (ще тоді молодий), досягло небувалого розквіту. Проте, їхня оперна творчість уже вимагала зовсім іншого, нового, сценічного втілення, іншого, свого, національного, театру. Процес новітніх пошуків нової думки, нових ідей в оперному мистецтві, вимагав і нового творчого бачення. Змінити цей процес не було вже під силу навіть найталановитішим співакам і акторам.

Російська опера вимагала пильної уваги і докорінних реформ, зокрема, спільних зусиль цілеспрямованого керівництва в особі талановитого режисера, який зумів би дати новітній імпульс російській опері. Таким керівником, організатором постановок, вихователем, пропагандистом новітніх ідей у свій час вперше став С.І Мамонтов, який створив театр свого імені при Московській приватній російській опері, що діяв в 1885-1904 рр. Проте, цей час минув, і життя вимагало нового оперно-сценічного перевтілення. В друкованих виданнях щораз частіше почали появлятися статті, в яких поставало питання про музично-театральну режисуру нового часу, і, відповідно, особу самого режисера, який зумів би вивести оперне мистецтво з глибокої кризи.

Найчастіше на шпальтах тодішніх газет звучало ім'я ***Константьтина Сергійовича Станіславського*** (справжнє прізвище ***Алексєєв) (1863-1938 рр.)***, як неординарного режисера, актора, педагога. Його реформаторська діяльність в драматичному театрі, і його, дійсно значні, докорінні реформи всього російського драматичного театру на зламі XIX-XX століть, а також, його великий вплив на світовий театр, стали предметом багаточисленних наукових досліджень - книг, статей, заміток.

У 1918 році театральна громадськість, високо оцінивши творчу діяльність К.Станіславського, в особі керуючої Академічними театрами Є.К.Малиновської запрошує його та ряд артистів МХАТу до Великого театру – для надання допомоги в піднятті сценічної культури оперних вистав, оскільки, його погляди щодо нових засад, пов'язаних

з докорінними змінами, насамперед, у вихованні самого співака на оперній сцені, повністю співпадали з думкою адміністрації театру.

Згодом стало зрозуміло, що при Великому театрі потрібно створювати такий заклад, який би вів підготовку і забезпечував кваліфікованими кадрами колектив оперного театру. Тому, таке питання постало і при Великому театрі. В результаті - відкрилась Оперна студія, яка у 1926 році була перейменована в оперну студію-театр ім. К.Станіславського[46].

Отже, в 1919 році, у вересні місяці, Станіславський розпочинає свою нову педагогічну і режисерську діяльність в Оперній студії Великого театру. Протягом двох з половиною років йшла наполеглива і цілеспрямована робота над внесенням змін у постановку опер. Згодом, після костюмованого показу опери «Євгеній Онєгін» в приміщенні Нового театру (сьогодні це Центральний дитячий театр), з оркестром та бездоганно вишколеними сценічними інтермедіями, А.В.Луначарський писав: «Незаперечний факт у діяльності театральних пошуків, це – музична студія Станіславського. Вона дала чарівне втілення «Євгенія Онєгіна», …він дійсно був вишуканою досконалістю. …Музика Чайковського …надзвичайно багато виграла від трактування не оперної, не «ходульної», а життєвої....»[47]. Станіславський повернув опері насамперед справжню оригінальність її почуттів і вражень, звільнив її від мертвих усталених канонів. «Чому саме я взявся за створення опери»? – ставить питання Станіславвський у своїх записах. І тут же відповідає: «Наше сценічне мистецтво, а особливо педагогічна сторона, перебувала в первісному стані дилетантизму». Проте, прагнення виховати в молодих співаків почуття сценічної правди, відкрити їм шлях до реалістичної акторської майстерності не зовсім вдалося реалізувати навіть Станіславському, через недосконалість вокальної майстерності.

---

[46] В 1928 цей театр було перейменовано в Державний оперний театр ім.. К.С.Станіславського. На початку війни 1941-45 рр. Оперний театр був об'єднаний з Музичним театром ім. Вол.І.Немировича-Данченка і отримав нову назву – Державний музичний театр ім.. н.а. СРСР К.С.Станіславського і Вол. І.Немировича-Данченка. На сьогоднішній час, його назва – Московський академічний музичний театр ім. К.С.Станіславського і Вол.І.Данченка.

[47] Із статті «Среди сезона 1923/24 г.» - Луначарский А.В. О театре и драматурги.-М., 1960. Т.1.-С.256-257.

У своїй роботі Станіславський вимагав головного, «щоб оперний співак зрозумів: він не тільки співак, але й актор, він вимагав від співака логічної поведінки на сцені, яка завжди спиралася на життєвий людський чинник». «Співак повинен знати,- наголошував він,- причину своїх дій, вчинків, своїх взаємовідносин з партнерами; повинен своїм внутрішнім поглядом бачити все те, про що він співає – звідси прийде до нього осмислена, а значить, і чітка дикція…»[48].

Ось як згадує видатний співак того часу С.Лємешев про систему Станіславського: «…система Станіславського, це не зібрання рецептів до досягнення найшвидшого успіху і не законопосібник, а метод реалістичної творчості актора, метод, для повного оволодіння яким художникові необхідна уже значна професійна зрілість». «Тільки значно пізніше,- підкреслює співак,- я переконався в тому, що образ в опері диктується дещо іншими чинниками, ніж в драмі, що правильні психологічні нюанси, інтонації, акценти уже закладені в музиці, і що спів перш за все повинен бути музикальним, тобто чуттєво піддаватися пластиці музичної фрази, законам вокальної виразності, яка інколи протирічить смисловій логіці (фермати, портаменто, філіровка і т.д.), але яка виробляє свої специфічні форми краси».

Ось, саме ці специфічні форми краси музично-вокального образу, які передбачають уже достатньо закінчену професійну підготовку виконавця, не завжди повноцінно втілювалися в студійних виставах, тому що молодим співакам ще бракувало і вокальної техніки, і достатнього розуміння образної символіки оперно-музичного драматизму. Без сумніву, що саме тому в студійній роботі іноді були поза увагою справжні цінності оперного мистецтва, його естетична специфіка. «Це вам не Великий театр»,- часто говорив Станіславський студійцям (як свідчив Лємешев) - «Моя система для вас – засіб, а Шаляпін – мета» [49].

Ці слова Станіславського якнайкраще висвітлюють його справжнє прагнення, орієнтування на кращі зразки вокально-сценічного мистецтва. Він високо цінив не тільки Шаляпіна. Його листи, сповнені захоплення до Неждановой, Дзержинської, Собінова та інших корифеїв

---

[48] Станіславський – реформатор оперного искусства: Материалы и документы /Сост. Г.Кристи, О.Соболевская. – М.:Музыка, 1983.- С.6.

[49] Там само.- С.6.

Великого театру, достатньо переконливо свідчать про справжню любов і розуміння Станіславським краси співу. Станіславський завжди підкреслював, що «з найперших кроків вокаліст повинен розуміти, що він співає», що навіть у вокальних вправах не можна «розмовляти абияк»… «Коли ви співаєте вокаліз і досягаєте згладжування будь-яких перехідних нот, - наголошував режисер - уявляйте завжди якесь психологічне завдання, щоб були не голі ноти, а думки-ноти»[50].

Великого значення Станіславський надавав виразній дикції у співі, вважаючи, що «необхідною умовою для оперного співака, без сумніву, є добре поставлений голос, який дозволяє йому співати не тільки голосні, але й приголосні. В співі приголосні є досить важливими тому, що саме вони пробиваються через силу оркестрового супроводу. Видатний співак Баттістіні завдячує силі свого голосу вмінням посилювати тон через приголосні. Не менш відомий у свій час тенор Таманьйо вмів уже першими своїми словами в опері Верді «Отелло» справляти враження не тільки тому, що він прекрасно співав кінцеві музичні фрази, але тому, що він їх правильно і виразно декламував»[51].

У розділі «Дикція і спів» К.Станіславський згадує, що знаменита співачка Поліна Віардо вимагала від учнів співати «кінчиками губ», і рекомендувала ретельно розвивати артикуляцію губного апарату, язика і всіх тих частин, які чітко оформляють, «виточують» приголосні, що вимагає добре розвинених м’язів ротової порожнини. К.С.Станіславський, говорячи про сонорні приголосні: ***м,н,л,р*** і дзвінкі голосні: ***б,д,г,в,з,ж,-*** визнає за ними, крім спрямовуючих функцій, ще й звукотвірні: «В цих звуках ясно розрізняєш голос, який звучить майже так само, як голосні. Різниця тільки в тому, що звук не виходить назовні вільно, а гальмується певними перешкодами у різних місцях, від яких і отримує відповідне забарвлення. Коли ж цей утиск, який затримує звукове нагромадження, «тріскається», то звук «вилітає назовні». Тому потреба у відпрацюванні чистих голосних і чітких, яскравих приголосних, правильне відкриття ротової порожнини, розвиток м’язів губ, язика і м’язів обличчя, є необхідною умовою, поряд з технікою осмисленого виконання, що полегшує подальшу

---

[50] Станіславський – реформатор оперного искусства: Материалы и документы /Сост. Г.Кристи, О.Соболевская. – М.:Музыка, 1983.- С.6.

[51] Там само.- С.269.

роботу над музичним твором, допомагає правильному фразуванню, бездоганній інтерпретації.

«Час, коли глядач, не маючи що робити, шукав у музиці розваги,- минув»…- застерігав Станіславський – «У кожній ноті потрібно розуміти – для чого вона, що передає. Потрібно, щоб все ваше тіло співало, а не тільки працював апарат. Глядачеві культурне слово потрібне, а не звуки машини, - живі люди, співаючі артисти»[52].

Таким чином, короткий огляд творчо-реформаторської діяльності К.Станіславського зосереджує увагу на тому, що оперне мистецтво для нього – це, насамперед, музика. «Якщо в драматичному театрі,- говорив він,- ми виходимо з тексту п'єси, в ньому вбачаємо ідею, «надзавдання» майбутнього спектаклю і ними наповнюємо свою творчу фантазію, то в постановці опери, ми повинні перш за все відштовхуватись від музики і тільки їй підкорятися…»[53]. У своїх оперних постановках Станіславський, враховуючи передовсім закономірності побудови музичного твору, без сумніву, створив новітню школу оперного виконавства, оперної режисури і оперного диригування, - школу, яка в комплексному розумінні розв'язання музично-драматичних завдань, вбачала синтетичний образ грамотного співака-музиканта і музичного режисера.

---

[52] Станіславський – реформатор оперного искусства: Материалы и документы /Сост. Г.Кристи, О.Соболевская. – М.:Музыка, 1983.- С. 18

[53] Там само.- С.16.

Розділ ІІ. ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ РОСІЇ кінця XIX – першої пол. XX ст.

2.1. ПОСТАНОВКА РОСІЙСЬКИХ ОПЕР НА МІЛАНСЬКІЙ СЦЕНІ ЗА УЧАСТЮ Ф.Шаляпіна та Л.Собінова

У кінці XIX століття оперна творчість Росії досягла небувалого розквіту. У зв'язку з цим посилюється взаємозв'язок російської і західноєвропейської опери: російські співаки виступали на сценах європейських театрів, іноземні – в Росії, відповідно, критерій відбору був один – високий рівень майстерності. Щораз частіше російські співаки ставали солістами закордонних театрів, брали участь у прем'єрах нових зарубіжних опер. Так, одним з перших, у партії Дон Кіхота в однойменній опері Ж.Масне в Монте-Карло, був Ф.Шаляпін, а виконавицею головних ролей в операх Р.Штрауса «Саломея» (1905) і «Електра» (1909) у Дрездені була українська співачка Соломія Крушельницька.

Майстерність вітчизняних співаків значною мірою шліфувалась на творчості російських композиторів, зокрема, на творах Глінки і Даргомижського, чия музика знайшла гідне продовження в творчості М.Балакірєва, Ц.Кюї, а особливо – О.Бородіна, М.Мусоргського, М.Римського-Корсакова, П.Чайковського, С.Танєєва, С.Рахманінова. Вирішення нових вокально-технічних завдань в творчості цих композиторів сприяло удосконаленню виконавсько-стилістичної культури голосоведення, презентованих видатними російськими співаками, майстрами вокально-сценічного мистецтва Ф.Шаляпіним, Л.Собіновим і А.Неждановою, які стверджували і тріумфально демонстрували їх цілому світові. Основною рисою цього стилю є гармонійне поєднання довершеної технічної вишколеності, динамічної гнучкості, тембрової однорідності і виразових засобів голосотворення та мовлення.

На початку XX століття російська музика, нарешті, зазвучала на оперних сценах Італії. Вперше в Мілані, в театрі Даль Верме, в 1874 році була поставлена російська опера М.Глінки «Іван Сусанін» під

керівництвом відомої російської співачки Олександри Сантагано-Горчакової (була вокальним педагогом Л.Собінова). Для виконання партії Антоніди була запрошена солістка Маріїнського театру Олександра Меньшикова – співачка з чудовим голосом, гнучким, свіжим, монолітним. Партію Сусаніна співав бас Мерлі, а диригував Франко Фаччо. Проте, ця опера, через необгрунтовані купюри і використання вокальних прикрас, не передбачених композитором, перетворили виставу в звичайний «концерт у костюмах», які до того ж були мало подібні на російські.

Наступною оперою, яка була поставлена аж через 26 років у прославленому міланському оперному театрі «Ла Скала», була опера П.Чайковського «Євгеній Онєгін». Прем'єра її відбулася 7 квітня 1900 року. Акторська трупа складалася з чудових, відомих в Європі, співаків. Партію Онєгіна співав баритон Еудженіо Джіральдоні, у ролі Тетяни виступила Емма Кареллі, співачка, яка, за свідченнями італійських критиків, «вкладала всю душу» в кожну партію. Лєнського виконував ліричний тенор П'єтро Дзені, Ольгу – контральто - Еліза Бруно. Однак опера, незважаючи на чудових артистів, залишилась непоміченою і виконувалась тільки тричі.

Через рік, 16 березня 1901 року, знову у театрі «Ла Скала», у новій постановці опери Арріго Бойто «Мефістофель», вперше виступив Федір Шаляпін. Артист приїхав до Італії з добре підготовленою партією. Він ретельно вивчив партитуру та всі партії напам'ять. Допомагав йому в цьому відомий російський композитор С.Рахманінов. Прем'єра опери пройшла «на ура», особливо, стосовно Ф.Шаляпіна, якого публіка сприйняла з захопленням. Ось як розповідає очевидець вистави, літератор В.Дорошкевич: *«Завіса піднялася, Проспівали труби славу творцю, прогриміло «алилуйя» небесних хорів, дисканти наввипередки прославили всемогутнього,- оркестр затремтів від дивних акордів, немов би якісь незбагненні стрибки на хмаринах, зазвучали похмурі ноти фаготів,- і на ясному темно-голубому небі, серед зірок, повільно випливла похмура, дивна фігура… Публіка зачаровано слухала російського співака, який досконало по-італійськи виконав твір, у якому фразування - все. Жодне слово, сповнене іронії й сарказму, не пропадало»*[54]. Шаляпін – *Мефістофель* – з оголеними грудьми, з вольовими рухами і

[54] Дорошкевич В. Шаляпін в Scala. Цит. По: Ф.І.Шаляпін, т. ІІ, М., С.-39.

непокірним поглядом, що горів ненавистю, з перших нот підкорив міланців. Такого Мефістофеля вони не бачили ніколи. Це був не дрібний чорт, а геній темряви, повелитель зла. Зал очманів. Кожен акт по декілька разів переривався оплесками. Партнерами Шаляпіна були молодий Енріко Карузо – *Фауст* і Емма Кареллі – *Маргарита*. Тріумф «Мефістофеля» зростав від вистави до вистави протягом дев'яти вечорів.

Через 7 років Шаляпін співав в «Ла Скала» ще в п'ятьох виставах опери Бойто. В 1904 році він співав у Мілані вже іншу свою «коронну» партію – Мефістофеля в опері «Фауст» Ш.Гуно, яка була, за свідченням самого артиста, окрасою сезону і проходила за його участю 13 разів.

Свій перший виступ у російській опері «Борис Годунов» Мусоргського в театрі Ла Скала Шаляпін заспівав 14 січня 1909 року, у ролі Бориса Годунова, яку міланці порівнювали з кращими трагедійними образами, створеними у свій час Томмазо Сальвіні та Ернесто Россі. На прем'єрі опери був присутній сам композитор - Арріго Бойто, який у листі до співака писав: *«Мій дорогий Шаляпін! Учора ввечері Ви досягли максимуму артистичної виразності, залишаючись простим і суворим. Браво, богатир!»*[55].

На сцені овіяного славою театру «Ла Скала», Ф.Шаляпін виступав ще декілька разів і кожного разу виконував в операх російських і зарубіжних композиторів свої коронні партії з іншими відомими співаками. Так, наприклад, у 1933 році, в честь дня дипломантів на Міжнародній міланській ярмарці, Шаляпін співав у виставі «Великий цирульник» *(«Grande barbiere»)* партію дона Базіліо поряд з видатними співаками: Тіто Скіпа (Альмавіва), Сальваторе Баккалоні (Бартоло), Бенвенуто Франчі (Фігаро), а Розіну виконувала неперевершена Тоті Даль Монте. Свого часу Тіто Скіпа згадував, що «в образі дона Базіліо Шаляпін зумів передати традиції виконання цієї ролі, створеної протягом

[55] …еры и русские певци.- Вид-во: Музика., Л.,1977.- С.62.

століття італійською сценою. В той же час він вніс багато оригінального»[56].

Шаляпін Федір Іванович (1873-1938 рр.) російський оперний співак (центральний бас), народний артист Республіки (1918). Народився співак в лютому 1873 року в Казані в сім'ї дрібного чиновника. Дитинство його було бідним і голодним. Освіту здобув у місцевому приходському училищі (з великим трудом).

Перші музичні враження, важливі для формування кожного таланту, у Шаляпіна пов'язані з народною піснею, зокрема, з церковним співом, який мав великий вплив на розвиток його голосу та музичного професіоналізму.

У юнацькі роки він захопився театром. Його єдиним вчителем був російський співак – носій ідеалів російської школи співу - Д.Усатов (перший Лєнський на сцені Великого театру), який працював у Тбілісі. Працюючи над технікою голосотворення, Д.Усатов зразу ж прищепив молодому артистові прискіпливе ставлення до ролі виразових засобів голосу у передачі художнього образу - характеру персонажу.

З 1893 року Шаляпін розпочинає свою професійно-сценічну діяльність. Через два роки (1895) він уже співає в Маріїнському театрі. Більшість партій, опрацьованих на сцені Московської приватної російської опери, були виконані вперше (1896). З 1899 року Шаляпін співає на сцені Великого театру.

У 1901 році Ф.Шаляпін, виступивши в театрі «Ла Скала» в Мілані в опері А.Бойто «Мефістофель», вразив італійських слухачів сміливим і зухвалим вчинком Мефістофеля. Ці виступи поклали початок світового визнання таланту видатного співака. З цього часу й до 1938 року, року смерті артиста, ім'я Шаляпіна не сходило з афіш найкращих сцен світу, утверджуючи цим вокально-виконавські засади російських співацьких традицій, їх новаторський характер, велич і силу російського класичного мистецтва.

Пізніше, згадуючи свої уроки в Усатова, Шаляпін охарактеризував спів «бельканто» як тісну взаємодію технічної і виконавської майстерності співу - вірну інтонацію, темброву однорідність звучання

---

[56] Там само.- С.62-63.

та емоційно-образну характеристику героя. Шаляпін підкреслює, що «не одній техніці кантиленного співу навчав Усатов, і цим саме він так вигідно відрізнявся як від більшості тодішніх, так і нинішніх вчителів». Маестро вчив «тримати голос в масці», «упирати звук в зуби», але як «оволодіти цим грудним, ключичним чи тваринним подихом – діафрагмою, щоб уміти звуком зобразити ту чи іншу музичну ситуацію, настрій того чи іншого персонажу, дати правдиву для даного почуття інтонацію?» «Я розумію – стверджує співак - інтонацію не музичну, а забарвлення голосу. Людина не може сказати однаковим тембром: «я тебе люблю» і «я тебе ненавиджу». Значить, техніка, школа кантиленного співу і саме цей кантиленний спів ще не все, що справжньому співаку-акторові потрібно. Усатов наочно пояснив це на прикладах». «Значить, - зрозумів я раз назавжди і безповоротно – математична вірність у музиці і найкращий голос мертві до тих пір, поки математика і звук не одухотворяться почуттям і уявою. Отже, мистецтво співу - це щось більше, ніж блиск *«bel canto»…,* «в правильності інтонації, у забарвленні слова та фрази - вся сила співу. Одне *«bel canto»* недарма, значить, здебільшого наводить на мене нудьгу»…

Відомий італійський оперний співак Джакомо Лаурі-Вольпі у своїй книзі «Вокальні паралелі» про мистецтво Ф.Шаляпіна писав: «…Шаляпін примусив говорити про себе стільки, скільки не говорили ні про жодного баса. Причиною було не тільки його спів, але також і перипетії особистого життя і могутній ріст… Шаляпін отримав все, що він бажав. Протягом чверті століття він панував на сцені і в житті, викликав цікавість і величезні симпатії. Для нього голос був лише засобом, тільки послушним (а інколи лукавим) інструментом його волі і його фантазії. Він був і тенором, і баритоном, і басом за бажанням, бо володів всіма фарбами вокальної палітри. …Тайна цього чарівного актора-співака була в тому, що він умів добиватися тонких відтінків. Він домагався їх за допомогою «ехо». …Шаляпін знав цей дорогоцінний секрет вокального «ехо» і користувався ним з разючим вмінням, наповнюючи свій звук далекими і немов приглушеними відповідними відзвуками. Відзвуки ці завжди викликали ефект і дозволяли мудро економити вокальні засоби. У відтінках його співу відчувалась внутрішня суть його особистості… Він створив басам таке реноме, такий авторитет, про який вони не могли навіть мріяти. На

кшталт Карузо серед тенорів і Тітта Руффо серед баритонів, Шаляпін став басом-еталоном і його ім’я облетіло континенти».

Крім того, Шаляпін, як могутній представник російського виконавського мистецтва, виконував ще й камерні твори (російські народні пісні, романси), пробував себе і в якості драматичного актора, режисера та художника. Його голос – дивовижний і прекрасний за тембровими фарбами, гнучкий і піддатливий – міг звучати з проникливою ніжністю, задушевністю і разом з тим, з разючим сарказмом. Володіючи майстерно мистецтвом фразування, найтоншим відчуттям нюансування, дикції, співак наповнював кожну музичну фразу образним змістом, глибоким психологічним підтекстом. Протягом всього творчого життя, Шаляпін створив широку галерею різнохарактерних образів, які розкривають складний внутрішній світ героя.

Серед найкращих його партій - Борис («Борис Годунов» М.Мусорського), Мефістофель («Фауст» Ш.Гуно та «Мефістофель» А.Бойто), Мельник («Русалка» О.Даргомижського), Іван Грозний («Псковитянка» М.Римського-Корсакова), Сусанін («Іван Сусанін» М.Глинки) та інші.

Йому належать скульптурні, живописні роботи. Знімався в кіно. Написав автобіографію «Сторінки з мого життя», книгу «Маска і душа». З 1922 року перебував за кордоном, аж до самої смерті в 1938 році. Тіло співака у 1984 році перевезли з Парижа до Москви, де й похований.

Крім Шаляпіна, на міланській оперній сцені в кінці XIX – на початку XX ст. успішно виступав чудовий ліричний тенор світового рівня ***Собінов Леонід Віталієвич (1872-1934 рр.)***, який у 1904 році підкорив міланського глядача не тільки своїм «променистим» голосом, а й справжнім італійським співом. Народився співак у місті Ярославлі. З дитинства співав у хорі. Свій голос успадкував від матері, що досить добре співала. Сам Л.Собінов, згадуючи юнацькі роки, писав: «Коли я закінчив

гімназію у 1891 році, у мене появився тенорок, яким я й підспівував у духовному гімназійному хорі»[57].

Навчаючись в університеті, Собінов співав ще й у студентському хорі і уже 14 жовтня 1890 року виступав у Московському Колонному залі, розпочавши цим, фактично, своє концертне життя в столиці. Початкове навчання співу Собінова проходило в Філармонічному училищі в класі педагога Додонова. Відчуваючи, що цей педагог не зможе дати йому нічого нового, переходить до О.О.Сантагано-Горчакової, яка з задоволенням погодилась виправити недоліки його співу. Протягом всього навчання Собінов часто виступав з концертами, у виставах Італійської опери, виконуючи партію Арлекіно в опері «Паяци» Леонковалло (у сезоні 1893-94 рр.).

Свій перший серйозний дебют Собінов здійснив у 1897 році на сцені Великого театру, виконавши партію Сінодала з опери «Демон» Рубінштейна.

Музичні критики у своїх рецензіях, на шпальтах московських газет того часу, писали про успіх молодого й талановитого співака, не минаючи і його недоліків. Критика Собінову допомогала стати справжнім співаком-актором. Наприклад, одна із петербурзьких газет так описувала його виступ: «Прем'єр Московської імператорської опери п. Собінов виступив вчора з блискучим успіхом у ролі князя Сінодала»… Роль невелика, але благородна і, зрозуміло, чому тенори люблять її. Вона своєрідна. У пана Собінова прекрасний голос, а талант його та вміння триматися на сцені чудові. Дикція чітка, він добре промовляє речитативи, відмінно володіє кантиленою, при цьому музикальний та думає про те, що робить…»[58].

Після дебюту в партії Сінодал із Собіновим підписали контракт (на 2000 рублів), на умови якого співак погодився. У його виконанні партія Ернесто в опері «Дон Паскуале» Доніцетті, що не йшла на сцені «Ла Скала» майже сорок років через відсутність гідного тенора, який зумів би співати в потрібній теситурі, (з верхнім *до-дієз),* зазвучала зовсім по-новому. Роль була зіграна з гумором і глибоким відчуттям стилю італійської *опери-буффа*. У цій же виставі Собінов виступав в ансамблі з такими співаками, як: Розіна Сторкйо, Антоніо Піні-Корсі,

---

[57] Орфенов А.І. Творческий путь Л.В.Собинова. М.,1965.- С. 5

[58] Орфенов А.І. Творческий путь Л.В.Собинова. М.,1965.- С. 7.

Джузеппе Де Лука. Після вистави не вмовкали розмови про «чудове відкриття» в особі Собінова. З ним уклали контракт ще на один сезон, що свідчить про його тріумфальний успіх.

Наступною була роль Альфреда з опери «Травіата», яку він також виконав бездоганно. Ось як описує про спів Собінова газета «Ла Сера»: «Тенору Собінову вдалося не тільки перемогти недовіря деяких, він перевершив, навіть, всі очікування прихильних до нього слухачів. Надзвичайно елегантна постава, в чудовому вбранні, він з естетичного боку - ідеальний Альфред. Він співав свою партію з вишуканим смаком, чистою свіжістю голосу, легко переміг всі труднощі третього акту. Одним словом, він показав себе дорогоцінним співаком і благородним, достойним похвали актором»[59].

Артист ще декілька разів виступав на міланській сцені. Останній вихід був у ролі Ромео з опери «Ромео і Джульєтта» Ш.Гуно. Такого успіху артист не мав уже давно, це був справжній тріумф у цьому театрі. Стрункий, вродливий юнак, надзвичайно граціозний, він мовби зійшов з полотен великих майстрів Відродження. Артист зумів перебороти всі складнощі й зберегти «небесну» чистоту і ніжність тембру. Переживання Ромео, за свідченням критика Е.Старка, «втілювались Собіновим так яскраво, образно й красиво та разом з тим до того просто, з таким гармонічним почуттям міри, що глядач відчував себе глибоко захоплений цією трагедією».[60] Більше Собінов на сцені «Ла Скала» не виступав.

Л.Собінов, чудовий ліричний тенор, увійшов в історію російського вокального мистецтва як творець галереї поетичних образів юних героїв вітчизняних та іноземних опер. Його мистецтво завжди характеризувалося вокально-технічною досконалістю, артистичним талантом і високою музичною культурою. Образи, створені Л.Собіновим, несли високі гуманістичні ідеї, оспівували молодість, красу людської душі, прекрасне почуття глибокого вірного кохання, що протиставлялося рутині міщанства, життєвій несправедливості, бездуховності існування. Л.Собінов – співак-новатор, який зумів першим створити неповторний образ Ленського, що цілком відповідав авторському задуму пушкінського героя.

---

59 І.В.Константинова, Л.М.Тарасов.Ла Скала /Під ред. І.В.Голубовської.- М.,1977.- С.68.

60 .Див. В.Тимохін. Выдающиеся итальянские певцы /Очерки.-Гос.муз.издат.-М., 1962.- С. 11.

Крім того, Собінов був визнаним за кордоном, як один з бездоганних виконавців тенорових партій. Його гастролі, які відбувалися в Італії, Іспанії, Монте-Карло, завжди проходили з тріумфальним успіхом. Чудовим партнером і колегою в операх за участю Ф.Шаляпіна і Собінова була гордість російської оперної сцени – А.В.Нежданова.

У історії світового вокального мистецтва ***Нежданова Антоніна Василівна (1873-1950 рр.)*** була і залишається - унікальним явищем. Чарівний та привабливий за тембром голос, яскравий артистичний талант, фанатична любов до мистецтва, дивовижна працездатність, уміння жертвувати в житті другорядним, заради досягнення головної мети – все це було притаманне А.В.Неждановій, що дозволило їй стати неперевершеною співачкою й артисткою кінця XIX – першої половини XX ст. Нежданова досконало опанувала досягнення європейської вокальної культури, що дозволило їй повністю підпорядкувати художнім завданням та зігріти ліричною теплотою свою бездоганну віртуозну майстерність. Вона створила, фактично, новий, класично строгий, російський стиль вокально - виконавського мистецтва.

Співачка народилася у селі Крива Балка, неподалік Одеси, в сім'ї вчителя. З дитинства її оточувала музична атмосфера – її батьки, друзі та знайомі залюбки співали та грали на музичних інструментах. Музична обдарованість Неждановой проявилась ще в ранньому дитинстві. Першим учителем співу був батько. Мала Антоніна була активною учасницею дитячих хорів, де часто виконувала сольні партії. У дванадцять років вона вступила до музичного училища і стала постійною відвідувачкою оперного театру в Одесі, в якому постійно гастролювали італійські оперні співаки. У юнацькі роки Нежданова не сподівалася стати співачкою: до двадцяти шести років вона була вчителем у одній зі шкіл Одеси. Однак, численні відвідини оперного театру, де виступали такі майстри оперного співу, як: М. і М.Фігнер, Л.Яковлева, А.Давидова та інші, переконали Нежданову в необхідності здобути співацьку освіту. У 1899 році вона вступає до Московської консерваторії, у клас професора Умберто Мазетті. Там, уже з перших років навчання, вона привернула до себе увагу багатьох відомих музикантів й брала активну участь у студентських виставах.

У 1902 році Нежданова закінчила консерваторію, пройшовши п’ятирічний курс за три роки і була першою співачкою, удостоєна на випуску золотою медаллю. У цьому ж році вона з успіхом дебютує у Великому театрі в опері М.Глінки «Іван Сусанін» у партії Антоніди. Надзвичайна вимогливість і працьовитість Нежданової допомогли їй за один 1903 рік підготувати у Великому театрі десять партій.

Молода співачка володіла голосом кришталевої чистоти та проникливого, ніжного тембру, а вдосконаленню вокальної та акторської майстерності Нежданової сприяла творча співдружність з С.В.Рахманіновим, Ф.І.Шаляпіним і, особливо, з Л.В.Собіновим – її партнером у багатьох виставах, а також, тісна співдружність з М.М.Єрмоловою та К.С.Станіславським.

У 1912 році Нежданова виїжджає до Парижа на закордонні гастролі, де з тріумфом виступає в «Grand Opera» з Е.Карузо та Т.Руффо у опері Дж.Верді «Ріголетто». Паризька преса писала про неї: «Нежданова – достойний партнер Карузо. На сьогодніший час дуже мало співачок, які могли б ідеально виконати партію Джільди. Пані Нежданова досягає в цій партії ідеалу й цим пояснюється її видатний успіх». У 1922 році Нежданова ще раз здійснила довготривалу поїздку найбільшими містами Західної Європи. Виступи пройшли з величезним успіхом.

Нежданова напрочуд вміло поєднувала цілісність музично-сценічного образу з філігранним шліфуванням виконавських деталей. Її дикція була гранично відпрацьована. Дар сценічного перевтілення, досягнення душевного образу й повного злиття з ним поєднувався у Нежданової з глибоким розумінням стилю історичної епохи, індивідуальністю композитора.

За багатолітню життєво-творчу та вокально-виконавську діяльність на оперній сцені Нежданова створила незліченну кількість оперних партій, серед яких: Парася («Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського), Антоніда («Іван Сусанін» М.Глинки), Тетяни («Євгеній Онєгін» П. Чайковського), Джільда («Ріголетто» Дж.Верді), Ельза («Лоенгрін» Р.Вагнера), Манон (з однойм. опери Массне) та багато інших.

Отже, творча співпраця відомих російських артистів на батьківщині бельканто послужила не тільки великою школою для

російських співаків, але й стала взірцем для закордонних колег. Артисти внесли у класичне мистецтво співу глибини «широкої російської душі» й все те, чим жило російське мистецтво з часів Щепкіна. Крім Шаляпіна та Собінова в Італії також виступали: Фелія Литвин, Марина Черкаська, а також українські прославлені співаки – Семен Гулак-Артемовський, Микола Іванов (Кабраченський), Соломія Крушельницька, Адам Дідур та інші.

2.2.ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА РОСІЇ КІНЦЯ XIX –ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.

Формування професійного співочого мистецтва у Росії нерозривно пов'язане з виникненням і розвитком російської класичної музики, з іменами її основоположників – М.І.Глинки, О.С.Даргомижського. Їхня діяльність і сьогодні є предметом глибокого і всебічного дослідження російською музичною наукою, в якій відображено і більш сучасні погляди на їхню вокальну творчість. Без сумніву, що вклад Глінки і Даргомижського у вітчизняну співочу культуру є надзвичайно великим і вивчати його необхідно хоча б тому, що ще й досі побутує думка, яка заперечує існування самобутніх основ російської вокальної школи. Найбільш чітко ця позиція була сформульована на початку століття К.Мазуріним, який у своїй капітальній праці з національної співочої культури «Методологія співу» стверджував, що російські співаки виросли на ґрунті італійської і французької шкіл.

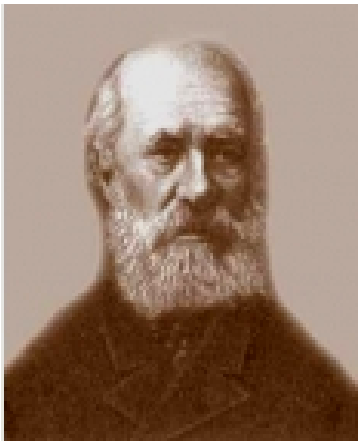
І справді, у тодішніх умовах суспільного життя Росії національне мистецтво перебувало у досить занедбаному стані, порівняно з закордонним мистецтвом, якому широко й гостинно відкривалися двері російських театрів та концертної естради, що довший час перебували у розпорядженні зарубіжних оперних труп – італійської, французької та німецької. Предметом особливої уваги була італійська опера, що славилася своїми видатними співаками, яка найчастіше давала «сезони» у Росії, розповсюджуючи водночас свій вплив на певні кола суспільства. Частина російських співаків навчалася співу у італійців, консультувалася з їх найвидатнішими педагогами і під їх керівництвом удосконалювала свою вокально-технічну майстерність. І хоча цей вплив не гальмував формування національної самобутньої основи, фактично, українського мистецтва співу, обмежуючись закономірними нормами взаємодії і взаємозбагачення культур,

представники яких відзначали незрівнянний талант і майстерність мистецьких сил нашого народу, справа становлення вітчизняної національної школи співу ускладнювалися і гальмувалися тим, що долею національного мистецтва, практично, вершила та частина імперської верхівки, яка плазувала перед іноземною культурою, недооцінюючи і занедбуючи свої традиції та культурні надбання.

Саме тому геніальна опера Глінки «Іван Сусанін» - перша національна класична опера – потрапила в розряд «кучерської музики». Воїстину – немає пророка у своїй Батьківщині! Проте, передові діячі російської музичної культури – композитори, критики і співаки, керуючись інтересами і прагненнями народу, відстоювали самобутній шлях і принципи розвитку вітчизняного музично-вокального мистецтва, як мистецтва справді народного, демократичного та реалістичного.

У кінці XIX століття у російській літературі вперше з'являється низка праць з вокального мистецтва - методичні розробки та теоретичні рекомендації викладачів співу, цікаві своїми практичними спостереженнями і критичним ставленням до літератури, якими послуговувалась вокально-педагогічна практика. Вперше визначається залежність між стилістично-виконавськими та методично-виховними завданнями, обгрунтовується авторська методологічна новизна.

Так, на межі XIX-XX століть у вокально-методичній літературі вже визначаються шляхи дослідження голосу, формування та розвитку вокальної техніки. Експериментальним шляхом, на ґрунті методичних рекомендацій західних вокальних шкіл (італійської, французької), але вже з урахуванням народнопісенних особливостей вітчизняної співочої культури, були складені оригінальні вокально-технічні вправи (М.Глінка, О.Варламов) і теоретичні засадничі положення про: зв'язок між розвитком *музичного слуху та інтонуванням* (А.Рожнов); принципи вокального виховання – *послідовність та цілеспрямованість* (І.Казанський); необхідність *комплексного методу* у вокальному навчанні; значення *індивідуальних відчуттів у* роботі голосового апарату (А.Маслов). Крім того, у вокальній педагогіці А.Нікольським вперше був обґрунтований принцип *індивідуального підходу,* як визначального у навчально-виховному процесі.



Одним із перших, хто в кінці XIX ст. вивчав, опрацьовував, експериментував і писав про методику вокально-педагогічної роботи, був ***Ю́рій (Гео́ргій) Ка́рлович Арнольд (1811-1898 рр.)*** - людина різнобічно обдарована й освічена, композитор і викладач, який досліджував різні галузі співу, теорії голосоведення, гармонію та історію музики, хоча й не залишив у науці помітного сліду. Його перу належить праця «Теорія постановки голосу за методом старої італійської школи», яка вміщає ряд цікавих висновків про причини занепаду вокального мистецтва. У ній подано, загалом, правильне трактування історії вокальної педагогіки, хоча робота й не позбавлена низки помилкових тверджень.

Неправильним передусім є його уявлення про кваліфікацію вокальних шкіл, а саме, про методичний прийом т.зв. «удару глотки» (coup de glotte), впровадження якого, насправді, належить М.Гарсіа. Цей прийом він відносить до методу старої італійської школи. У питаннях голосових регістрів Арнольд повторює помилку німецького педагога Нерліха та італійського Дж.Крешентіні, поділяючи діапазон на чотири регістри. Неприйнятним є й рекомендоване ним вироблення восьми позицій для утворення звуків у чотирьох регістрах, оскільки, це значно ускладнює процес голосоведення та нівелює значення більш простих і природних принципів звукоутворення. Помилковими є і його погляди на грудодіафрагмальне дихання, характерне, згідно його тверджень, староіталійській школі, в основі якого, насправді, лежав грудний тип дихання.

Однак, незважаючи на вказані помилкові судження, праця Арнольда привертає увагу своїм критичним спрямуванням і неухильним прагненням знайти правильний шлях у мистецтві.

З праць того ж періоду, не менш цікавим є «Посібник щодо правильної постановки голосу» ***Олександр Михайлович Додонова (1837-1914 рр.)*** – артиста опери (лірико-драматичний тенор), камерного співака, педагога. З 17-ти років автор названої праці співав у церковному хорі, згодом став солістом в католицькому костелі. За рекомендацією А.Рубінштейна він навчався співу у Ф.Ронконі, а теорії музики у В.Одоєвського. Свій

дебют розпочав із виконання арії Дона Оттавіо та романсу Л.Бетховена «Аделаїда». Свою вокальну майстерність в 1861 році, за порадою італійських співаків Е.Кальцоларі та К.Еверарді, О.Додонов удосконалював у Парижі і в Безансоні. Виступав на музичних вечорах у П.Віардо, за порадою якої (та Ж.Дюпре) з 1861 по 1863 рр. брав уроки співу у Лондоні ще й у М.Гарсіа, одночасно виступаючи в концертах «Кришталевого палацу» і «Альберт-холлу» та в оперних виставах театру «Ковент-Гарден». Згодом переїхав в Італію для подальшого удосконалення своєї вокальної майстерності (в класі Ф.Ламперті в Мілані і Ф.Скафатті у Неаполі). Повернувшись на батьківщину, співав у оперних театрах Одеси, Києва, Петербурга, а більшу частину свого життя присвятив вокальній діяльності в Московському Великому театрі.

Володів сильним, дзвінким голосом м'якого тембру, відрізнявся фізичною витримкою, прекрасною музичною пам'яттю. Його виконавська майстерність високо оцінювалась сучасниками, які називали його «російським італійцем» і порівнювали з Д.Маріо та Дж. Рубіні.

У 1890-1895 рр., залишивши виконавство, Додонов присвятив себе вокально-педагогічній діяльності, викладаючи спів у Музично-драматичному училищі Московського філармонічного товариства. У 1891 році він був переведений на посаду професора і з 1895 року читав лекції з постановки голосу в Московській та Петербурзькій консерваторіях, в театральних училищах Києва та Одеси. Кращими його учнями були Б.Євлахов, М.Львов, С.Остроумов, М.Роменський, Д.Смирнов, Л.Собінов, С.Юдін.

У його доробку праці: «Керівництво до правильної постановки голосу, розвитку та зміцнення голосових органів і вивчення мистецтва співу» у двох частинах. - Ч.І. (теоретична).- М.,1891,1908 та Ч.ІІ (практична); у 1899 р. було надруковане 3-тє видання цієї ж праці, виправлене та доповнене - М., 1902; «Сучасне викладання співу».- М., 1904; «Недоліки викладання співу з вказівками, як їх уникнути», і «Програма правильного вивчення співу» (кер.).- ГЦММК, ф. 309, од. хр. 3; «Моя діяльність у філармонічному училищі, включаючи спогади про свого учня Л.Собінова».- там же , од. хр. 5.

У своїй праці «*Посібник щодо правильної постановки голосу*» Додонов підтримує думку А.Рубінштейна про різноманітність й умовність практичних методів викладання співу, про бажання введення одного *загального методу*, опертого на наукові факти.

У теоретичній частині праці Додонов допускає певні неточності. Так, рекомендуючи гімнастику тіла для розвитку всіх його м'язів, він одночасно радить розвивати й дихання, відокремлено від вокальних вправ (цей прийом тепер заперечується більшістю педагогів) і тільки в міру вироблення чітких дій дихального апарату, автор рекомендує переходити до утворення «індивідуального тембру».

Практичну частину праці Додонов поділив на чотири курси. Добре систематизована праця ставить своєю метою розвиток техніки співу на основі поступового збільшення складності вправ на інтервали, гами, арпеджіо тощо. Значне місце відведено розвитку рухливості і прикрасам (мелізмам), планомірному розвитку прийомів ***portamento***, а також динаміці звука. Вправи виконуються на всьому діапазоні з застосуванням двох тембрів: закритого, що визначається голосною ***о***, і відкритого, що визначається голосною ***а***.

Будучи переконаним пропагандистом *єдиного методу навчання* співу, в основу якого повинен бути покладений його авторський «Посібник», Додонов у своїй брошурці «Сучасне викладання співу» зупиняється на причинах занепаду вокального мистецтва й вбачає їх у недостатній кваліфікації педагогів. Для покращення викладання співу, Додонов рекомендує систематичні показові уроки окремих педагогів, а також підготовку і проведення різноманітних вокально-педагогічних конференцій для обміну педагогічним досвідом та науково-практичними знаннями.

З тогочасних праць, які займають важливе місце у російській педагогіці, є праця ***Іполіта Петровича Прянішнікова (1847-1921 рр.)*** – «Поради тим, хто навчається співу» (1889; 4-тє видав.1912) – артиста опери (бас-баритон). Його шлях у велику вокально-виконавську та педагогічну діяльність проходив через кадетський корпус (1867), флотську службу, службу на таможні в Ризі. У Ризі та Равелі він навчався співу у Гейнеке. Один рік (1873) навчався співу в Петербурзькій консерваторії в класі П.Броннікова та Дж. Корсі. Свою подальшу долю Прянішніков повязав із Італією, де у 1874 році в Неаполі та Мілані продовжував вокальну освіту. Навчався спочатку в А.Гуерчіа та Ф.Ламперті, згодом у С.Ронконі (найдовший термін). У цей час розпочинається його діяльність оперного співака. Через рік Прянішніков дебютує в партії

Герцога де Шевроза («Марія ді Роган» Г.Доніцетті) на сцені міланського театру «Даль-Верме», потім були Парма, Генуя, Флоренція тощо. З 1878 року, після повернення з Італії, Прянішніков влаштовується солістом Петербурзького Маріїнського театру. Працює в театрах Москви, Києва, Тбілісі та інших містах.

Своїй виключно педагогічній кар'єрі присвятив 28 років (1893-1921) у Петербурзі. За цей період виховав цілу плеяду російських співаків, серед яких ми бачимо такі колоритні фігури як: П.Агнівцев, Г.Бакланов, І.Гончаров, Г.Даріе, І.Єршов, Л.Звягіна, М.Каменська, О.Катульська, К.Кржижановський, Є.Мравіна, М.Славіна, М.Фігнер та багато інших.

За час педагогічної роботи написав працю, яка безпосередньо стосується постановки голосу: «Поради тим, хто навчається».- (СПб., 1889) та декілька статей. У своїй праці Прянішніков торкається ряду практичних питань, наприклад, дихання, дикції, філірування, фразування і т.д. Основним типом дихання автор визнає нижньореберне-діафрагмальне, хоча у його праці воно визначається, як дихання діафрагмальне. Визначення опори звука, на думку автора, характерне тим, що при «грудних звуках» опора відчувається ніби у двох точках: одна – у грудях, друга – у твердому піднебінні, біля передніх зубів, що, загалом, можна образно назвати «колонкою дихання».

Прикриття звуку автор вбачає у прийомі переведення «точки опори повітря з передньої частини твердого піднебіння далі назад, але зі збереженням грудного відтінку»[61]. Крім того, у главі IV, Прянішніков спиняється на вимові голосних і приголосних, вимагаючи, щоб голосні мали співочу тривалість, рівність, а приголосні – коротку й чітку вимову, більш підкреслену в великому приміщенні, в якому виступає співак.

Однак, варто наголосити, що не завжди успішними є його спроби науково обґрунтувати власні практичні настанови. Так, у розділі про атаку звуку зовсім непереконливо виглядає схема голови в розрізі зі зображенням ліній відбиття звуку в різні точки твердого й м'якого піднебіння, що відбувається, нібито, внаслідок зміни напрямку озвученого струменя повітря. Цілком очевидно, що тут йдеться не про

---

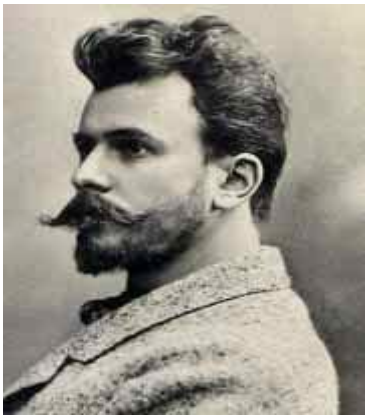
[61] Див..*Назаренко І.К.* Искусство пения (история, теория, практика).- Музгиз, М-Л., 1948, стор.189.

звукову атаку, як моменту певного характеру змикання голосових зв'язок, а про резонацію звуку в надставній трубі. Не можна погодитись, також, з рекомендованими Прянішніковим прийомами фіксації положення язика та форми рота, оскільки, в процесі вимови різних голосних, при зміні висоти звуку, вони не можуть не піддаватися тим чи іншим природним змінам.

Автор праці дає і низку цінних порад, зокрема, щодо одного з вокально-технічних прийомів - філірування звуку. Він наголошує на необхідності раннього навчання прийому філірування звуку. Проте, незрозумілою є його порада змінювати силу звучання без зміни інтенсивності видиху. Адже відомо, що сила звуку залежить від величини амплітуди коливання зв'язок і перебуває в прямій залежності від повітряного тиску в бронхіальній системі та швидкості проходження повітряного струму крізь зв'язки. Очевидно, більший або менший ступінь цього тиску приймається Прянішніковим за різну інтенсивність «грудного опору».

Проте, праця Прянішнікова, незважаючи на недостатність наукового обґрунтування деяких, висунутих автором положень, належить до числа цінних і цікавих праць, завдяки розробці питань художнього виконання й практичних вокально-технічних прийомів.

Найбільш чітка позиція розвитку національної співочої культури на початку XX століття була обгрунтована К.Мазуріним, який у своїй капітальній праці «Методологія співу» стверджував, що видатні російські співаки виросли на грунті італійської та французької шкіл. Саме тому, названа праця стала в той час найбільш популярною у вокальній педагогіці.



Константин Митрофанович Мазурін (1866-1927 рр.) – поет, теоретик в галузі вокального мистецтва, народився в Москві. Закінчив фізико-математичний та історико-філологічний факультети Московського університету. Співу навчався спочатку в Росії у Є.Лавровської, О.Додонова та А.Барцала, а також за кордоном – у Джіральдоні, Зібера, З.Гольдшмідта, Ф.Манчіо, Ф.Ламперті та інших майстрів співу. Мазурін, як теоретик і вокальний методолог, вніс вагомий внесок у розвиток професійного мистецтва співу. Він - автор відомих праць: «Методологія співу» (Ч.1-а. –М.,1902; Ч. 2-а – М., 1903), «До питання про спосіб елементарного викладання музики: До

історії та бібліографії співу».- М., 1893; «Бібліографія співу з XVI століття по теперішній час».

У своїй праці К.Мазурін пропонував «урівноваження вольового імпульсу з м'язовою силою на самому початку, не даючи м'язовій силі домінувати над свідомістю». Це значить - урівноважувати «раціо» і «емоціо» постійним контролем інтонації, завдяки усвідомленню процесу звукоутворення, а не самим лише диханням, про що наголошує і російський співак, педагог та методолог В.Прокоп'єв в своїй монографії «Проблеми виховання співака», написаній ним у 1983 році (й подарованій місту на Неві), яку музична громадськість не зрозуміла і не прийняла, (хоча в інших містах вона знайшла достойне визнання і підтримку спеціалістів).

К.Мазурін наголошував на необхідності обгрунтування серйозних вимог і до педагога-вокаліста, який повинен добре знати вокальні механізми, але не «затемнювати» свідомість учня зайвими теоріями: педагог повинен використовувати, насамперед, раціональні методи розкриття природних обдарувань. Поза тим, Мазурін був прихильником емпіричної системи викладання, оскільки, за його висловом, саме вона «лежала в основі староіталійського методу, коли ні до анатомії, ні до фізіології не було діла». Найбільш ефективними засобами у подібній системі виховання співака автор вважав, передусім, витончений музичний слух і добрий естетичний смак педагога, а також, певний спосіб мислення. Він, зокрема, наголошував, що *«важливо навчити того, хто готується бути вчителем, методично мислити і розвивати у нього вміння видобувати правильний звук всіма засобами.»*[62].

У своїй праці «Методологія співу» автор робить докладний огляд іноземної літератури, викладає курс педагогіки співу і обстоює традиції староіталійської вокальної школи, головною заслугою якої він вважає те, що вокальні педагоги «йшли до звука від слуху і музикальності, а не від дихання і чинника пози». Тобто, вони поєднували інтелектуальну та інстинктивну основу людського єства і трактували спів як онтологічний процес, (а не як фізіологічний). Як доказ цього, Мазурін переклав на російську мову праці Каччіні, Тозі і Манчіні, в яких масштабно викладено інформацію про стан світового мистецтва співу. Таким чином, його двотомник став основою для багатьох вокальних авторитетів XX ст., хоча й жодного разу не

---

[62] Мазурін К. Методологія співу» Т.І, В.І.-М., 1903.- С.914.

перевидавався. Ця капітальна праця до появи нарисів з історії вокальної методології В.Багадурова була основним і єдиним джерелом, яким послуговувалися спеціалісти у вокальній галузі.

Саме Мазурін вперше в Росії ввів термін «примарний тон», згідно змісту, якого надавав йому Мюллер-Брунов. Пізніше цей термін набув великого поширення у вокальній педагогіці. Особливу увагу він звертав на необхідність формування (на основі примарного звучання) т.зв. «інструментального тону» і розуміння причин, що перешкоджають переходу примарного тону в звучання і навпаки.

З практичних вказівок Мазуріна варті уваги такі:

-не згущувати штучно звук тенора до переходу в баритон, ліричного сопрано – у драматичне, баритона – у бас;

-вимагати колоратури від усіх типів голосу;

-в основу навчання ставити не відкритий або закритий тембр, а систему голосних з їх модифікаціями[63].

Титанічна робота Мазуріна зі збирання історичного матеріалу з питань розвитку світової вокальної педагогіки, внесла вагомий внесок у розвиток російської вокальної школи. Однак, незадовільний стан російської вокальної школи, часто піддавався ним досить гострій критиці. У своїй праці Мазурін зробив висновок: «У мене немає більшого бажання, як підштовхнути цією книгою здійснення в Росії викладацького інституту», і дальше *«…Тільки у створенні цього я бачу вихід з безладдя у справі початкового викладання співу, власне, постановки голосу, без правильності якої не може бути й мови про мистецтво співу. При наявності хорошого співацького матеріалу в Росії, можна тільки дивуватись відсутності так званої російської школи співу, тобто школи, незалежної від впливу Заходу. Пора потурбуватись про свою самостійність!...»*[64].

Дещо інші вокальні враження справляв спів ***Литвин (***сцен. псевд.; справжн. ім'я і прізвище Франсуаза-Жанна Шютц) ***Фелії Василівни (1863-1936 рр.)*** – оперної артистки (лірико-драматичне сопрано), камерної співачки та педагога. В 90-х роках вона співала в театрах Петербурга та Москви, а в «Ла Скала» (Італія) вперше виступила 7 квітня 1890 року в «Гамлеті» Тома, виконавши

Методологія співу» Т.І, В.І.-М., 1903.- С.914.

Там самое. С.914.

партію Гертруди. Напрочуд чудово співала Литвин у міланському театрі партію Даліли в опері К.Сен-Санса (1896). Литвин – одна з кращих виконавиць партій в операх Р.Вагнера. Це було щось надзвичайне: досконалий звук, техніка, музикальність і… бельканто.

Громіздка від природи, з великою головою і красивим обличчям Фелія Литвин, незважаючи на зайву повноту, вміла в ліричних партіях захоплювати слухача яскравими образами, чудовою пластикою. Серед артистів, які створили славу російського мистецтва не тільки у себе на батьківщині, але і далеко за її межами, одне з перших місць, по праву, належить Фелії Литвин.

Майже ні в кого з її сучасниць не було такого блискучого співзвуччя, дивовижного за своїм фізіологічним багатством, і водночас, гранично культивованого звуку. Це був прекрасний голос широкого діапазону, в дві з половиною октави, який з однаковою легкістю долав сопранові верхи, меццо-сопранову міць і контральтову глибину різноманітних партій. Співачка володіла всією повнотою звукової палітри, чарівним тембром, м’якістю і розкішним тембром голосу. Фелія Литвин – це ціла епоха в співочому мистецтві взагалі, і, зокрема, у зміцненні вагнерівського репертуару.

Прадід Ф.Литвин, видатний декоратор і червонодеревщик Шютц, приїхав до Росії разом з Петром І, після однієї з мандрівок царя Західною Європою. Користуючись повагою царського двору, майстер залишився в Росії назавжди. Його правнук Василь Шютц і став батьком співачки. Мати належала до аристократичної французької сім”ї.

Фелія Литвин народилася в Петербурзі у 1863 році в будинку на Офіцерській вулиці, навпроти тогочасного Великого театру, на місці якого тепер стоїть будинок консерваторії. З п’яти років дівчину часто водили в оперу. Сім’я її була досить музикальною: батько грав на декількох інструментах і, навіть, творив музику; одна з сестер вчилась грати на фортепіано у Лешетицького і дружила з Ганною М.Єсиповою, яку Шютци у свій час матеріально підтримували; друга сестра вчилась співу і вийшла заміж за знаменитого польського баса Жана Решке, який жив у Парижі.

Восьмирічна Фелія часто супроводжувала сестру на уроки співу, які вона брала у видатного педагога і теоретика вокального мистецтва

Франческо Ламперті у Парижі. Там Фелія, як губка, увібрала все, що він говорив учням на уроках. Вдома дівчина проспівувала все, що чула на уроці: і арію Пажа з «Бал-маскараду»; і арію з перлами з «Фауста, і колискову Селіки з «Африканки» тощо.

З чотирнадцяти років юна співачка вже ходила з сестрою на уроки співу, які давав відомий французький тенор, співак і педагог Жільбер Луї Дюпре. Навчаючись там, Фелія зрозуміла, що має чудовий голос. Згодом, вона перейшла в клас до відомого викладача співу Барт-Бандераллі, в якого три роки поспіль співала тільки вправи. Потім - поступила в клас співу Поліни Віардо (Це був початок 1880 років).

Фелія була різносторонньо обдарованою дитиною: писала вірші, малювала портрети, створювала ескізи для своїх костюмів, грала на роялі. Володіючи голосом у дві з половиною октави, вона любила співати Віолетту, а Джільду, наприклад, виконувала для того, щоб тримати свій голос «у формі» на всьому діапазоні. Вона ніколи не форсувала грудного регістру. Розумно користуючись ним, Фелія і оперно-контральтові партії, і басову камерну літературу, і високу сопранову - співала в тональностях початкового композиторського запису, при чому, все звучало без найменшого напруження.

Нащадок зрусифікованих німців і канадських французів Фелія Литвин, вважаючи себе «російською француженкою» і «французькою «русачкою», мала право пишатися тим, що у Франції вона пропагує російську музику, а в Росії – французьку: і та і інша були однаково їй близькі за духом. Її репертуар був досить широкий і різноплановий, зокрема, арії: Леонори («Трубадур»), Донни-Анни («Дон Жуан»), Брунгільди («Валькірія»), Наташа («Русалка»), Юдіфі («Юдіф») та багато інших.

У 1903 році Ф.Литвин отримала, як артистка, найвище звання в Росії того часу - солістки його величності (у Росії вона востаннє виступила в 1915 році).

Фелія Литвин - автор книги «***Моє життя і моє мистецтво***» у двох розділах. У ній розглядаються питання техніки і виконавства. Перший розділ - «Деякі практичні поради», другий – «Вивчення великих ролей».

Власні переконання і досвід дозволили Ф.Литвин, заперечуючи твердження Великого Россіні, що співаку потрібні три речі: *«голос,-голос і голос»,* наголошувати, що *«талант без розуму нічого не дає»,* вважаючи, що співакові потрібні, насамперед: *голос, постійна і систематична праця та терпіння*.

ЇЇ практичні поради ***стосуються:*** *вокалізації,* яка повинна сприяти облегшенню емісії (атаки), тому «ні на один день не можна виключати її з повсякденних вправ»; до переходу на драматичний репертуар потрібно *співати тільки ліричні твори;* рот необхідно відкривати *в ширину, але звук округлювати;* співати потрібно *в верхню, а не в нижню щелепу;* ніколи не слід вдаватися *до носового звуку, але необхідно слідкувати, щоб ніс дихав вільно.* Крім того - протягом навчання потрібно дихати частіше, не втомлюючи дихання*; Верхня губа повинна бути трохи висунута вперед – це формує заглиблення в масці* (на практиці це зробити важко, але корисно для всіх голосів). Такий прийом, на думку співачки, *посилює низи і допомагає плавно виспівувати верхні ноти, виходячи з попередніх.* Необхідно завжди прагнути до широких, світлих і дзвінких нот.

У процесі занять, вона завжди наголошувала: *«Відкривайте рот, як це роблять італійці:* великий рот, розширений позіхом*; опустіть нижню щелепу, підніміть верхню,* відкрийте зуби, розкрийте гортанні м’язи і *увесь час дивіться у дзеркало*: ваш рот буде відкриватися, як у царя пустелі – лева. Добре вправлятися на таких словах, як, скажімо, – *«тарілка»*. В ній голосні фонеми вперемішку з приголосними спонукають до переміни артикуляції. Перші три роки потрібно пів-години вокалізувати перед співом і ніколи не форсувати. Крім днів простуди чи хвороби, необхідно щодня вправлятися. Перед виставою, після п’ятої години, їсти не слід.

Багаточисленний репертуар Ф.Литвин дозволив їй збагатити свій досвід і в педагогічній діяльності. Вона підготувала для європейських сцен значну кількість відомих оперних артистів. З українських співаків, найвідомішим був Іван Олексійович Алчевський і «блискуча» співачка зі світовим іменем – Ніна Кошиць.

Отже, притаманні російській вокальній школі національні риси, її самостійність і самобутність, в світовій класиці є органічно пов’язаними з російською класичною музикою та кращими демократичними традиціями літератури і театру. Саме російська

класична музика, що розвивалася на основі реалістичного методу й відображала разом з російською літературою передові суспільні ідеали, розквітла на мелосі народної піснетворчості, визначивши цим подальший розвиток стилю т.зв. російської реалістичної школи, відшліфовуючи засоби виразності, технічну базу та своєрідні технічні прийоми. Кращі російські співаки, керуючись високими естетичними ідеалами, створювали реалістичні, типові образи народних героїв; розкривали душевну глибину російського народу, його моральну основу і героїчний дух, палку любов до батьківщини і пристрасне завзяття до боротьби за передові ідеали. Саме, проникливість ідейно-художнього змісту у творчості російських класиків, як результат безнастанних пошуків інтонаційних виразових засобів, сприяли формуванню тої багатющої палітри інтонаційно-тембральних барв, тонкого нюансування та героїко-натхненного стилю, якими славиться сьогодні російська національна вокально-виконавська культура.

Крім того, *важливою і характерною ознакою російської вокальної школи є бездоганне вміння вітчизняних співаків органічно поєднувати музику й слово, різні співвідношення яких, залежно від виконавських завдань, завжди несли в собі емоційно-смислові виразові властивості мелодики й мови.* Ця особливість зумовлена, передовсім, глибоким ідейно-художнім змістом російської класичної опери, її глибинним зв'язком з російською літературою, характерними стилістичними рисами: з провідною роллю вокальної мелодії і особливим значенням речитативно-аріозної форми викладу музичного матеріалу.

Підсумовуючи аналіз методичних розробок та праць XIX століття, ми приходимо до висновку, що в галузі вокального виховання комплексний підхід у вихованні співочих навичок та музичних здібностей став визначальною рисою російської вокальної педагогіки, яка спирається на: комплексну природу розвитку тонального, ритмічного та гармонічного слуху, музичної пам'яті та відчуттів, які у тісному взаємозв'язку формують основу вокальних навичок. Позитивну роль у вокальному навчанні відіграли вокально-технічні вправи, конкретизація і систематизація яких сформувала основу дидактичних принципів: поступовості, послідовності та усвідомлення навчання.

Медея Іванівна Фігнер /Мей/ - (1859 – 1952 рр.) – співачка /драматичне сопрано, за

національністю італійка/, дружина М.М.Фігнера, співала в Маріїнському театрі /1887-1912/. Перша виконавиця партій Лізи, Іоланти («Пікова дама», «Іоланта» П.І.Чайковського) та інших. З 1930 року проживала в Парижі.

Медея Мей своїм чудовим тембром голосу і природною музикальністю привернула увагу вокального педагога Генріха Панофки – автора вокальних екзерсисів, які не втратили свого значення й до сьогодні, і Біанкі, які спільно займалися навчанням талановитої дівчинки. Скоро до них приєдналася не менш відома співачка і вокальний педагог - Кароліна Цуккі. В методичних принципах навчання трьох майстрів бельканто, практично, не було різниці, тому вони спільними зусиллями підготували співачку до блискучого дебюту. Однак, - це досить рідкісний випадок і прекрасний приклад співдружності педагогів, які не засекречували свою методику.

У шістнадцять років Медея вже дебютувала в маленькому містечку Сіналунга в ролі Азучени в опері Верді «Трубадур». Успіх перевершив усі сподівання. В знак захоплення молодою дебютанткою публіка випускає на сцену голубів. Тепер, доля Медеї вирішена - вона швидко стає знаменитістю і слава про молоду співачку лине до сусідньої Іспанії. Після перших вистав у Мадриді емоційні іспанці, зустрічаючи співачку на вулиці, встелюють дорогу красуні своїми плащами, вигукуючи: «Благословенне лоно матері, яке тебе народило!».

Іспанський тріумф Медеї продовжили гастролі за океаном, у Південній Америці, де юна співачка зустрічається з М.М.Фігнером і вони незабаром одружуються. Тепер - в житті і на сцені і разом, а весною 1887 року приїжджають в Петербург, уже - в якості драматичного сопрано. Декілька років поспіль молода співачка ще зберігає у своєму репертуарі мецо-сопранову партію Амнеріс і до кінця перебування на сцені блискуче відтворює партію Кармен, проте, щораз частіше виконує головні партії драматичного сопрано – аж до вагнерівських «напівбогинь».

Соковитий, м’який, рівний, повнозвучний, з вільними верхами і оксамитовими низами голос Медеї Іванівни вражав своїми вокально-технічними

якостями, які чудово гармоніювали з витонченими рисами обличчя, з чорними, як маслини, очима і граційними рухами, притаманними жителям Півдня. Відмінністю було лише те, що її грація і осанка вирізнялася якоюсь несподівано строгою і особливо стриманою жіночністю.

Микола Миколайович Фігнер (1857 – 1918 рр.). Надто складним і драматичним був життєвий шлях у велике мистецтво співу Миколи Фігнера. Молодий морський офіцер у званні лейтенанта, який закінчив в 1873 році Кадетський корпус і прослуживши шість років на флоті, раптом вирішив кардинально змінити своє майбутнє – зробити кар'єру оперного співака.

Він був одним із тих небагатьох артистів, які зайняли провідне місце на сцені не стільки завдяки своїм природнім даним, скільки, завдяки бездоганному вмінню цими даними користуватися – вмінню, здобутому звитяжною і невтомною працею.

Історичні джерела стверджують, що в історії співочого мистецтва не вдасться знайти більш суперечливого образу, як Фігнер, адже, він став видатним співаком, незважаючи на досить посередні природні вокальні дані. Фігнер до віртуозності оволодів музично-виконавською виразністю, багатством нюансування та тонким смаком музичного мислення, чим полонив не тільки театральну публіку, але й найвимогливіших спеціалістів-музикантів.

У 1881 році Фігнер вийшов у відставку і почав навчатися співу в Петербургській консерваторії, у відомого співака і педагога, баритона, І.П.Прянішнікова /1847-1921/, а згодом, - у видатного педагога, відомого співака Камілло Еверарді. Однак, обидва досвідчені педагоги вважали вокальне навчання безперспективним для Фігнера - *«за відсутністю голосу і таланту»*. Проте, набута військова дисциплінованість Фігнера не дозволяла йому миритися з таким висновком і він вирушив до Італії, де спочатку, як стверджують джерела, молодий співак потрапив до «шарлатана від співу», але, згодом, випадкова зустріч з позаштатним хормейстером – греком Дерокзасом, який взяв його на своє утримання, - не тільки дозволила опанувати вокальну техніку, а й за шість місяців підготуватися до дебюту.

Дебют Фігнера відбувався в 1882 році в Неаполі у операх «Філемон і Бовкіда» та «Фауст» Ш.Гуно. Починаючи кар'єру співака, М. Фігнер, як передбачлива і розумна людина, уважно вивчав кожну дрібницю, придивлявся, розуміючи, що омріяний «солодкоголосий» шля вокаліста, навіть в Італії, встелений, переважно, колючками, а не трояндами. Тому він, насамперед, починає відпрацьовувати в собі почуття художнього такту і музичного смаку.

Маючи природню спостережливість, Фігнер зауважив, що італійські співаки досить посередньо володіють репертуаром і в технічному плані не надають йому належного значення. Це спонукало молодого співака на початку кар'єрного росту опанувати подачу речитативів – незвичної техніки для того часу на італійській сцені. Він був переконаний, що добре виспіваний речитатив готує фундамент для сприйняття наступного монологу чи куплетів, або ансамблів. Його сценічним кредо стало: *«жодного слова без максимальної уваги до музичної лінії, жодної ноти поза зв'язком зі словом».* А другою особливістю фігнерівського співу було: *«правильний розрахунок світла і тіні, соковитий тон і приглушений півтон та яскраві контрасти».* І він не помилився. Фігнер вмів утримати увагу слухачів привабливо чеканною вимовою літературного тексту.

Отримавши ангажемент в італійській опері і співаючи досить довго на численних італійських сценах, співак не тільки збагатив свій репертуар, а й здобув відмінні якості вокаліста. Фігнер стає помітною фігурою в європейському оперному мистецтві того часу. В Італії він зустрічається зі своєю майбутньою дружиною Медеєю Мей, яка відіграла в житті Фігнера, як співака, важливу роль, адже, Медея Мей була талановитим музикантом, і, без сумніву, впливала на творчість чоловіка, розвиваючи його як артиста.

Тодішня преса більшості країн, на сценах яких виступав Фігнер, захоплено вітали нову зірку, правильно відмічаючи його привабливі якості: без великої сили голосу, але володіючи красивим тембром, артист добивався ефектів, які були гідні наслідування для багатьох італійських знаменитостей. А своєю художньою довершеністю читання речитативів, співак доводив світові, що техніка полягає не в багатстві засобів, а, головно, в умінні ними розумно користуватися.

У 1887 році М.Фігнер уже дебютує в Маріїнському театрі партією Радамеса в опері Верді «Аїда» і, буквально, з першої ж вистави став

улюбленцем публіки. Успіх і слава супроводжували його протягом десяти років поспіль, аж до 1897 року. Після чого, починає поступатися І.В.Єршову і Л.В.Собінову – молодим і талановитим співакам, що більше відповідали новим вимогам вибагливої публіки.

М.Фігнер був художником т.зв. широкого масштабу, палка гра якого повністю відповідала романтично піднесеному стилю «Великої опери». Вихований на італійських операх в час появи т.зв. «веристів», Фігнер був яскравим зразком виконавця-романтика. Він не ставив собі завдання передати точну характеристику типового героя. Працюючи довший час на італійській сцені, Фігнер, без сумніву, увібрав темпераментну виконавську манеру італійських співаків, вихованих новою течією італійської опери – натуралістичний і експресивний веризм. Коли йдеться про італійський співацький темперамент, то не варто забувати, що італійські співаки – це перш за все, бездоганні майстри співу. К.Станіславський з цього приводу писав, *«що й майстерність вимагає особливої праці і таланту, після чого можна досягнути геніальності».* В основі фігнерівської майстерності, як бачимо, лежало, насамперед, особливе ставлення співака до мелодії, як первинного джерела натхненності, що керує творчою думкою, заполоняючи екзальтовану душу митця незбагненною красою «ЇЇ Величності» - музики.

М.Фігнер володів бездоганно-блискучою вокальною технікою, співаючи без зайвого напруження, легко і зручно. Задоволення, яке отримував слухач від такого звучання фігнерівського голосу, перекривало недоліки бідного від природи тембру голосу. Звук забарвлювався душевною щирістю співака, і його природний спів проникливо озвучував навіть крайні ноти верхнього регістру. Не перевантажуючи середніх звуків, Фігнер надзвичайно чітко формував всі звуки діапазону, що дозволяло йому утримувати бездоганну вокальну лінію, яка легким серпантином пронизувала мелодику твору. Своєю вокальною майстерністю співак вмів переконливо доказувати, що багатофункціональні процеси звукоутворення є лише похідним матеріалом майстерного вольового керівництва звуком, в тому числі і проблеми вирівнювання регістрів голосу, т.зв. «прикриття голосу». Отже, поєднання темпераменту, емоційного піднесення, та усвідомлено-логічного керівництва якістю звучання голосу допомагало йому знаходити ту «золоту середину» співацької майстерності, яка згодом переросла в найцінніший показник

справжнього професіоналізму і дозволила відтворювати, за висловом К.Станіславського, *«притаманну йому насиченість від ніжного ліризму, розквіту юної любові»* до *«нестерпного пекла ревнощів»*.

Відомо, що М.Фігнер у розквіті своєї співочої практики ухилявся від педагогічної діяльності, пояснюючи це небажанням *«копирсатися»* у чужих голосах. Це свідчить про серйозне ставлення справжнього майстра до навчального процесу загалом, хоча, за своїм характером Фігнер був надзвичайно цікавою до новинок людиною і з великим інтересом спостерігав за прогресивними процесами у галузі культури. З дитячих років співак вільно розмовляв французькою мовою, а в Італії швидко оволодів і італійською. Гарні манери, вміння триматися на сцені, життєрадісний, наповнений юнацьким темпераментом і завзяттям Фігнер, умів бути чарівним. Маючи бездоганну від природи фігуру, манери, дикцію, середнього зросту, кремезний, він, навіть з недостатньо довгими, як для його зросту, ногами, умів триматися на сцені величаво, гордо і натхненно.

2.3. ПЕДАГОГІЧНІ ПОГЛЯДИ ВОКАЛЬНИХ ПЕДАГОГІВ К.ЕВЕРАРДІ, У. МАЗЕТТІ ТА С. СОНКІ

Серед зарубіжних музичних діячів, які тривалий час працювали в Росії й своєю самовідданою працею та розумінням особливостей російської культури заслужили право стати гордістю російської музичної культури, були митці різного фаху. Численна плеяда чудових спеціалістів - це: оперно-симфонічні диригенти, скрипалі, піаністи, педагогічна діяльність яких сформувала професійний кістяк російської музичної культури. До таких належить і низка вокальних педагогів, які не тільки зміцнили базу російської школи співу, а й мали значний вплив на становлення вокальної культури Росії та сприяли успішному її розвитку.

Позитивний вплив іноземців на російське вокальне мистецтво та вокальну школу загалом, протягом значного періоду їх діяльності на теренах російської імперії (куди належала і значна частина України) був різнобічний - практичний і методологічний. Багато чим завдячує сьогодні успіх російських співаків-виконавців, музикантів-теоретиків, педагогів-вокалістів зусиллям численних зарубіжних спеціалістів, які багатьом поколінням вітчизняних музикантів самовіддано передавали

свої знання і досвід. Вони, таким чином, стали посередниками між російською та зарубіжними вокальними школами (італійською, французькою та німецькою). Найбільший вплив на російське вокальне мистецтво мала, безумовно, Італія. Її вокально-виконавська практика відзначалася бездоганною і досконалою, (особливо для фіоритурного співу), технікою та філігранним умінням співаків демонструвати красу тембральних барв, свободу і природне звукоутворення, навіть гранично високих нот діапазону голосу, силу, гнучкість й рухливість голосу, високу естетичну культуру емоційності виконання, часто з елементами патетики.

Серед видатних педагогів-іноземців, які працювали у Росії, найбільш відомими є: *Камілло Еверарді*, учень Гарсіа і Ламперті, *Умберто Мазетті*, учень Алесандро Бузі та *Соломон Сонкі*, учень Ламперті - блискучі співаки-виконавці і не менш блискучі педагоги, діяльність яких мала велике значення для формування російської вокально-виконавської практики, вокально-педагогічної думки, а відтак, і науково-методичної бази національної професійної школи співу.

Видатний співак і вокальний педагог ***Камілло Еверарді (1825-1899 рр.),*** - бельгієць, народився в місті Дінане в Бельгії. Початкову освіту та інженерно-технічну спеціальність отримав у місті Льєжі. Однак, бажання стати співаком спонукала його вступати до Паризької консерваторії, спочатку в клас Поншара, а згодом, до Габенека і Гарсіа. Володіючи красивим, широкого діапазону (понад дві октави), винятково рухливим голосом (бас-баритон), він бездоганно виконував оперні партії як басового (Мефістофеля в опері «Фауст»), так і баритонового (Фігаро з опери «Севільський цирюльник») репертуару. А, маючи уже досить великий досвід сценічної діяльності, Еверарді не переставав удосконалювати свою техніку, навчаючись у найвідоміших на той час вокальних педагогів М. Гарсіа та Ф. Ламперті.

За короткий гастрольний період, Еверарді з блискучим успіхом виступив на сценах кращих європейських театрів, а в 1851-1857 роках він був запрошений до Петербурзького оперного театру, де співав протягом багатьох років (до 1873 року).

В 1893 році, Еверарді, закінчивши артистичну кар’єру, розпочав інтенсивну вокально-педагогічну роботу – спочатку в Петербурзькій, а згодом і в Київській та Московській консерваторіях. Його артистично-педагогічна діяльність в Росії тривала понад 40 років.

За час своєї педагогічної роботи, Еверарді виховав плеяду чудових співаків, які успішно продовжували його справу. З його учнів відомі: М.Бочаров, С.Габель, С.Давидов, Л.Донською, М.Дейша-Сіоницька, В.Зарудна, П.Кошиць, З.Лодій, В.Лоський, В.Майборода, М.Медведєв, Образцов, Є.Павловська, Н.Саліна, М.Славіна, подружжя М.І. та М.М.Фігнер та інші. Особливої уваги заслуговують співаки, вихованці Еверарді – П.Андреєва, А.Боначич, І.Єршов, С.Лемешев, Г.Пирогов, Д.Смірнов, П.Цесевич та ін.

Своїх друкованих праць Еверарді не залишив, проте, методичні принципи системи вокального виховання маестро чудово зберегли учні та їх нащадки. Ця вокальна школа, за своєю суттю, стала, практично, російською вокальною школою, оскільки, основний навчальний матеріал базувався на російській класиці.

Найбільш відомою книгою, яка опрацювала методику К.Еверарді, стала праця Л.Вайнштейна «К.Еверарді та його погляди на вокальне мистецтво» (М.,1924). Метою автора книги було бажання узагальнити творчі принципи і методи викладання Еверарді.

Для загального уявлення читача, наводимо окремі, найбільш цікаві настанови з цієї книги: вся робота у Еверарді завжди починалася з найпростіших вправ, які спочатку виконувалися на одній ноті, потім, секундами, терціями, і т.д., (які, незалежно від тональності, виконувалися з назвою складів гами До-мажор). Найулюбленішими вправами маестро Еверарді були пасажі і октави, а особливої уваги він надавав правильному відтворенню кантиленного звука зверху вниз в октавах, зі збереженням однорідного тембрового забарвлення звука. Вправи починалися, переважно, з витриманих тонів, після чого дозволялося переходити до інтервалів (від секунди до октави).

Еверарді надавав величезного значення формуванню правильного дихання в співі, вимагаючи плавного використання струменя повітря зі збереженням активної «нижньої діафрагми» - нижніх м’язів живота. Дихання повинно було бути повним, глибоким, опертим на діафрагму, яке учень повинен неодмінно утримувати: на нижніх нотах зі

збереженням дії головного резонансу, а на верхніх – грудного, в результаті чого звучання всього діапазону голосу ставало однорідним і плавним, зі змішаним резонуванням головного і грудного регістрів. Для цього він, погано володіючи російською мовою, домагався від учня: «Ставь голова на грудь», або – «Ставь грудь на голова! Мешай, мешай звуки».

Маестро Еверарді визнавав грудочеревне дихання, тому, перші уроки розпочинав із елементарних пояснень процесу дихання, яке повинно застосовуватись при співі. Він наголошував на тому, що в процесі вдихання повинна розширюватись грудна клітка, (але без підняття плечей), з одночасним розширенням ребер. Вдихання для співу повинно бути глибоким, а видихання – плавним і протяжним. Для вироблення вірного співочого дихання, крім щоденних занять з педагогом, рекомендувались, також, і певні фізичні вправи для тренування глибокого вдиху і плавного видиху. Під час співу дихання повинно братися носом і ротом одночасно, а спів завжди повинен опиратися на дихання, оскільки неправильне дихання стає причиною багатьох недоліків: надмірної тремоляції звука, детонування (фальшивого інтонування), глухого тембру та багато інших.

Маестро К.Еверарді у навчальній практиці свідомо уникав арій, які вимагали значних емоцій (і крику) через долання незручних теситурних умов, (наприклад, балада Нелюско - сцена на кораблі). Він говорив: «Це потім будете співати самі, коли станете артистами, а тепер не потрібно, тепер будемо працювати над кантиленою, над *bel canto*».

Основна увага Еверарді приділялася виробленню кантилени і бездоганної вокальної лінії звучання голосу. Він часто повторював слова свого вчителя – Ф.Ламперті, : «Філіруйте звук, співайте *legato* і постарайтесь щоб звук немовби лився, плавно і вільно – це і є *bel canto; слухайте добрих скрипалів* і віолончелістів і наслідуйте їх плавний, протяжний звук. «На жаль, - говорив маестро - раніше інструменталісти наслідували кантилену таких співаків, як Крешентіні, Фарінеллі, Каффареллі, Рубіні, а тепер - навпаки, і це тільки тому, що занепадає вокальна техніка…», адже, розвиток фіоритурної (колоратурної) техніки має сенс не тільки для виконання таких блискучих арій, як каватина Фігаро з опери «Севільський цирульник» Дж.Россіні, а й як засіб розвитку і збереження голосу.

Усі, без винятку, учні були зобов'язані вправлятися у гамах, трелях, *staccato,* тобто, рухливості голосу. З цього приводу Еверарді говорив: «Я розумію, що тепер, особливо для чоловічих голосів, в сучасному оперному репертуарі майже немає бази для тих технічних труднощів, які доводилось долати нам. Зараз опера значною мірою - «одна розмова на музиці». Але поряд з тим, я бачу, - продовжував він, - що і тепер без вокальної техніки не можна обійтись. Як, наприклад, баритон може виконати Фігаро, якщо у нього немає техніки? Крім того, техніку потрібно розвивати ще й тому, що вона підтримує голос, зберігає його звучність і гнучкість». Для розвитку вокальної техніки Еверарді рекомендував сольфеджіо Конконе, Панофки, Пансероно, Бордоґні, Віардо, Маркезі та інших, які сприяли, водночас, опрацьовуванню дикційної техніки, артикуляційної чіткості та осмисленого фразування.

При опрацьовуванні творів Еверарді особливу увагу звертав на чистоту інтонування. Він вимагав від своїх учнів більш уважно ставитись до переносу звука (особливо, в стрибках на октаву вниз), наголошуючи на тому, що увагу учнів слід зосереджувати не тільки на більш зручному для них *forte*, а й на *piano,* значно складнішому для виконання, з урахуванням ефектів динамічних контрастів, необхідних для художнього співу.

Суттєвого значення Еверарді надавав і розвитку рухливості голосу, техніки, якою сам маестро володів досконало. Завжди, коли мова йшла про рухливість голосу, він говорив: «Вони не розуміють, що техніка необхідна для співу… Де ви бачили доброго піаніста чи скрипаля без техніки? А співаки думають, що рухливість і техніка зайві, і в цьому вони гірко помиляються».

По різному ставився Еверарді і до недоліків звукоутворення – вроджених (органічних) чи набутих (функціональних): до перших терпляче і з розумінням, а до других – дуже суворо. Природні недоліки, наприклад, горловий відтінок голосу чи глухий тембр він ліквідовував вокальними вправами, але з «кашею в горлі», педагог боровся рішуче – виснажливими вокалізами на голосну «О», відпрацьовував усвідомлене ставлення учня до своїх вад, але якщо і це не допомагало, то тоді маестро безнадійно махав руками і казав: «Нічого не допоможе, хіба що вистачить терпіння працювати дуже, дуже довго». Проте, зауваживши у співака природну музикальність і

талант, Еверарді, дійсно терпляче, крок за кроком, вперто працював над вокальною технікою. Наприклад, він дуже цінував вокальний дар відомого тенора М.Є.Медведєва і неодноразово повторював: *«Жаль, що він співає на горлі і робить під'їзди до нот, але я йому все прощаю, він…великий артист»*[65].

Отже, у підсумку вищевказаного, прослідковується низка основних принципів і методів роботи К.Еверарді, яку узагальнив автор хрестоматії «Искусство пения» І.К.Назаренко: «з повідомлень, які були взяті від учнів К.Еверарді – В.М.Зарудної, В.О.Лоського, О.О.Бестріха і книги Л.Вайнштейна («Камілло Еверарді») та М.Дейша-Сіоницької («Пение в ощущениях», 1926) можна зробити висновок, що він дотримувався таких принципів»:

1. Грудочеревного (змішаного) дихання;

2. Формуання т.зв. «напівпозіху»;

3. Використання активної атаки звука;

4. Точного і бездоганно чистого інтонування, без «під'їздів»;

5. Утримування нижної щелепи у відносному спокої;

6. Природної міміки у процесі співу;

7. Обов'язкового «прикриття» верхнього регістру голосу;
8. Початкового етапу розвитку голосу в межах середньої ділянки діапазону голосу;
9. Переваги класичного репертуару в процесі розвитку основних технічних навичок;
10. Виховання бездоганно чіткої дикції в співі;
11. При виконанні високих нот формування чітких відчуттів локалізації резонування звуку в головному резонаторі («в масці»), але без носового призвуку;
12. Для збереження грудного резонування, формування відчуттів звучання голосу в ділянці твердого піднебіння;
13. Для вирівнювання регістрових переходів використовувати завчасне формування звучання голосу у високій позиції верхнього регістру;

---

[65] Див. І.К.Назаренко. Искусство пения».- Музика, М.: 1968.- С.286.

14. Техніку згладжування регістрових переходів опрацьовувати на гамоподібних вправах в низхідній послідовності звучання (зверху вниз) з поступовим підсиленням звучання голосу (і навпаки);

15. Техніку рухливості голосу опрацьовувати як необхідну якість співацької майстерності, без якої спів втрачає свою художню цінність.

Одним із найкращих учнів Еверарді був ***Смірнов Дмитро Олександрович (1882-1944 рр.)*** - оперний співак (тенор). Народився в Москві. Його першим вокальним педагогом була видатна російська співачка Е.К.Павловська, окрім того, він займався в Мілані у В.Вандзо, консультувався в Парижі у відомого тенора Л.Ескаланса.

Свою професійну діяльність Смірнов розпочав в 1903 році в «Товаристві артистів Московської приватної опери», керівниками якої були М.М.Іпполітов-Іванов і С.І.Мамонтов, на сцені театру «Ермітаж», а вже через рік, в 1904, артист став солістом Великого театру і досить швидко зумів завоювати прихильність публіки та здобув славу поряд з провідними артистами: Ф.Шаляпіним, О.Неждановою, а пізніше й Л.Липковською, Ф.Литвин, Г.Баклановим та іншими уславленими майстрами співу.

Смірнов досить швидко здобув блискучу кар’єру співака зі світовим іменем. Він брав участь у першому «Російському сезоні», який організував С.Дягілєв в Парижі в 1907 році. Його співом захоплювались не тільки в Парижі. Він разом із Шаляпіним, Ф.Литвин і Ц.Давидовою неодноразово виступав в «Казіно» в Монте-Карло, яке запрошувало найкращих артистів зі всієї Європи та Америки.

Протягом двох сезонів (1910-1912 рр.) Смірнов мав довготривалі гастролі в США, співав на сцені «Метрополітен-опера», де в той час перебував і Е.Карузо, Дж.Мак-Кормак, Ф.Константино, Л.Слезак і ще біля десяти тенорів світового класу, на рівні змагаючись з ними. Брав участь в «Ріголетто» і «Травіаті» Дж.Верді, «Богемі» Дж.Пуччіні, «Ромео і Джульєтті» Ш.Гуно, - у виставах, де блискуче виступали Карузо та інші зірки. Його партнерами були Л.Липковська, П.Амато, Д.Тетраццініта ін. Коли партію Рудольфа в першій дії «Богеми» Дж.Пуччіні виконував Д. Смірнов, а партію Каніо в першій дії

«Паяци» Р.Леонковалло – Е.Карузо, за диригентським пультом стояв легендарний Артуро Тосканіні. За час перебування в США, Смірнов отримав світове визнання і шану.

У 1914 році в Лондоні співак виконав партію Левка з «Майської ночі» М.Римського-Корсакова. Попри те, що у Лондоні був присутній і Е. Карузо, Смірнова захоплено вітали глядачі, а місцева преса відзначила: «Такого тенора Лондон ще не чув !».

Тривалий час Смірнов виступав на кращих концертних сценах світу. З 1926 по 1936 роки він цілі сезони поспіль працював в багатьох містах Росії, України, Грузії. Останні роки життя артиста пройшли в Прибалтиці. Помер прославлений співак 27 квітня 1944 року в Ризі.

Одним із представників Петербурзької школи був також ***Федір Ігнатович Стравінський (1843-1902 рр.)*** – володар чудового басу, підготовлений для оперної кар'єри педагогами Петербурзької консерваторії Г.Ніссен-Саломан і К.Еверарді. З 1873 року співав у Києві, з 1876 соліст Маріїнського театру. Перший виконавець партій Світлійшого («Кузнець Вакула»), Дюнуа (Орлеанська діва»), Мамирова (Чародійка) П.Чайковського та багато інших.

Ф.Стравінський був яскравим представником російської школи співу. Це був чудовий актор-реаліст, який створював на сцені живі, яскраві реалістичні образи. Мистецтво Ф.Ставінського продовжило й розвинуло далі традиції провідних російських співаків старшого покоління. Його можна з повним правом назвати продовжувачем реалістичної лінії, пов'язаної з іменами О.Петрова, Є.Воробйової, Д.Денисової. Його творчий метод характеризувався глибоким вивченням ролі, «вживанням» у образ. Знайомство з епохою, характером дійових осіб, глибокий аналіз драматичних ситуацій допомагали розкриттю задуму.

Наступною за величиною постаттю після К.Еверарді, був вокальний педагог У.Мазетті. Російська вокальна педагогіка пишається славним іменем ***Умберто Августовича Мазетті (1867-1919 рр.)*** – (ліричний тенор), вихованцем

італійської вокальної школи, який зумів відчути «особливості російської музики, російського виконавського стилю і творчо поєднати ці стильові особливості російської вокальної школи з італійською культурою володіння співочим звуком…», що дає вітчизняній музичній культурі «…повне право вважати його російським педагогом, оскільки, увесь свій педагогічний досвід і талант він віддав Росії, російському вокальному мистецтву»[66]

Умберто Августович Мазетті народився в місті Болоньї (Італія), в сім'ї сільського підприємця. Крім Умберто, в сім'ї було ще троє братів і сестра Маргарита, яка добре знала музику і захоплювалась нею. Від сестри любов до музики передалась і маленькому Умберто, який з ранніх літ навчався, за вимогою батьків, у Болонському інженерному училищі. Однак, згодом, незважаючи на спротив батьків, Умберто, не закінчивши повного курсу училища, все ж вступив до Болонського музичного ліцею (нині Болонська державна консерваторія), який блискуче закінчив за трьома спеціальностями: фортепіано (у професора Д.Мартуччі), композиції і співу. Чудову вокальну підготовку молодий музикант здобув у професора Алесандро Бузі. Після закінчення ліцею Мазетті успішно виступає з концертами, проте, його щораз більше захоплює педагогічна діяльність.

Надзвичайно обдарований і широкоосвічений музикант – композитор, диригент, піаніст і співак, У. Мазетті поєднав у собі досить незвичну, навіть серед італійських вокальних педагогів, сукупність творчих якостей - піаніста і вокального педагога, диригента і композитора.

За час навчання у маестро Бузі Мазетті ознайомився з кращими зразками світової вокально-методичної літератури, і особливо зацікавила анатомія і фізіологія голосотвірної системи людини. Ці теоретичні знання в поєднанні з практичними спостереженнями за розвитком голосу і лягли згодом в теоретико-методичну основу його «Школи співу», яку він почав писати в 1895 році.

Як чудовий, всесторонньо освічений музикант, він дає приватні уроки, протягом п'яти років працює асистентом в класі маестро А.Бузі, а після його смерті повністю присвячує себе педагогіці. У

---

[66] Дмітрієв Л.Б. Нежданова педагог.-Антоніна Василівна Нежданова.- Матеріали і дослідження.- М.,1967,- с.369.

1895-1899 рр. Мазетті вже працював на посаді професора в Болонському музичному ліцеї. Серед його учнів у Італії були відомі співаки Страччарі, Карпі, Пеллічіоні, а також син знаменитого композитора А.Рубінштейна – Я.Рубінштейн.

Слава про талановитого вокального педагога докотилась і до Росії, через матір Я.Рубінштейна, яка з великою увагою вивчала педагогічну діяльність Мазетті. Дізнавшись, що в Московській консерваторії є вакантне місце професора співу, вона наполягла на зустрічі Мазетті з директором консерваторії В.І.Сафоновим, яка відбулася у Римі в 1899 році і, в короткому часі, Мазетті прийняв запрошення Сафонова зайняти місце професора співу Московської консерваторії. Так восени 1899 року розпочалась його педагогічна діяльність в Росії.

З переїздом до Росії, У. Мазетті остаточно залишає концертну діяльність на сцені і повністю віддає себе вокально-педагогічній роботі. Паралельно з педагогічною діяльністю, Мазетті продовжує займатися і композиторською (пише каденції до арій і дуетів різноманітних опер). В 1900 році видаються його 50 каденцій для сопрано, меццо-сопрано, баритона і баса, більшість з яких автор написав спеціально для своїх учнів. Згодом Мазетті зумів узагальнити і основні принципи свого методу в методичній праці «Короткі вказівки моїм учням», в яких він стисло викладає погляди і рекомендації, щодо фізіологічних функцій голосового апарату, правил вірного голосоутворення, естетичних і виконавських проблем.

Умберто Мазетті завжди наголошував на тому, що в навчанні успіх залежить не стільки від таланту педагога, скільки від обдарування і працелюбності учня. Він казав: «Я займаюсь з усіма однаково, всім даю 100%. Але одні беруть всі 100%, інші тільки 2%». Для того, щоб досягнути бажаних результатів необхідно самим учням багато працювати і старатись сприймати те, що дає професор. Тільки величезна праця у поєднанні з професійним навчанням дозволила А.В.Неждановій, Н.А.Обуховій, В.В.Барсовій, М.В.Владіміровій, А.Л.Доліво та іншим стати видатними співаками.

Названі методичні рекомендації розкривають, насамперед, ставлення педагога до проблем дихання, роботи гортані, артикуляційних настанов і т.д. Вся праця складається з сорока чотирьох тезових положень, які є справжнім керівництвом до дії в процесі роботи з учнями.

У. Мазетті початковий етап занять у своєму класі присвячував роботі над звуком і над формуванням стійких технічних навичок. Спочатку він працював над арпеджіо, гамами та іншими вправами. Всі вправи за рекомендаціями Мазетті учень виконував повним голосом, але з відчуттям свободи, без напруження. Маестро вважав, що будь-яке зусилля шкодить голосові. Всі вправи Мазетті поділяв на ***чотири*** *основні* ***типи***: *витримані ноти, гами, арпеджіо і прикраси* (групето, трелі, морденти та інші).

Акомпануючи учневі, професор дуже уважно слідкував за виразом обличчя учня та поставою, домагаючись, щоб він стояв вільно, не напружуючись, щоб положення шиї і плечей було природнім і вільним. Роботу маестро починав із вокалізації, тобто зі співу без назв нот, на голосну ***а***, яку вважав найзручнішою для розвитку голосу, потім переходив до ***о*** і ***є***. Вправи виконувались на середній ділянці діапазону, без надто відкритого (близького) чи, навпаки, перекритого (глибокого) звучання, а також, без крику і натуги. Він стверджував, що найбільшим злом для учня є спів форсованим звуком, «хто кричить,- говорив він, - той губить голос».

Великої ваги Мазетті надавав співу вокалізів, які він вважав найнеобхіднішим музичним матеріалом для розвитку вокально-технічних навичок. Часто він користувався і вокалізами, які писав сам. На початковому етапі навчання професор використував вокалізи Абта, Зейдлера, Панофки, Конконе, згодом – більш складні вокалізи Рігіні, Крешентіні, Бордоньї, Рубіні, які учні зобов’язані були одразу вивчати напам’ять.

Серйозного значення Мазетті надавав розвитку співочого дихання. Цій проблемі педагог присвятив одинадцять тез (із сорока чотирьох) у своїх, уже згаданих, «Коротких вказівках…» та фундаментальній методичній праці «Школа співу». Мазетті вважав «необхідною умовою співу вміння усвідомлено керувати диханням», воно повинно бути діафрагмальним, так як лише при цій умові, гортань залишається природньою і еластичною. Від уміння володіти співочим диханням, наголошував Мазетті, залежить і сила голосу, і його діапазон. Саме завдяки виробленню вірного співочого дихання учні класу професора Мазетті завжди демонстрували плавну і однорідну манеру звукоутворення. Він домагався і активного завершення звука, тобто, закінчувати звук на «активному диханні». «*Зняти потрібно звук*

настільки акуратно, щоб він немов би розтанув»[67],- згадувала М.М.Мірзоєва.

Крім того, педагог надавав великого значення вихованню музичної памяті, вдосконаленню інтонації, вмінню чітко і точно вимовляти текст. Він наголошував, що це є однією з умов виразності в співі. Для своїх учнів Мазетті писав індивідуальні вправи, в залежності від їхньої підготовки. В процесі роботи над звуком, диханням, маестро одночасно, слідкував, щоб під час співу обличчя зберігало природний вираз, без гримас, рекомендуючи, особливо на початку навчання, користуватися дзеркалом. Він вважав, що співак повинен володіти не тільки професійним умінням співати, але й мати привабливий естетичний зовнішній вигляд.

Правильний відбір репертуару для співака У.Мазетті вважав основним засобом виховання співацької культури учня, від якого залежала не тільки технічна база молодого виконавця, а й його творчі можливості в майбутній професійній діяльності. Тому, на початковому етапі занять, Мазетті надавав першість творам «старих» майстрів-класиків, перевага яких полягає не тільки в бездоганній пластиці мелодії, а й у максимально зручному діапазоні, (не перевищують двох октав) та ідеальних теситурних умовах для активізації роботи артикуляційно-мовленнєвих органів і чіткої дикції.

Як один із провідних вокальних педагогів Московської консерваторії на початку XX століття, за двадцять років педагогічної роботи, професор Умбертто Августович Мазетті дав Росії цілу плеяду висококваліфікованих співаків-виконавців і педагогів, які успішно продовжили (і продовжують) у багатьох поколіннях справу маестро на сценах провідних театрів Росії, яка славиться: А.В.Неждановою, В.В.Барсовою, Н.О.Обуховою, М.В.Владіміровою, О.П.Кисилевською, Н.М.Бравіним, Б.М.Бугайським, А.Л.Доліво, С.Н.Стрельцовим, М.С.Куржіямським, що гідно пронесли педагогічні надбання свого маестро та сформували міцну педагогічну базу для сучасних поколінь співаків.

---

[67] З книги «Вопросы вокальной педагогики»./Умберто Мазетти и его педагогические взгляды/. Сб.ст.-В.5.- М.: Музыка.- с.117.

Чималу роль в історії російської вокальної педагогіки відіграв ***Соломон Максимович Сонкі (Зонкінд) (1853 - 1941 рр.)*** - артист опери (баритон), італійський педагог. Співу навчався в Мілані у Ф.Ламперті. У 1876 році дебютував у партії Ріголетто й до 1884 року виступав на оперних сценах Італії (Неаполь, Венеція, Флоренція), Англії (Лондон), США (Нью-Йорк) та ін..

Народився у Італії. Закінчив факультет природничих наук університету. Навчання співу розпочав у одного з найпопулярніших італійських педагогів Франческо Ламперті. У 1876 році Сонкі дебютував у головній ролі в опері «Ріголетто», а згодом, протягом восьми років виступав у ранзі оперного співака у різних містах Італії (Неаполь, Флоренція, Венеція та ін.), Європи та Америки. Проте, досить рано змушений був залишити сцену.

У зв’язку з життєвими обставинами, що склалися, Сонкі покидає кар’єру співака й за порадою Ламперті присвячує себе вокально-педагогічній діяльності. Детально вивчає анатомію, фізіологію та акустику голосового апарату, займається ларингологією у міланського професора Лябуса, методологією співу у Парижі у професора співу Обрідьє, а у Відні – у Х.Рокитанського та інших. Пройшовши курс вивчення фізіолого-методологічних азів співу, Сонкі у 1885 році відкриває у Мілані курси співу, а через три роки, у 1888 році, отримує запрошення від Московського філармонічного училища зайняти посаду професора співу. Однак, у 1891 році Сонкі переїжджає до Петербурга, де займається науковою і педагогічною діяльністю до кінця свого життя.

Свої науково-методичні погляди щодо наукового обґрунтування школи співу Сонкі виклав у книзі «Теорія постановки голосу у зв’язку з фізіологією органів дихання і гортані» (Москва, 1886 р.). Вона витримала вісім видань, з яких кожне видання доповнювалось новими даними. Особливо це стосується останнього, девятого видання, в якому автор зробив багато доповнень.

Крім науково-методичної, Сонкі активно займається громадською діяльністю. У 1908 році Сонкі спільно з М.Фіндейзеном і О.Зілоті організував «Товариство друзів музики» з вокальною секцією, а у 1911

році організував спеціальне «Вокальне товариство», метою якого було підняття вокального мистецтва у Росії. Багато виступає з лекціями і доповідями з питань вокально-виконавської та вокально-педагогічної роботи. У 1925 році організував науково-вокальну секцію при Петербурзькому Центральному Будинку мистецтв, яке у 1928 році було реорганізоване у самостійне науково-вокальне товариство. У цьому закладі працювало біля 85 педагогів та 20 наукових працівників з питань фізіології, ларингології, рефлексології, психології й акустики. Згодом, у 1936 році, науково-вокальне товариство було перетворене в «Автономне Науково-вокальне Педагогічне Товариство», в якому Сонкі очолював секцію ларингологів. Після 1917 року часто виступав у Петербурзі з доповідями щодо методики викладання сольного співу. Серед його учнів: С. Борисоглібський, В. Лазарєв. А. Маклецька, М. Цибущенко, Є. Ширяєва.

Паралельно з науково-вокальною роботою, Сонкі займався науково-видавничою справою. Він написав ще одну працю - «Утворення голосу взагалі й співочого звуку зокрема». Ця праця, однак, не була надрукована. На сьогоднішній день, теоретичні праці Сонкі не втратили свого значення для педагогів-вокалістів, оскільки, містять корисні практичні поради для всіх, хто займається і цікавиться вдосконаленням голосового апарата.

Крім вищезгаданих науковців і вокальних педагогів, російська вокально-методична література налічує ще чимало відомих імен педагогів-вокалістів, які залишили по собі надзвичайно цінний і корисний практичний доробок щодо підвищення якості викладання постановки голосу в мистецьких закладах: Г.Ніссен-Саломан «Школа співу» (1880), П.К.Бронніков «Учебник пения» (1891), К.М.Кржижановський «Вокальне мистецтво» (1909) та багато інших.

Цікаві думки, пов’язані з розвитком голосу виклав відомий піаніст, диригент і педагог, ***М.А.Біхтер (1881-1947 рр.),*** що виступав разом із Н.І.Забілою та Ф.І.Шаляпіним. Він стверджував, що «вокальну техніку необхідно створювати на базі критичного ставлення до звуку з точки зору його придатності до виконання кожного окремого завдання. Це не може бути формальним ставленням на шляху до так званої обробки речей: вся техніка повинна підкорятися повноцінності правдивих, виразових засобів співу». Далі він, називаючи першою зброєю співака його голосові можливості, а

другою – його музикальність, вважав, що, власне, музикальність поділяє співаків на дві категорії:

- ***перша категорія*** – співаки, що володіють вродженою музикальністю, яка дозволяє їм реалізувати свої природні здібності в різноманітній музичній діяльності: інструментально-виконавській, музично-теоретичній, диригентській, мистецтвознавчій тощо. Проте, наявність чудового голосу (крім основного дару – природної музикальності), дарованого їм долею, відкриває для них фантастично привабливий світ оперного мистецтва, який стає для них своєрідним «порталом» занурення у високе музичне мистецтво.

- ***друга категорія*** – до цієї категорії Біхтер відносить чудових, (і, навіть, видатних) співаків, кар'єрний зріст яких, завдяки музичному таланту, поглинається і шліфується, виключно, співацькою діяльністю, максимально реалізуючись в конкретній галузі вокального мистецтва, ніби «замикається» в ньому, що дещо обмежує його звязок з унікальною глибиною справжнього світу музики, але дозволяє бездоганно опановувати омріяну галузь мистецтва.

Співаки *другого типу*, за переконаннями педагога, слабо володіють технікою сольфеджування, (іноді не мають базової музичної освіти). Вони вивчають партії або «на слух», з чужого голосу, або підіграючи собі потрібну мелодію на фортепіано. Вокальний слух розвинений у них досить посередньо, слабкою є і музична пам'ять. В роботі над музичними партіями у таких співаків переважає невтомна працездатність і наполегливість, навіть, у розучуванні нескладного вокального репертуару, для ретельного опанування якого їм потрібен тривалий час. Як не дивно, ці співаки здатні перевершити співаків *першої категорії* не тільки якістю своїх вокальних можливостей, але й емоційністю та виразністю виконання.

Проте, якщо природа поєднує ці дві категорії в одному індивідуумі - вона творить ***корифея*** *(чи генія в своїй галузі)*.

Досить характерне розпорядження (згідно його творчих переконань) було зроблене М.А.Біхтером хормейстеру Д.О.Коломійцеву для практичної роботи:

1. Категорична заборона займатися з хором більше півгодини без особистого обговорення (з М.Біхтером);

2. Обмежити силу звучання хору (не співати повним звуком) при багаточисельних повтореннях;
3. Повний звук (особливо, при наявності в будь-якій хоровій партії верхньої межі діапазону) застосовувати не більше двох разів за півгодинне заняття.

4. Зберігати (хористам) цілковите мовчання під час занять;

5.Зауваження хористам робити стриманим, делікатним тоном. (Курсив оригіналу С.Лєвіка).

В процесі роботи над диханням педагог прискіпливо слідкував за тим, «щоб дихання не було випадковим, щоб звучність хору передавала живу, правдиву психіку мас, а не патентований ідеал абстрактної доброї, як орган, звучності».

Практика сьогодення вимушена визнати, що серед диригентів, насправді, є досить мало професійно обізнаних у вокальному мистецтві спеціалістів, які б не тільки самі володіли голосом, а й орієнтувалися в тонкощах методичної роботи з голосом як фізіологічного механізму голосотвірної системи виконавця. Безперечно, тут не йдеться про обізнаність у хоровій практиці та особливостях хормейстерської діяльності. Мова йде про свідоме використання у роботі з хоровими партіями шкідливої практики переводу голосів з одної партії в іншу, невластиву для конкретного голосу (сопрано в альти, а альтів – у сопрано, особливо, при наявності слабких і нерозвинених вокальних даних та обмеженого діапазону голосу виконавців), для доукомплектування хорів (відома, наприклад, практика використання альтів для забезпечення тенорової партії). Це нівелює не тільки вокальну техніку виконавця, а й суттєво гальмує формування музичної культури учасників колективу, оскільки, так втрачаються природні вокально-технічні навички через використання форсованої манери голосотворення. Зрозуміло, що головною метою роботи диригента-хормейстера є ансамблювання і тембральне злиття голосів, коли втрата тим чи іншим співаком своїх тембральних якостей: барвистості, звуження діапазону та поява осиплості і інтонаційних негараздів не зразу зауважується в колективному співі. Але, саме після таких занять у хорі голос втрачає свою працездатність і вимагає негайного втручання фоніатра. (Прим. О.Ш.)

2.4. ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА РОСІЇ XX ст./*порівняльний аналіз/*

У середині XX століття зрослі запити народу до вокального мистецтва, гостра потреба у кваліфікованих вокально-педагогічних кадрах спонукала спеціалістів до організації у Москві Інституту підвищення кваліфікації педагогів-вокалістів. Цей інститут не лише відіграв значну роль у справі поліпшення кваліфікації значної кількості педагогів, а й зарекомендував себе як організація, що пробуджувала інтерес до науково-методичної роботи і так чи інакше сприяла її здійсненню.

Порівняльний аналіз розвитку науково-методичної роботи в Росії дає змогу уявити про стан цієї галузі в минулому і тепер. У дореволюційній Росії було видано близько 150 праць з різних питань співу. З них 60 належать вітчизняним, в основному приватним педагогам. Здебільшого – це маленькі брошури, видані самими авторами. Перекладених праць із загальної кількості нараховується близько 20-ти. Понад 30, (з низкою ґрунтовних праць), присвячено духовній практиці співу. Що ж до сольного, світського співу, то першими методичними працями, які, фактично, ознаменували собою становлення російської школи співу, були «Вправи для вирівнювання й удосконалення гнучкості голосу» та «Вокалізи» М.І.Глінки. а також перша російська «Школа співу» О.Варламова[68].

Великої ваги в цей період набули навчально-методичні посібники Г.Я.Ломакіна «Метода співу І» і «Метода співу ІІ», видані у 1837 році, в яких автор розглядає питання розвитку співочого голосу у відповідності до завдань музичного виховання вокаліста. Праці Г.Ломакіна вміщують, насамперед, досвід видатних педагогів і відображають багатовікові традиції російської співацької культури. На сторінках його книг розглядаються основні навчально-методичні проблеми музичного розвитку співака: співочого дихання, вокалізації, дикції, педагогічного репертуару. За твердженням Ю.Барсова, це були перші друковані вокально-методичні праці Г.Ломакіна в Росії.

Названа теоретико-методична спадщина, поряд з працями М.Глінки, К.Мазуріна, С.Сонкі, В.Кареліна, К.Кржижановського, сформували міцну основу для молодої російської вокальної

---

[68] Див. Д.Аспелунд. Развитие певца и его голоса, стор. 10.

педагогіки. Що ж до теоретико-методичних праць дореволюційного періоду, то вони, переважно, мали характер критики, а, якщо й розглядали вокально-технічні процеси, то, *по-перше* відокремлено від процесу формування голосу (дихання, гортань, резонатори), *по-друге*, - поза зв'язком їх з музично-виконавською стороною співу, і, *по-третє*, - з позицій окремих наук у відриві від інших, суміжних, (дотичних до вокального мистецтва), без урахування потреб вокальної педагогіки тощо[69].

Натомість спеціальна науково-методична література 20-х років XX ст., теоретико-методичного, історичного і мемуарного характеру, присвячувалась уже проблемам професійного вокального мистецтва і доповнювалась дослідженнями вокально-педагогічних і методичних проблем, в т.ч. дитячого голосу. Найбільш відомими є праці авторів: Ф.Засєдатєлєва «Наукові основи постановки голосу», В.Багадурова «Нариси з історії вокальної методології» І «Нариси з історії вокальної педагогіки», Й.Левідова «Голос співака у здоровому й хворому стані», Л.Работнова «Основи фізіології і патології голосу співака», Д.Аспелунда «Розвиток співака та його голосу», А.Доліво «Співак і пісня», стаття «Підготовка концертних і камерних співаків», а також праці В.Мордвинова, С.Юдіна, Л.Нікуліна, І.Назаренка, П.Органова, С.Лєвіка та ін.

Серед вокалознавчої літератури особливе місце займають праці В.Багадурова «Нариси з історії вокальної методології» та «Нариси з історії вокальної педагогіки». Праці В.Багадурова охоплюють широкий спектр історії світового вокального мистецтва: з часу його зародження (X ст.) і до половини 50-х років XX ст., які не втратили своєї цінності і до сьогодні, і є, фактично, найбільшим джерелом даних з історії та теорії розвитку європейського вокального мистецтва. Автор поставив перед собою мету «звести воєдино ті розрізнені й необ'єднані загальною ідеєю відомості з вокальної методології, які ми знаходимо у працях авторів різних епох, шкіл і національностей, охарактеризувати кожну окрему вокальну школу, визначити як її самостійні риси, так і риси, схожі зі школами, що їй передували або сучасні їй, словом, встановити зв'язок і спадковість методів вокальної педагогіки».

---

[69] Див. Д.Євтушенко, М.Михайло-Сидоров. Питання вокальної педагогіки.- К., Мистецтво, 1963.- стор.84.

Надзвичайно цікаві дослідження в галузі фізіології містить робота Л.Работнова, в якій сміливо виводиться гіпотеза про роль гладкої мускулатури бронхіальної системи людини, що змінює традиційні погляди на механізм підтримування повітряного тиску в бронхах під час співу. До опублікування Л.Работновим цієї гіпотези у вокальній педагогіці панувало відносне «теоретичне благополуччя», оскільки, вважалося, що для розв'язання того чи іншого завдання у голосоведенні досить визначити функції певних м'язів і свідомо регулювати їх роботу. У результаті такого спрощеного розуміння виникали різні перебільшення як з боку вчених, так і педагогів-практиків, які робили спроби диференційовано, вольовим способом, контролювати діяльність окремих м'язів голосового апарату.

Згодом появляється серія нарисів і монографій, які досліджували творчість видатних вітчизняних майстрів вокально-сценічного мистецтва. В 40-і роки видаються і перевидаються праці В.Стасова, О.Сєрова, Б.Асаф'єва, а також видатних діячів театральної культури – К.Станіславського та В.Немировича-Данченка, які мають неоціненне значення для розвитку не тільки вокального, а, зокрема, театрального мистецтва. Поряд з працями цих авторів, які безпосередньо висвітлюють і трактують питання історії, теорії, методики і практики співу, видається численна література з суміжних наук, яка розкриває невідомі досі питання для педагогіки та методики роботи з голосом, а також для вокально-виконавської і педагогічної практики: Б.Теплова «Психологія музичних здібностей», М.Гарбузова «Музична акустика», В.Кантаровича «Гігієна голосу», Є.Мілютіна «Стробоскопія та фоніатрія у вокальній педагогіці», С.Ржевкіна «Слух та мова у світлі сучасних фізичних досліджень», М.Фомічова «Основи фоніатрії», А.Рабиновича «Російська опера до Глинки» та багато інших.

Широкої популярності набули також збірки наукових праць «Питання вокальної педагогіки», які вміщають новітню наукову інформацію про дослідження в галузі вокального мистецтва, теоретичний аналіз практичного досвіду видатних педагогів-вокалістів, вокально-виконавські проблеми в призмі методичних проблем сучасності, навчально-пізнавальний аспект мистецтва голосотворення тощо.

Так, особливої уваги заслуговує, наприклад, опублікована там стаття «Аналіз виконуваного вокального твору» професора ***Марії***

Мойсеївни Мірзоєвої (1896-1981 рр.). У ній розглядаються важливі засоби вокально-музичної виразності, розкриваються стильові особливості і вокально-виконавська структура твору. Практична цінність даної роботи полягає в тому, що автор на конкрентних прикладах – зразках російської і зарубіжної вокальної літератури – демонструє, практичний підхід до опрацювання твору, вирішення завдань кваліфікованої інтерпретації твору.

Основні положення статті М.Мірзоєвої:

1. «Відчуття художньої міри, простота і щирість, вишуканість і глибока внутрішня зібраність – ось до чого повинен перш за все прагнути виконавець, незалежно від рівня обдарування і професійних даних…».[70]
2. «Якщо співак протягом свого артистичного життя зумів зберегти безпосередність, свіжість почуття і темперамент, то в поєднанні з досвідом, художньою зрілістю і набутими знаннями він може досягнути вищого ступеня художньої майстерності…».[71]
3. «Технічні навички є обов'язковою умовою і необхідною основою для вирішення творчих завдань. Співак, який недостатньо засвоїв основні прийоми вокальної техніки, навіть при наявності видатних виконавських здібностей та добре розвиненої музикальності, ніколи не зможе достатньою мірою втілити свої творчі замисли…».[72]

4.«…Якщо співак хоче зберегти голос, він повинен, жертвуючи своїм темпераментом, віднайти той виконавський стиль, який дає можливість без шкоди для голосу виявити кращі сторони його обдарування… Невідповідність голосових даних і темпераменту співака – це тоді, коли співак досить часто захоплюється непосильним драматичним репертуаром, що в кінцевому результаті приводить до ранньої втрати голосу».[73]

5.«Ніколи не слід применшувати значення виконавства, захоплюючись зайвим детальним нюансуванням, невиправданим сповільненням та прискоренням темпу. Самостійна заміна авторського (композиторського – О.Ш.) нюансування завжди приводить до

---

70 Див. Вопросы вокальной педагогики. /Анализ исполняемого вокального произведения/.- В.2.-М., 1964.-С.29

71 Там само.- С.5.

72 Там само.- С.50

73 Там само.- С.30

розпорошення музичної думки, що відображається на формі й ритмі та звужує творчий світогляд виконавця…».[74]

6. «У порівнянні з оперним, камерний стиль виконання вимагає значної деталізації, філігранності та гнучкості нюансування. Менша теситурна напруга більшості камерних творів дає співаку можливість більш вільно і гнучко користуватися виразністю слова і найтоншими вокальними нюансами. …Гнучкість і тонке нюансування ні в якому разі не повинні створюватися за рахунок облегшеного, вихолощеного, не опертого, так званого «наспівного» звучання голосу, яке позбавляє виконання виразності та тепла».[75]

У своїй роботі М.Мірзоєва виходила з того, що сучасний педагог – це, насамперед, широко освічена людина, обізнана з науковими досягненнями у вокальній педагогіці, яка зі знанням справи втілює їх у практичній роботі, вміє доступно і грамотно розкрити основні наукові постулати учням. Крім того, педагог-вокаліст повинен бути не тільки практиком-музикантом, який володіє спеціальними знаннями на рівні сучасних досягнень вокальної педагогіки, але й тонким психологом. Він повинен добре розуміти учня, його характер, віднайти ключ до душі кожного з них.

На думку Мірзоєвої, у педагогічній роботі з вокалістами необхідною умовою є виховання в учня впевненості у своїх силах та наполегливості у досягненні поставленої мети, і тільки поступове викорінення недоліків (не всіх зразу, а крок за кроком), забезпечить результативність спільної праці учня і педагога. На початковому етапі навчання не варто «лякати» учня численністю його недолів у співі: не варто надто прискіпливо вимагати негайного виправлення їх, а поступово розкривати йому основні технічні прийоми. В цьому випадку Мірзоєва часто наголошує, «…що спів – це щоденна величезна праця, тому на кожному занятті стараюсь підбадьорити, підняти в учня віру в себе. А це дуже важливо»[76].

Ці погляди М.Мірзоєвої можуть служити унаочненням як для педагогів так і для молодих співаків-виконавців. Крім даної статті,

---

[74] Вопросы вокальной педагогики. /Анализ исполняемого вокального произведения/.-В.2.- М., 1964.- С.27.

[75] Там самол -С.26.

[76] Див. Вопросы вокальной педагогики /В классе М.М.Мирзоевой/ Сб ст. Вып.7/ сост. А.Яковлева.-М.: Музыка,1984.- С.41.

були опубліковані в різних друкованих виданнях і інші статті М.Мірзоєвої: «Педагогические принципы С.Г.Рубинштейна».- в книзі.: Музыкальное исполнительство, Вып.8, М.: Музыка, 1973, в якій автор наводить основні методичні принципи і погляди С.Г.Рубінштейна, подає систему вправ, які застосовувала педагог в процесі вокальних занять, а також стаття «А.Л.Доливо – певец и педагог», в якій подається аналіз концертно-виконавської та педагогічної діяльності професора вокального факультету Московської консерваторії А.Л.Доліво – співака, всебічно ерудованого музиканта, вокального педагога, що своєю творчістю зробив значний внесок у розвиток російського камерного виконавства.

Цікавою є і стаття В.Н.Кудрявцевої-Лємешевої «Про роботу С.Я.Лємешева над словом в співі», в якій розкриваються особливості творчого підходу видатного співака до вокального виконавства. Автор зупиняється на естетичних, художніх і педагогічних поглядах С.Лємешева, знайомить читачів з конкретними виконавськими рекомендаціями щодо вирішення і трактування кращих зразків вокальної літератури різних стилів і жанрів.

Надзвичайно важлива проблема ролі інтуіції та свідомості у творчій діяльності співака як проблеми вокальної педагогіки, розглядається в статті професора Л.Б.Дмитрієва. Ця та багато інших статей названого автора заповнюють той дефіцит потрібної для спеціалістів інформації, брак якої відчувався вже тривалий у вокальній практиці і яка допомогла розширити світогляд співаків і педагогів, звернути іхню увагу на той об’єм творчої роботи, що здатний допомогти правильно, логічно будувати педагогічний процес і віднайти більш раціональні і ефективні шляхи опанування складного мистецтва співу.

У статті доктора біологічних наук, професора В.П.Морозова «Профвідбір вокалістів: експериментально-теоретичні основи об’єктивних критеріїв» висвітлюється одне з найвідповідальніших завдань вокальної практики – проблема професійного відбору співаків у навчальні заклади. На думку автора, складність прогнозування значною мірою пояснюється відсутністю об’єктивних методів оцінки

як голосу, так і співочої придатності[77].Таким чином, російська вокальна педагогіка за порівняно короткий час зуміла «надолужити» брак науково-методичного матеріалу і швидко заповнити той інформаційний «вакуум», який дозволив вітчизняному музичному мистецтву долучитися до надбань світової вокально-виконаської культури. І, хоча кількість виданих праць не може бути мірилом успіхів самого вокального мистецтва (та педагогіки), вона є певним показником надбань і прогресу вокальної культури Росії загалом. Теоретичні і методичні праці низки авторів, красномовно свідчать про зростання теоретичної думки та прогресивні погляди у галузі вокального мистецтва, аналітичний підхід вчених до опрацьовування конкретного наукового матеріалу, уміння по-новому, в стилі сучасних наукових досягнень, оцінити творчу природу співацького обдарування людини, та уміння робити коректні висновки щодо, може, дещо суперечливих, (але нових, привабливих, багатообіцяючих) шляхів формування вокальної культури.

3.5. ВИДАТНІ МАЙСТРИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА РОСІЇ XX ст.

За увесь період існування російської опери, сценічну вершину у XX столітті подолала численна когорта видатних майстрів вокального мистецтва, які досягли небувалої слави не тільки в Росії, а й далеко за її межами.

Свою вокально-виконавську майстерність вони демонстрували на оперних сценах Європи та Америки. Їхній спів слухали й на далекому австралійському континенті. Це були актори, спів яких зачаровував душі і серця багатьох поколінь слухачів: Н.О.Обухова, О.А.Степанова, І.А.Архипова, А.В.Неждановa, В.В.Барсова, О.В.Образцова, М.В.Владімірова, О.П.Кисилевська, Н.М.Бравін, Б.М.Бугайський, А.Л.Доліво, С.Н.Стрельцов, М.С.Куржіямський,

[77] Див.М.М.Мірзоєва. «А.Л.Доливо – певец и педагог» в книзі.: Вопросы вокальной педагогики. Сб.ст. Вып. 7 (Сост. А.Яковлева.- М.: Музыка, 1984.- С.8-31. (214 с.).

В.А.Атлантов та багато ін. Історія світового вокального мистецтва визнає співачку ***Обухову Надію Андріївну (1886-1961 рр.)*** унікальним явищем. Вона володіла красивим, гнучким, надзвичайно виразним з широким діапазоном мецо-сопрано, віртуозна виконавська майстерність та бездоганне відчуття стилю якого вражало своєю досконалістю.Народилася Н.А.Обухова в Москві. Однак, дитинство її пройшло в Тамбовській губернії, в селі у діда, який мав тонкий музичний смак, і Надія Андріївна часто слухала в його виконанні твори Шопена і Бетховена. Майбутня співачка росла в атмосфері музики, поезії, народної пісні та в єдності з природою. Вокальний дар Обухової проявився досить рано. Проте, про шлях професійної співачки Надія Андріївна серйозно задумалась тільки під час перебування за кордоном - у Франції та Італії. Першим її педагогом була учениця Поліни Віардо – Елеонора Ліпман. У 1907 році Обухова вступає до Московської консерваторії у клас професора *Умберто Мазетті*. Після закінчення курсу, з 1912 по 1915 роки, співачка виступала у благодійних концертах Москви, Петербурга та у провінційних містечках. Дебют на великій сцені Обухова розпочала 1916 року у партії Поліни («Пікова дама»), яка одразу принесла їй славу й контракт у трупу артистів Великого театру. Володіючи широким діапазоном голосу, Обухова з легкістю справлялась з партіями високого драматичного мецо-сопрано та контральто. Творча багатогранність артистки не знала меж: капризнаКармен, сумна Любаша, мудра Весна Красна, а також імпульсивна Кончаківна, підступна Даліла, експансивна Поліна, трагічна Амнеріс, фанатично вольова Марфа, гонориста Марина Мнішек – ось далеко неповна галерея образів, які виконувала незрівнянна Надія Обухова. У 1937 році Обуховій присвоюється звання народної артистки СРСР (Радянського Союзу), а в 1943 році, в зеніті своєї слави, співачка завершила свою тріумфальну оперну кар’єру. Проте, ще протягом вісімнадцяти років, фактично, до останніх своїх днів, Обухова продовжувала виступати з сольними концертами, записуватись на радіо та на грампластинки. ***Степанова Олена Андріївна (1891-1978 рр.)*** – оперна співачка (сопрано). Народилася в Москві. Першим її педагогом був батько, вчитель співу. Після закінчення гімназії, Олена Андріївна взяла участь у конкурсі з відбору молодих співаків до хорового колективу Великого театру, який успішно пройшла. З 1910 року Степанова опанувала дворічний курс навчання співу у педагога Максиміліана Поллі, який підготував її до дебюту. Перший виступ

Степанової доказав, що на оперному олімпі появилася чудова співачка – з першого ж сезону вона зарекомендувала себе однією з найкращих виконавиць партії Антоніди, що і підтвердило сценічну зрілість співачки. У 1914 році Степанова виступила з цією партією на сцені Петербузького Маріїнського театру, де разом з нею виступали такі відомі на той час митці, як Ф.Шаляпін, Д.Смірнов, Е.Збруєва, під орудою славнозвісного диригента Е.Направника. Крім Антоніди, молода співачка (у свій перший сезон на сцені Великого театру) полонила серця слухачів живим і виразним виконанням ролі Мікаели у опері «Кармен» Ж.Бізе. Відомо, що в роботі над творами Степанова приділяла велику увагу сценічному трактуванню художнього образу та виразності співу. Плідним було її творче спілкування зі К.С.Станіславським. У 1919 році, будучи уже визнаною артисткою, вона брала участь в студентських виставах студії великого режисера, - співала у поставлених ним уривках з опер «Ріголетто» (Джільда) та «Євгеній Онєгін (Тетяна). За весь творчий період Степанова виконала більше тридцяти оперних партій. Крім уже названих у числі її кращих героїв – Людмила («Руслан і Людмила» М.Глинки), Віолетта («Травіата» Дж.Верді), Лакме (одноймен. опера Л.Деліба), Лейла («Шукачі перлин» Ж.Бізе). Вона чудово виконувала Ельзу у «Лоенгріні» Р.Вагнера, Маргариту в «Гугенотах» Дж. Мейєрбера, Розіну в «Севільському цирульнику» Дж.Россіні, і величезний успіх завжди мала партія Констанци у «Викраденні із Сераля» В.А.Моцарта (в Ленінградському Малому театрі опери та балету, тепер – Санкт-Петербург). Її мистецтво високо поціновувалось протягом всього творчого шляху. У 1925 році рецензент «Рабочего театра» писав: «Філіруючи майже нечутно для слуху, легко і чітко нюансуючи, блискуче виконуючи фіоритури, вона полонила всіх, перш за все, природністю і відсутністю всякого позування…».Особливо подобався молодій співачці камерний репертуар. У програмах її концертів представлено творчість Глінки, Чайковського, Рахманинова, Римського-Корсакова, Гречанинова, Моцарта, Гріга, Дебюссі, Р.Штрауса. Вона активно пропагувала музику російських (радянських) композиторів - Глієра, Мясковського, Чимберджі та інших. Останні виступи Степанової відбулися на початку війни, у філії Великого театру. До останніх років життя вона допомагала художній самодіяльності в якості консультанта, педагога та доброго порадника. Ім’я чудової російської співачки, лауреата Ленінської премії, народної артистки СРСР ***Архипової Ірини Констянтинівни (1925-2010 рр.)*** -

(мецо-сопрано) відоме не тільки у Росії, але й у цілому світі. Творчі риси Архипової – це нерозривний сплав таланту, праці й натхнення. Її голос – мецо-сопрано великої сили та широкого діапазону – підкоряє красою і м'якістю тембру, рівністю звучання на всьому діапазоні. Репертуар Архипової надзвичайно широкий. Галерея створених нею сценічних образів відзначається різноплановістю, драматизмом і багатством психологічних відтінків. Співочий талант Ірини Архипової гармонійно поєднується з неперевершеною акторською майстерністю, - дивовижним Божим даром. Уміння глибоко вникати в суть характеру героя, передавати справжній настрій, почуття і емоції роблять співачку неперевершеною майстринею перевтілення. Ось чому в її образах так багато людської привабливості, теплоти і глибини. Єдність вокального і сценічного втілення образу сприяє успіху Архипової у зовсім різних, протилежних за характером, партіях: Амнеріс («Аїда» Верді) і Ніловни («Мати» Хреннікова), Марини Мнішек («Борис Годунов» Мусоргського) і Дячихи («Її пасербиця» Яначека), принцеси Еболі («Дон Карлос» Верді) і Марфи («Хованщина» Мусоргського), Кармен («Кармен» Бізе) і Любаші («Царева наречена» Римського-Корсакова).

Висока художня культура і різносторонній дар співачки проявляються не тільки в оперному, але й у камерному виконавстві. Її величезний концертний репертуар вміщає не тільки шедеври світової класики, а й твори, російських (і радянських) композиторів, народні пісні, музику різних епох і жанрів.

Бездоганна вокальна культура Архипової користувалася величезним успіхом і за кордоном. Вона співала у найбільших оперних театрах та концертних залах світу. Рецензенти багатьох країн відзначали її надзвичайні вокально-виконавські можливості: «Ірина Архипова, серед існуючих мецо-сопрано, володіє одним з найкращих тембрів та чудовою манерою володіти ним», «яке легато, яка безпосередність на всьому діапазоні звучання, яка теплота і сила голосу!» - так писала преса багатьох країн про мистецтво російської артистки.

У виконавській творчості сучасності ***Штоколов Борис Тимофійович (1930-2005 рр.)*** – явище самобутнє і, навіть, символічне. Вихований на кращих традиціях національної академічної школи, Борис Штоколов прославився як оперний співак (бас), чарівність якого, як і у легендарного Шаляпіна, грунтується на поетичній основі

тексту, у поєднанні розуму, серця і, власне, таланту. Як видатного співака його знають у багатьох країнах світу. Дитинство Штоколова пройшло у Сибіру, у місті Новокузнецьку Кемеровської області, а згодом, на Уралі, куди була змушена переїхати сім'я. У дванадцять років, після загибелі на війні батька, малий Борис поступив у школу юнг і після її закінчення, служив на флоті, на есмінцях «Строгий» та Стройний», а також, на крейсері «Кіров». Ще під час служби, маючи від природи міцне здоров'я, впертий та наполегливий характер, з чудовим й рідкісним за красою голосом, Штоколов охоче співав для своїх друзів під акомпанемент гітари.

Після закінчення війни юнак повертається до Свердловська й вступає до спецшколи Військово-повітряних сил. Але і там він не розлучався з піснею, часто виступав на шкільних вечорах, був активним учасником художньої самодіяльності. На одному з вечорів його голос почув маршал Г.Жуков і, викликавши після концерту до себе, сказав: «Таких, як Ви, Штоколов, у авіації багато. А Вам потрібно співати»[78], після чого видав наказ відрядити юнака для навчання в Уральську консерваторію ім. М.Мусоргського. Не пройшло ще й півроку, як Штоколов уже вийшов на сцену, як соліст опери. На початковому етапі своєї кар'єри, він виступав у епізодичних ролях, згодом йому доручали й більш серйозні партії. У 1959 році Штоколов вперше виконав партію Бориса Годунова (з опери М.Мусоргського). З тих пір партія Бориса зайняла особливе місце у творчості співака. Влітку 1959 року, Штоколов вперше взяв участь у Міжнародному конкурсі на VII Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Відні, де отримав звання лауреата конкурсу. У цьому ж році співак був прийнятий в оперну трупу Ленінградського академічного театру опери та балету.

Згодом Штоколов стає відомим оперним співаком і його запрошують для виконання басових партій кращі театри світу. Критики з захопленням писали, що: «Штоколов – чудовий художник. Його голос на рідкість красивий та рівний на всьому діапазоні. Ці вокальні якості служать виконавському мистецтву найвищого гатунку. Ось великий бас, який має у своєму розпорядженні бездоганну техніку. Борис Штоколов входить до величезного за кількістю

[78] Коннов Б. Борис Штоколов: Творчий портрет.-Л.: Музика, 1987.- С.3.

переліку видатних російських басів недавнього минулого…». Кожний образ, створений співаком на оперній сцені, захоплює індивідуальністю, самобутнім характером, глибиною розуміння життя героя втіленого образу.

Його різносторонній і різнохарактерний оперний репертуар: Борис Годунов та Досіфей («Борис Годунов» та «Хованщина» М.Мусоргського), Іван Сусанін та Руслан (« Іван Сусанін» та «Руслан і Людмила» М.Глинки), князь Ігор («Князь Ігор» О.Бородіна), князь Гремін («Євгеній Онєгін» П.Чайковського), Демон («Демон» О.Рубінштейна), Дон Базіліо («Севільський цирульник» Дж.Россіні), Мефістофель («Фауст» Ш.Гуно) та багато ін., став еталонним для молодого покоління співаків, які мріють про оперну сцену.

Однією з найвідоміших співачок нашого часу є ***Образцова Олена Василівна – (р.1939)*** – оперна співачка (мецо-сопрано), народна артистка СРСР (1976). Свою кар'єру співачки вона розпочала у Великому театрі в 1964 році. Її слухали, нею захоплювались, нею зачаровувались в багатьох країнах Європи та Америки.

Оперний репертуар артистки: партії Любаші («Царська наречена», Марфи («Хованщина»), Марини Мнішек («Борис Годунов»); Кармен («Кармен»), Азучена («Трубадур»), Еболі («Дон Карлос»), Амнеріс («Аїда»), Даліла («Самсон і Даліла»), Шарлотта («Вертер»), Ульріка («Бал-маскарад»). Кожен виступ співачки на оперній сцені – це «свято душі», - відзначений високим рівнем майстерності, вишуканістю, талановитістю.

Свого часу відомий російський співак С.Я.Лємешев, пояснюючи широку популярність Образцової, відзначив, що вона завжди має «що

сказати слухачам», оскільки, завжди співає з великою емоційною віддачею, кожного разу відтворюючи неповторний образ героїні, яку хочеться слухати ще і ще. І артистка ніколи не розчаровувала своїх слухачів.

Виступи з камерними програмами стали одними з найпопулярніших і чудових традицій російських оперних співаків, де Олена Образцова гідно продовжила цю традицію. Концертний репертуар Образцової вміщає твори композиторів різних шкіл і напрямків, від Баха і Генделя до Прокоф'єва і Свірідова. Особливе

місце в ньому займають романси П.Чайковського, музика яких, за переконаннями самої артистки, якнайкраще відображає душевну глибину людських почуттів, їх драматизм та ліричне одкровення.

Вокальні і артистичні достоїнства Олени Образцової, які вона демонструє в своєму в камерному репертуарі, акумулюють найцінніші якості творчої індивідуальності співачки – розуміння нею сучасного виконавського стилю. Це робить її мистецтво співзвучне з думками і почуттями широкого кола слухачів.

Ім'я соліста Великого театру, народного артиста СРСР (1976) ***Атлантова Володимира Андрійовича (р.1939)*** **–** оперного співака (лірико-драматичного тенора) відоме широкому колу слухачів в Росії, а також далеко за межами країни. Його ролі у провідних партіях тенорового репертуару на сценах Великого театру і Кремлівського Палацу з'їздів, концертна діяльність, участь в екранізації опери Даргомижського «Камінний гість», в якій Атлантов виконав роль Дон-Жуана, успішні гастролі за кордоном, якнайкраще засвідчують обдарування артиста, його майстерність і творчу зрілість.

Його артистична доля склалась досить щасливо. Народився в сімї ленінградських артистів – А.Атлантова і М.Єлізарової, які з дитинства прищепили хлопчикові любов до мистецтва та театру, що сприяло подальшому формуванню музичних уподобань і творчої індивідуальності співака. Навчався в музичній школі при Ленінградській хоровій капелі (клас фортепіано, скрипки і віолончелі), а згодом, в Ленінградській консерваторії, де займався на вокальному факультеті у педагога Н.Болотіної. Виступаючи в оперній студії консерваторії, В.Атлантов уже тоді звернув увагу на себе красою голосу, акторським темпераментом, вмінням «входити» в роль, в будь-

якій партії, був щирим і безпосереднім. У 1962 році співак завойовує звання лауреата (друга премія) на Другому Всесоюзному конкурсі вокалістів ім. М.Глінки, а згодом, тобто через рік, його запрошують до Ленінградського (нині, Санкт-Петербург) театру опери та балету.

У 1964-1965 роках, артист підвищує свою співацьку майстерність в Італії під керівництвом відомого педагога А.Барра. Під його керівництвом Атлантов підготував партії в операї «Бал-маскарад» Верді, «Богема» і «Тоска» Пуччіні, «Паяци» Леонковалло. Повернувшись з Італії, В.Атлантов успішно виступив на III

Міжнародному конкурсі ім. П.Чайковського (І премія, 1966р.), а потім на Міжнародних конкурсах в Монреалі і в Софії (1967 р.). В 1967 уже дебютує на сцені Московського Великого театру.

Голос Атлантова – міцний, з повним діапазоном, вирізняється виразним і теплим тембром, що дозволяє артисту виконувати партії як драматичного, так і ліричного тенора: Лєнського і Хозе, Альфреда і Пінкертона, Володимира Ігоревича і Германа, Каварадоссі і Паоло. Співак вміє в ліричних партіях відобразити темперамент і палкі почуття, у той же час, у партіях драматичного спрямування виразно «затінити» основний характер героя поетичністю і тонким нюансуванням.

Ця здатність до перевтілення в широкій гамі емоцій і переживань – одна з найцінніших якостей виконавського мистецтва Володимира Атлантова і в камерному репертуарі. Камерний репертуар артиста достатньо різноманітний, проте, він більше уваги приділяє російській класичній музиці. Це свідчить про те, що в камерному мистецтві співу Володимир Атлантов надає перевагу традиціям російської вокальної школи.

2.6.ВОКАЛЬНО–ПЕДАГОГІЧНЕ ВИКОНАВСТВО РОСІЇ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

На сьогоднішній день російська опера насичена співаками високого професійного рівня. Поряд з відомими співаками тут відшліфовують свою вокальну техніку і молоді талановиті виконавці, які не поступаються своєю майстерністю іноземним спеціалістам. Крім прославлених співаків світового рівня, на сцені оперних театрів Росії удосконалюють вокальну культуру і молоді, і вже визнані виконавці – Г.Писаренко, І.Богачова, Г.Борисова, Т.Синявська, С.Лейферкус, Г.Калініна, та ін.

Однією з найвідоміших оперних співачок сьогодення зі світовим ім’ям є ***Писаренко Галина Олексіївна (р.1934)*** – оперна і камерна співачка (сопрано), народна артистка Росії, професор Московської державної консерваторії ім. П.Чайковського, лауреат міжнародних конкурсів. Закінчила Московську консерваторію в 1961 році (клас професора Н.Л.Дорліак) і відразу ж була прийнята у трупу Московського музичного академічного театру ім. К.Станіславського і

В.Немировича-Данченка. За роки роботи в театрі (1961-1990) вона виконала більше 30 оперних партій російських і західних композиторів: Тетяни в опері «Євгеній Онєгін», Іоланти в опері «Іоланта» П. Чайковського, Адіни в опері Любовний напій» Г.Доніцетті, Фьорділіджі в опері «Так чинять всі» В.Моцарта, Мімі і Мюзетти в опері «Богема» Пуччіні, Манон в однойменній опері Масне, Мікаели в «Кармен» Бізе у постановці Вальтера Фельзенштейна та інші. В період 1990-1996 років Г.Писаренко працювала в театрі «Нова опера», де виконала партію Магдалени в однойменній опері С.Прокоф'єва.

У 1980-1993 роках співачка працювала з відомим піаністом Святославом Ріхтером. У 1985 році він вперше у Росії поставив оперу Бріттена «Поворот гвинта», де співачка виконала головну партію Гувернантки. Під його керівництвом Г.Писаренко підготувала ще декілька концертних програм (Гріга, Шимановського, Метнера, Бріттена), а за виконання програми Шимановського співачка була удостоєна польської нагороди «Орфей» і ордена «За заслуги в розвитку польської культури».

Поряд з виконавською, Г.Писаренко проводить і педагогічну діяльність. З 1975 року викладає в Московській державній консерваторії ім. П.Чайковського. Галина Писаренко дає майстер-класи в різних країнах світу: Польщі, Греції, Еквадорі, США, Південній Кореї, Португалії, Австрії, Японії. Серед її випускників багато лауреатів міжнародних і всеросійських конкурсів, які співають на престижних оперних сценах- Г.Азізова, Є.Клименко, Л.Петрова, І.Ромішевська, Н.Сердюк, Т.Треногіна та інші.

Кількість випущених нею платівок і компакт-дисків налічує понад 30 назв, а за запис «*Stabat Mater*» Перголезі співачка отримала «Гран-Прі» в Парижі.

Не менш талановитою співачкою, яка користується заслуженою шаною в слухачів є ***Богачова Ірина Петрівна (р.1939)*** - народна артистка, солістка Маріїнського театру з 1963 року, професор Санкт-Петербурзької консерваторії, завідуюча кафедрою сольного співу, лауреат Державних премій, Почесний громадянин Петербурга, нагороджена орденом «За заслуги перед Отечеством» 3-го ступеня і орденом «Звезда Вернадского» 2-го ступеня.

Дитинство співачки пройшло у Санкт-Петербурзі. Під час війни, разом із сім'єю, була евакуйована з блокадного міста до Костромської області і повернулась в шкільному віці. Вперше до Маріїнського театру Ірина потрапила навчаючись у сьомому класі, закохавшись у нього на все життя. Проте, залишившись без батьків та без засобів існування, співачці довелось спочатку навчатися у технічному училищі. Однак, любов до музики переважає, - училищі вона бере активну участь у художній самодіяльності, відвідує гуртки сольного співу та художнього слова. Її вокальний педагог з училища Маргарита Фітінгоф досить високо оцінила вокальні дані своєї підопічної, переконавши дівчину займатися співом професійно, і, згодом, привела Богачову до Санкт-Петербурзької консерваторії імені Римського-Корсакова. На вступному іспиті дівчина виконала арію Даліли з опери Сен-Санса «Самсон і Даліла», яка і вирішила долю вступу в консерваторію.

Після закінчення консерваторії ім. М.О.Римського-Корсакова (клас професора І.П.Тімонової-Левандо) Богачова пройшла стажування в театрі *«Ла-Скала»* (Мілан, Італія) у видатного професора вокалу Дженарро Барра (1968-1970).

Свою співацьку кар'єру розпочала ще будучи студенткою консерваторії, перемігши в конкурсі ім. Глінки, після чого її запрошують в Маріїнський театр, солісткою якого є по сьогоднішній день. Досконале поєднання краси голосу, бездоганної вокальної техніки і працьовитості зробили її голос незабутнім. На сцені театру співачка блискуче виконувала провідні партії мецо-сопрано в операх Ж.Бізе, Дж.Верді, М.Мусоргського, М.Римського-Корсакова, П.Чайковського, О.Прокоф'єва та багато інших.

Творче життя співачки тісно пов'язане з гастролями оперного театру і сольними програмами в різних країнах світу: Англії, Іспанії, Італії, Китаю, Кореї, Німеччини, Норвегії, Франції, Японії, та ін. У виконанні Богачової записана велика кількість дисків російської і західноєвропейської музики, багато з яких сьогодні входять до золотого фонду світової вокальної музики. Зокрема, в останні роки фірма «Мелодія» випустила нові диски з записами російських класичних романсів (1998), іспанських і неаполітанських пісень (1999), творів Мусоргського і Шостаковича (1998). Вона є першою виконавицею циклу «Шість віршів Марини Цвєтаєвої»

Д.Шостаковича. Композитор доручив, тоді ще молодій співачці, яка лише розпочинала свою творчу кар'єру, прем'єру свого нового твору, який присвятив їй. Цей цикл був записаний з концертним хором театру ім. Мусоргського і представляє собою антологію російської духовної музики.

За довге творче життя Ірина Богачова знялась у багатьох музичних фільмах і телепрограмах: «Голос і орган», «Життя моє – опера», «Кармен. Сторінки партитури», «Любов і життя жінки» та багато інших. Останні її роботи на телебаченні: «Італійські мрії» та «Все про тебе» режисера І.Тайманова.

Крім виконавської, Ірина Богачова успішно займається і педагогічною діяльністю. Протягом багатьох років вона працює на посаді професора Петербурзької консерваторії. Серед її численних випускників є вже чимало відомих співаків, які працюють (в даний час) на провідних оперних сценах світу: Ольга Бородіна, Ольга Савова, Олена Вітман, Надія Бірюкова, Тетяна Мазур, та інші.

У своєму репертуарі співачка має багато провідних партій: Кармен (з однойменної опери Бізе), Амнеріс з опери «Аїда», Азучени («Трубадур» Дж.Верді), Любаші («Царева наречена» М.Римського-Корсакова), Графині («Пікова дама» П.Чайковського) та інші.

Незабутнє враження залишає після себе ***Борисова Галина Іллівна (р. 1941)*** - оперна співачка (мецо-сопрано). Народна артистка РФ. У 1963 році закінчила училище і Московську консерваторію (клас Ф.Петрової) і була прийнята в оперну трупу Великого театру. Виконавиця провідних партій для низького жіночого голосу в операх Глінки, Римського-Корсакова, Мусорського, Чайковського, Прокоф'єва, Щедріна, Моцарта, Верді, Бізе та ін.. Багато гастролює за кордоном. Нагороджена орденом Пошани (2001). Лауреат премії Фонду Ірини Архипової (2002).

Зовсім юною розпочала свою артистичну біографію ***Синявська Тамара Іллівна (р.1943)*** – оперна співачка (мецо-сопрано) народна артистка СРСР (1982). Першим вчителем і вихователем Синявської був Володимир Сергійович Локтєв, який одразу розгледів у десятилітній дівчинці з його ансамблю неабиякі вокальні здібності і напророчив їй велику кар'єру оперної артистки.

Після закінчення училища у 1964 році (вокальні педагоги Л.Маркова та О.Померанцев) молода співачка увійшла до стажерської групи Великого театру, де була наймолодшою в оперному колективі. Провівши один рік у групі стажерів, Синявській доручили виконання партії Ратміра в «Руслані і Людмилі» М.Глінки, після чого вона стає солісткою оперної трупи. Великий театр, по суті, відкрив співачці дорогу у велике мистецтво – від маленької в одну фразу ролі, з якої вона розпочала сценічне життя, до головних партій у російській та західноєвропейській класичній оперній літературі. Виконавиця оперних партій була неперевершеною в ролі Вані «Іван Сусанін» М.Глінки, одною з кращих у ролі Ольги «Євгеній Онєгін» П.Чайковського.

Перебуваючи на гастролях у Парижі, рецензент французької газети «Парізьєн лібере» писав про виставу опери «Князь Ігор», що «відкриттям спектаклю, безперечно, була Тамара Синявська в ролі прекрасної Кончаківни, яка володіла зворушливим контральто». Всі ролі співачки були досить складні у виконавському плані, оскільки, крім відповідності голосу, вони вимагали професійного відтворення образу юнака (з зовнішними рисами, фігурою, ходою, рухом). Артистці це чудово вдавалось.

У 1973-74 роках Т.Синявська стажувалась в театрі «Ла Скала», що дозволило їй стати бездоганною виконавицею оперних партій: Вані, Ратмира, Любаші («Царева наречена» М.Римського-Корсакова), Кармен (однойменна опера Ж. Бізе); Комісара («Оптимістична трагедія» Холмінова) тощо.

Про широчінь художніх інтересів Тамари Синявської можна зрозуміти з різноманітних оперних партій, створених артисткою на сцені і в головних, провідних, і в невеликих, епізодичних ролях. Стильовий, музично-образний, вокальний діапазон співачки вражає своїм масштабом і свідчить про «безмежні» співацькі і сценічні можливості артистки. Відомо, що працюючи над новою роллю, Синявська довго виношує задум, шукаючи вірне трактування образу, своє бачення музики, оскільки, за твердженнями самої співачки, оперна партія для неї не просто «вивчені ноти і словесний текст», - це ще одне прожите з героїнею життя, це ще одна людська доля, які стають її долею, її характером. Співачка володіє рідкісним вмінням зробити навіть найменшу партію такою, що довго запам’ятовується,

зосередити на собі увагу залу з першого ж моменту виходу на сцену. Проте, найголовнішим багатством співачки є надзвичайно красивий, мякий і тембрально багатий голос.

Крім оперної сцени, Синявська неодноразово брала участь в конкурсних змаганнях. У 1969 р. вона отримала Гран-прі на Міжнародному конкурсі вокалістів у Верньє (Бельгія), І-шу премію на Міжнародному конкурсі ім.П.Чайковського (1970). Тамара Синявська створила багато чудових образів на сцені Великого театру, багатий в неї і концертно-камерний репертуар. Вона легко оволодіває серцями глядачів (і слухачів), вміє переконувати публіку в художній правдивості своїх музичних трактувань.

Варто згадати і про відомого в західному музично-оперному світі ***Лейферкуса Сергія Петровича (р.1946)*** **–** російського оперного співака (баритона) що народився у Ленінграді (Санкт-Петербурзі)**.** В 1965 році він був зарахований до Ленінградської консерваторії, а співати почав ще в університетському хорі. Його вокальними педагогами були професори Юрій Барсов та Сергій Шапошніков. Студентом третього курсу Сергій Лейферкус був запрошений солістом до Ленінградського театру музичної комедії. Через два роки (1978) він став солістом Малого театру опери та балету, а у 1982 році – солістом театру ім. Кірова.

У 1985 році Сергій Лейферкус розпочинає свою оперну кар'єру в Шотландській опері (у партії Дон Жуана і Євгенія Онєгіна). З 1987 року - соліст лондонського «Covent Garden» (в партії Графа ді Луна і Князя Ігоря). Регулярно співає провідні партії в найвідоміших театрах світу: «Ла Скала» (1993*),* «Метрополітен»(1994), «Статсопер» у Берліні та Відні та в багатьох інших, отримуючи чудові відгуки зі сторони музичних критиків і глядачів. Сергій Лейферкус співає з найвідомішими світовими оркестрами під керівництвом таких диригентів, як Шолті, Аббадо, Муті, Левайн, Темірканов, Свєтланов, Мета, Озава та інших. Природний артистичний дар Сергія Лейферкуса дозволяє йому успішно поєднувати творчість співака й актора та витримувати увесь тягар ролей. Співакові до снаги всі жанри – від комедійного до трагічного.

За всю свою артистичну діяльність, Сергій Лейферкус дав величезну кількість сольних концертів, записав 32 компакт-диски. Велика кількість вистав за його участю є записані для телебачення і

радіо. Співак знявся в багатьох телевізійних фільмах (ще будучи солістом Маріїнського театру), серед яких «Кармен» Бізе, де він блискуче виконав роль Ескамільо разом з Іриною Богачовою (Кармен) і Олексієм Стеблянко (Хозе). Також він брав участь у чудовому музичному фільмі «Вічний ранок оперети», де виконував арії з найвідоміших класичних оперет. За запис усіх пісень Мусоргського Сергій Лейферкус був номінований на Греммі, а в 1997 році був нагороджений *Cannes Classical Awards*. Співак неодноразово виступає на престижному для оперних виконавців Глайндборнському фестивалі (з 1989 року), де у свій час дебютував у партії Мандрики в «Арабеллі» Р.Штрауса.

Серед партій співака відомі ще: Мазепа, Томський, Ескамільйо, Тельрамунд в «Лоенгріні» Р.Вагнера, Фігаро та багато інших. Сергій Лейферкус постійно дає майстер-класи в найпрестижніших музичних школах і консерваторіях Англії, США, Канади, Німеччини, Японії, Австралії тощо.

Всесвітню славу заслужила й оперна співачка ***Галина Олексіївна Калініна (р. 1948)*** **–** оперна співачка. Народилася у Санкт-Петербурзі. Професійну співацьку майстерність здобула в музичному училищі імені Гнесіних, а пізніше - у Державному музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних (1977). Кар'єра артистки розпочалася трімфуально, ще в час навчання в інституті, де молода співачка завоювала «місце під сонцем» на великій сцені.

Так, ще студенткою першого курсу Г.Калініна взяла участь у Міжнародному конкурсі вокалістів в Женеві, де отримала найвищу ногороду й була зарахована на стажування до Великого театру. У 1974 році Галина Калініна стала солісткою прославленої оперної трупи і швидко зайняла там провідне становище. У тому ж році співачка завоювала премію на V Міжнародному конкурсі ім. П.Чайковського. 1975 року в складі оперної трупи ГАБТа гастролювала в США, виконуючи партії Тетяни з «Євгенія Онєгіна» П.Чайковського та Наташі Ростової з «Війни і миру» С.Прокоф'єва. В 1976 році знову отримала блискучу перемогу на Міжнародному конкурсі молодих співаків у Братіславі (Словакія) та почесне звання Народної артистки РРФСР. У 1978 році Г.Калініна була удостоєна Премії Ленінського комсомолу.

Галина Калініна багато виступає на сценах оперних театрів Берліна, Мюнхена, Цюріха, Відня, Парижа, Лондона, Буенос-Айреса, Сіднея, Брюсселя, Хельсінкі, Осло та багатьох інших. Справжнім її тріумфом був успішний виступ у ролі Тоски в опері «Тоска» Д.Пуччіні у Франкфурті-на-Майні (Німеччина, 1988р.) та в дебютній ролі Федори в Міланському театрі «Ла Скала» (Італія) в опері «Федора» У.Джордано з Хосе Каррерасом і Пласідо Домінго (1993р.).

Крім оперної сцени, співачка дає сольні концерти, бере участь у виконанні та запису великих вокальних симфонічних творів: «Глорія» Вівальді, Девятої симфонії Бетховена, «Реквієма» Верді, співає твори Стравинського, Прокоф'єва, Дебюссі, звертається й до жанру класичної оперети.

Так, у її виконанні, у студії «Радіо Франкфурт» записані два альбоми CD «Оперні арії», фірмами «Мелодія» і «Chant de Monde», випущені записи опер «Сказание о невидимом граде Китеже» Римського-Корсакова та «Война и мир» С.Прокоф'єва. Крім того, на Video і DVD вийшли «А зорі тут тихі» Молчанова, «Борис Годунов» М.Мусоргського, «Іоланта» П.Чайковського, «Паяци» Р.Леонковалло, «Набукко» Дж.Верді та два незабутні фільми - «Весела вдова» Ф.Легара та «*Liberate e pesci*» з Мікеле Плачідо. Співачка виступала на сцені з такими гігантами оперного мистецтва, як: Хозе Каррерас, Пласідо Домінго, Хуан Понс, Нейл Шікоф, Хозе Кура, Джакомо Аррагал та іншими.

Лошак Анатолій Олександрович (р.1950) – оперний співак (баритон), вокальний педагог. Народний артист Росії. Працює на посаді доцента Московской консерваторії. Закінчив училище та Московську консерваторію (клас проф. А.И.Батуріна). З 1978 року стажист, а з 1980 року соліст Музичного театру ім. К. С. Станіславського та Вол. І. Немировича-Данченка. Один з провідних солістів трупи. В 1986 році стажувався в театрі La Scala (Мілан) у К.Бергонці. Гастролював в Італії, Німеччині, Бельгії, Угорщині, Польщі, Югославії, Бразилії. Лауреат І премії конкурсу ім. М.І. Глінки (1979), І

премії Міжнародного конкурсу вокалістів в Буссето, Італія, 1987). Має записи на грампластинках і CD[79].

Таким чином, російська вокально-педагогічна школа пройшла великий шлях важливих перемін і значних досягнень у галузі співочого мистецтва, що й дозволило їй сформувати фундамент національної школи оперного співу.

Так на початку XX століття класична російська опера з її демократичної спрямованістю виводить на підмостки найбільших театрів заходу російської людини з усіма особливостями його національного характеру, величчю його духу, гуманістичної спрямованістю. Вона знайомить захід з життям і побутом російських людей, з історією російського народу, його епосом, билинами, казками.

Російське вокальне мистецтво може, без сумніву, пишатися видатними іменами вокалістів, їх високою музично-художньою майстерністю і світовим визнанням. Виконавська творчість Шаляпіна, Собінова та Неждановой визначило визнання всім світом успіхів російської музики і російської вокальної школи. Тріумфальні виступи цих майстрів пройшли в найбільших театрах Європи. Інтерес до російського мистецтва був настільки великий, що спеціальні російські музичні вистави ("Російські сезони") у ряді столиць Європи стали в центрі уваги музично-театральної громадськості світу.

На основі реалістичності, властивої російській художній культурі, на основі російської музики, нерозривно пов'язаної з російською народною піснею і народною мовою, на основі вже сформованих в російській опері традицій розвивали ці співаки своє мистецтво і підняли оперне виконавство Росії на небувалу висоту. Простота і правдивість, поєднання високого вокальної майстерності з глибоким розкриттям змісту, вміння знайти кошти для вираження живих людських почуттів - такі загальні для них виконавські риси. Про Шаляпіна, Собінова, Неждановой написано багато досліджень, збереглися записи їх чудового співу (щоправда, технічно недосконалі). До початку XX століття російський виконавський стиль і російська

[79] Морозов Д. Истина страстей... // Сов. культура. 27 октября 1983.

опера вступають в пору зрілості і завойовують світове визнання як один з вищих досягнень світової музичної культури.

ЧАСТИНА ДРУГА

Розділ ІІІ. УКРАЇНСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ВОКАЛЬНА ШКОЛА

3.1.ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ШКОЛИ СПІВУ.

Українська самобутня національна школа співу своїм історичним корінням сягає в глибину віків. Не висвітлена у теоретичних працях, вона жила багатим творчим життям у мистецтві народних співаків. Історія української вокальної школи співу – одна з найменш досліджених ділянок культури нашого народу, не зважаючи на те, що накопичений унікальний музичний матеріал не тільки є свідченням прославленого минулого українського народу, а й невичерпним джерелом пісенних традицій, якими спокон віків гартувалися душі українського народу для звитяжних справ у багатовіковій історичній боротьбі за свою свободу.

Тодішні умови суспільного життя поневоленої України ставили національне мистецтво в нерівноправне становище, порівняно з мистецтвом закордонним, якому широко й гостинно відкривалися двері у наших театрах та на підмостках концертної естради, всіляко обмежуючи можливості вітчизняного мистецтва, якому відводилася роль «вторинного ринку» талантів. Адже, не таємниця, що європейські театри віддавна надавали перевагу талановитим українським співакам, які дивували світ своїм мистецтвом, прославляючи їх.

Тому, відродження національної вокальної культури у вітчизняному мистецькому просторі, завжди стояло на кону національних інтересів українського народу як повноцінного партнера європейської спільноти, щоб вивільнити внутрішні сили для творення духовної культури.

Самовіддана боротьба українців проти духовного спустошення і пригноблення спонукала бурхливу діяльність у творенні нового життя, де пісенне мистецтво було не лише виразником прагнень народу, але й формою боротьби за нього. Саме на цьому шляху українська музична культура зуміла здобути значну перемогу, на повний голос заявити про себе, зміцнитись і досягти зрілості як художня національно-самобутня система, зовнішні риси якої в контексті світового вокального мистецтва поєднали в собі широкий спектр співацьких традицій (в т.ч. автентичних), вокальної техніки та виразових засобів.

У контексті музичної культури художній спів існував уже з давніх часів, а джерелом української національної школи співу, без сумніву був і є: ***народний*** та ***церковний спів.***

Основою розвитку української школи співу є народна пісня. Саме пісенна культура, як невичерпна скарбниця українського народу, стала фундаметом для розвитку різножанрової музичної культури нашої Батьківщини. Єдність слова і музики, як феномен духовного спілкування з Божественним Началом і міжособистісних відносин в українській пісні, визріла ще на ранньому етапі формування людського суспільства. В ній знайшло своє вираження творче переосмислення народом навколишнього життя, в ній висловлював він свої мрії, сподівання і розчарування. Носіями української народної пісні були кобзарі, бандуристи, лірники. Завдяки народним співцям до нас і дійшла народна пісня. Глибина творчої думки, багатство виражальних засобів та виняткова роль, яку відігравала українська пісня в житті українського народу, стала тим грунтом, на якому, і з якого розвинулася музична культура українського народу. А праця, як постійна необхідна умова існування людини і невтомні творчі пошуки були вирішальними моментами у розвитку культури, а з нею – мови і мислення, які, у свою чергу, привели до реалізації найскладніших творчих прявів, у тому числі музики, і, зокрема, народної пісні, а спів з давніх - давен належав до найулюбленіших занять українського народу.

Фольклорно-пісенна традиція стала основним чинником у розвитку професійного вокального мистецтва нашого народу. Як зазначає доктор мистецтвознавства, професор НМАУ ім.. ПР.Чайковського М.Давидов «формування виконавської майстерності відбувається в органічному зв’язку з вихованням високої культури музиканта, першоджерелом якої є народна пісня, це складає національну визначеність музично-художнього мислення митця, здатного до розширення свого почуттєво-емоційного потенціалу на безмежному матеріалі музики всіх народів, стилів і епох»[80].

Першими виконавцями народної пісні є сам народ. Поступово, в процесі розподілу праці, в людському суспільстві починає

---

[80] Давидов М. Теорія виконавської майстерності в працях українських дослідників //Музичне виконавство:Наук. Вісник Нац. Муз. Академії України ім.. П.Чайковського.-Вип.3.-К.,1999.-С.7-22.

формуватися народний співець, талант якого вирізнявся особливим відчуттям тонко реагувати на характер зовнішніх подій та відносин, відображаючи їх в піснях-легендах. Функції народного співця в давнину користувались особливою пошаною. *«Співцям часто належало нести перед людьми своєї країни знамено моральної і інтелектуальної величі, пробуджувати в них високі прагнення, бо це було їх покликання. До числа геніальних поетів-співців належав і великий автор «Слова о полку Ігоревім» та багато інших подібних до нього народних рапсодів стародавньої Русі, чиї імена поглинуті часом»*[81]. Такі співці-рапсоди (ще їх називали гусляри або гудці) були у дружинних князів, які й оспівували їхні славні походи. Про співців-рапсодів Митусу, Ора, згадує також і Галицько-Волинський літопис.

Безпосередня участь хорової пісні-танцю в трудовому процесі, у первісному злитті пісні, поезії й танцю на спільній основі ритму привела до усвідомлення ролі музики у виробничому процесі як засобу, що об'єднує людські прагнення, збуджує їх творчу енергію. Звідси надання музиці – пісні магічного значення, а в подальшому – визнання її соціально-дійової сили. Смислова багатозначність засобів виразності на первісних стадіях розвитку пізніше приводить до поступового виділення музики з традиційної пісні-танцю, до її функціонального поділу, в результаті чого виникають: пісні зимові, календарні, землеробські, весняні, літньо-осіннього циклу, весільні, колискові, жартівливі, сатиричні, хорове багатоголосся. У первісній грі виділяються солісти, заспівувачі; розвиваючись диференціюються елементи музично-виразної мови. Цей процес, що відбувався в найдавніші часи, і був тим джерелом, з якого виникла народна музична культура. Він поклав початок формування музичних систем, які, в пізніших історичних умовах, внаслідок їх своєрідності, привели до виникнення національних прикмет музичної мови.

Про практику народної пісні, що існувала в найдавніші часи в умовах територіальних меж України, можна судити зі старовинних обрядових пісень (колядки, щедрівки, гаївки, веснянки, купальські, обжинкові, весільні, похоронні тощо.), в яких збереглися відгомони ще первісного побуту. Обрядові пісні – найдавніші зразки пісенної культури народу. Багато з них – не що інше, як відбиток цілісного світогляду часів первісної людини, що розкриває ставлення народу до

---

[81] А.Доливо. Певец и песня, Музгиз, М.-Л., 1948, стр. 5-6.

природи та її явищ. Такі факти існування жанру обрядових пісень, національного і самобутнього, досить важливі. У процесі становлення українського виконавства, звичайно, цей жанр відіграв надзвичайно важливу роль. На основі української пісні створювалися й перші оперні твори.

Позитивну роль в історії українського вокального мистецтва відіграв, незважаючи на певні і закономірні суперечності, також і церковний спів, що в епоху Київської Русі в X-XI ст. досяг високого рівня розвитку. При загальній відсталості, характерній для тогочасного співу, в ньому, під впливом самобутнього народного начала пробивався живий творчий струмінь, у ньому закладались і професійні основи співацького мистецтва – музична грамотність, елементи техніки співу, теоретичні основи вокального мистецтва.

У XII-XIII ст. виникає цілий ряд співацьких шкіл, серед представників яких (особливо в XV ст.), було багато видатних майстрів співацького мистецтва. Партії багатьох партесних творів XVII ст., зв'язаних народною поліфонією, мали рухливий, інструментального характеру мелодійний малюнок, сповнений рулад і фіоритур, виконання яких вимагало віртуозної майстерності виконавців. У XVIII ст. всі духовні концерти з їх суто світськими кантами, з музикою Д.Бортнянського, М.Березовського, А.Веделя, С. Давидова, а також Й.Гайдна та Х.Глюка, тим більше вимагали високої професійної співацької майстерності.

Систематична професійна підготовка виконавців та педагогів співу розпочалася в навчальному закладі при Києво-Печерському монастирі щойно після офіційного прийняття християнства. Виховання вітчизняних майстрів співу відбувається в багатьох навчальних закладах, які створювались в державі. На прикладі Глухівської музичної школи, як унікального культурного явища XVIII століття, розглядається становлення вітчизняної професійної музичної і хорової освіти. Сформовані тут традиції сприяли розвитку фундаментальних основ вокально-хорового виховання в навчальних закладах подібного типу. На їхньому ґрунті було закладено основи вітчизняної вокально-хорової методики виховання співаків. Подальше розповсюдження кваліфікованих співаків відбувалося через територіальні та адміністративні зміни, що привело до розвитку професійного вокального виконавства у багатьох містах країни.

До появи української композиторської школи XVIII ст. народна пісня була основним джерелом формування стилю української вокальної школи, а у представників цієї школи і у великих класиків, нерозривно зв'язаних з духовним життям народу – основою їх творчості. Вже у XVIII ст. провідним жанром у творчості українських композиторів починав формуватись жанр музики – опера. Цей вид творчості, а разом з тим і чудові українські оперні співаки, вже тоді користувалися винятковим успіхом, виступаючи на професійній сцені, передовсім, російських театрів.

Особливо варто згадати чудових українських оперних співаків – баса-баритона ***Марка Федоровича Полторацького (1729-1795 рр.)*** та сопрано ***Єлизавету Йосипівну Білоградську (1739-1764 рр.),*** з сильним, красивим голосом і блискучою вокальною технікою й багатьох інших, які володіли рідкісним драматичним талантом і чудової краси голосами. Вихована з дитинства в атмосфері української пісенності і української мови, а потім на неперевершеній українській музиці, - вони були видатними представниками справді національної реалістичної самобутньої вокальної школи. Як зазначає професор Московського державного інституту культури О.Далецький, виконання народних пісень формує певний «режим природної саморегуляції – «санаторій» для голосу, необхідний і вокалістам-початківцям, і досвідченим співакам»[82]. Цей режим сприяє збереженню і захисту вокально-природних даних у процесі навчання та експлуатації дорогоцінного співацького інструменту.

Таким чином, пріоритетність сольного співу сприяла подальшому розкриттю вокально-виконавських можливостей співочого голосу (тембр, діапазон, рухливість). Ці дані використовувались піснетворцями для подальшого розвитку виконавського стилю вокального мистецтва. З іншого боку, виявлені емпіричним шляхом вокально-виконавські можливості співочого голосу давали орієнтири для їхнього застосування у хоровому мистецтві: виявлялися технічні та тембральні можливості майбутніх хорових партій. Отже, сольний спів (темпоритм, динаміка, слово та звукоутворення, тембральне забарвлення звуку, артикуляційна техніка тощо) був взірцем для виконавців хору та вокально-технічним ґрунтом для подальшого розвитку вокально-хорового мистецтва.

---

[82] Далецький О. Саморегуляція голоса певцов.-М.: Муз. Академія, 1999.-С.143.

Отже, аналізуючи вокальні властивості професійного співу періоду XVI - XVIII століття, можна визначити: загальні напрямки розвитку даного виду мистецтва, чинники формування виконавських традицій та специфіку вокального виховання – якості, які визначають особливості сольного співу як жанру музичного мистецтва.

3.2.СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ.

Становлення самобутньої української вокальної школи відбувалося у важких умовах і зазнавало значних утисків та перешкод. Правляча верхівка царської Росії при активній допомозі церкви свідомо гальмувала розвиток національного народного мистецтва, вбачаючи в ньому велику дійову силу, здатну пробуджувати національну свідомість народних мас, пропагувати й розповсюджувати прогресивні суспільні ідеї. Церковний спів на Україні ще в давні часи досягнув високого рівня, мав значний позитивний вплив на розвиток музично-вокальної культури в країні. З церковних хорів виходили добрі, музично грамотні для свого часу, дуже добре технічно підготовлені співаки і вчителі співу, які могли виконувати навіть складні оперні твори. Чималу роль відіграв і той факт, що опера – вокальний жанр, який має вирішальний вплив на характер вокального виконавства, а отже і на принципи та методи виховання співаків, - в силу різних історичних причин з’явилася в Україні пізніше, ніж в деяких зарубіжних країнах.

Більше того, вже на той час, коли для існування національної української опери були всі передумови (чудові співаки, оркестранти, хори тощо), - наша оперна сцена довший час перебувала у розпорядженні зарубіжних оперних труп – італійської, французької, німецької і, частково, російської. *(частково тому, що кращі мистецькі сили України працювали і розвивали музично-вокально-хорове мистецтво Росії – Прим. О.Ш.).* Предметом особливої уваги була італійська опера, яка славилася своїми видатними співаками і, найчастіше даючи «сезони» в Україні, розповсюджувала свій вплив на певні кола суспільства. Італійських співаків вважали найдосконалішими, їх наслідували, у італійських педагогів навчалося багато талановитих співаків з інших країн. Певний вплив італійської школи співу відчула на собі і вокальна культура України. Частина

наших співаків навчалася співу у італійців, консультувалася у їх найвидатніших педагогів, під їх керівництвом удосконалювала свою вокально-технічну майстерність. І хоча вплив цей не був всеосяжним, не знищив національної самобутньої основи українського мистецтва співу, а обмежився закономірними нормами взаємодії і взаємозбагачення культур, хоча представники зарубіжного мистецтва, гастролюючи на Україні, переконувались у винятковій талановитості нашого народу, справа становлення вітчизняної національної школи співу ускладнювалися і гальмувалися тим, що практично, долю мистецтва вершила та частина так званої імперської верхівки, яка плазувала перед іноземним мистецтвом, недооцінюючи і занедбуючи своє, особливо народне, мистецтво.

Переломним моментом у розвитку вокально-хорового мистецтва в Україні стало освоєння партесного стилю співу, яке привело до початку глибоких змін не лише у слуховому сприйнятті музики, а й у самому принципі вокально-хорового мислення. Опанування новим стилем в Україні відбувалося шляхом поєднання вокальної традиції з новими виконавськими засобами партесного співу. Аналізуючи твори партесного стилю можна визначити характерні риси, які впливали на розвиток вокально-технічного виконавства співаків.

Головними серед них є:

1) розширення вокально-технічних можливостей голосового апарату;

2) втрата зв'язку вокального мислення, як засобу виразності, зі змістом тексту і тембральною виразністю;

3) зміщення слухової уваги.

Партесний стиль виявився переломним для всієї східнослов'янської вокально-хорової культури і мав свої переваги та недоліки. До перших потрібно віднести:

1) розділення професійного хорового мистецтва на церковне та світське;

2) формування систематичної вокально-хорової освіти для різних вікових груп;

3) високий щабель професійної підготовки українських співаків, який став взірцем для розвитку вокально-хорового виконавства в Росії.

Негативними факторами можна вважати:

1) нівелювання природних вокальних тембральних барв голосу;

2) занепад хорового багатоголосся з т.зв. «горизонтальним» слуховим сприйняттям.

Подальший відрив від автентичного природного вокального мислення спричинило наслідування італійської та німецької музичної культури. Кожна з них внесла свої виконавські особливості в українську вокальну музику, які й вимагали певних змін вокальної техніки. Стилістичні риси італійського напрямку найкраще засвідчують музичні приклади композиторської творчості М.Березовського, С.Бортнянського, А.Веделя, С.Дегтярьова, С.Давидова, П.Турчанінова.

Головними з них є:

1) розширення звуковисотного діапазону хорових партій;

2) впровадження соло – окремої партії чи ансамблю;

3)повернення до пріоритету словесного тексту у взаємодії музичних та вербальних засобів виконавської виразності.

Під впливом італійської музичної культури на слов'янській сцені з'являється новий вокальний жанр - опера, який надалі активно взаємодіє з розвитком хорового мистецтва. *По-перше*, впродовж XVIII століття оперні партії виконуються кращими виконавцями професійних хорів, що свідчить про високий вокально-виконавський рівень останніх. *По-друге*, на вітчизняній сцені створюється новий жанр - *народна опера* (національно-історична, історико-побутова, народна драма), де хор стає одним з головних дійових осіб.

Виховання вітчизняних майстрів співу здійснюється в багатьох навчальних закладах, які спішно утворювались у державі. Глухівська музична школа співу, як унікальне культурне явище XVIII століття, започаткувала становлення вітчизняної професійної музичної і хорової освіти. Сформовані тут традиції сприяли розвитку фундаментальних основ вокально-хорового виховання в навчальних закладах подібного типу.

Попри складні умови, що існували на той час в Україні, становлення вокального мистецтва там набувало яскраво виражених національних рис, оскільки історичний шлях розвитку вітчизняних співацьких традицій уміло синтезувався з новими іноземними течіями, (не сприймаючи їх в «чистому вигляді»). На цьому ґрунті і закладалися основи вітчизняної вокально-хорової методики виховання співаків.

У другій половині XIX століття відбувається піднесення різножанрового мистецького розвитку у всій Україні. На межі 60-70-х

років у Львові успішно працюють і творять А.Вахнянин, П.Бажанський та І.Біликівський, робить перші кроки В.Матюк. У Чернівцях активно працює С.Воробкевич, в Одесі проводить багатогранну композиторську та науково-критичну діяльність П.Сокальський. В Одесі, а згодом у Єлисаветграді, працює з хорами П.Ніщинський.

Головними творчими та виконавськими рисами цього напрямку є:

1) вільне проведення головної теми від однієї партії до іншої;

2) вільний, несиметричний ритм, який підпорядковується мовному ритмові та текстовим акцентам, (повторення слів, по змозі, уникаються);

3) хор сприймається як ансамбль багатобарвних голосових тембрів,(як « оркестр» людських голосів).

Ці творчі нововведення вимагали від співаків гнучкого мислення у мелодійному сприйнятті музики, пов'язаного з літературним текстом, чіткої дикції, а головне – тембрального насичення голосів.

На розвиток вокально-хорового виконавства XIX століття значний вплив мали умови виконання оперного жанру, де хор отримував специфічні виконавські умови. Він підпорядковувався не тільки вимогам стилю, а й законам сценічного жанру, а саме: донесенню літературного тексту, акторській грі, оркестровому супроводу тощо. Впродовж XIX століття в опері надзвичайного значення набула емоційна виразність виконання та роль оркестру, що вимагало збільшення оперних приміщень. Сумарність всіх цих виконавських умов сприяли і змінам у технічних показниках вокального процесу, а насамперед, – у диханні, яке потребувало, більш глибокого і могутнього - нижньореберного. Це спричинило зміни у вокальній техніці: пошуки можливості утворення єдиного механізму звукоутворення на всьому діапазоні; вирівнювання голосових регістрів і розвитку однорегістрової вокальної лінії; збільшення тембральної насиченості та сили звуку на верхній ділянці діапазону (т.зв. «імпедансування»); посилення гучності та летючості голосу співака в процесі співу в супроводі оркестру.

Отже, вокальні властивості хорового мистецтва в період підпорядкування специфічним особливостям музичних стилів додали до визначених попередніх чинників хорового співу залежність вокальної техніки від жанрових, акустичних властивостей та виконавських особливостей, пов'язаних як зі взаємовпливом

українського вокального мистецтва з європейською вокальною культурою, так і з відродженням національних традицій.

3.3.ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ НА УКРАЇНІ XVII-XVIII ст. (Глухівська співоча школа).

Ідея національного відродження, яка у кінці XVI ст. стає провідною в українській культурі, сформувала неповторний героїчний стиль, який засобами мистецтва відображав і самі історичні події, і зростаючу самосвідомість народних мас, і напругу визвольних змагань, що набули характеру народної війни, і міцніючий зв'язок української культури із Заходом – усе це сприяло активному пробудженню творчих сил народу, спрямованих на розвиток освіти та культури. Як свідчить історія, впродовж століть український народ виробив багатющу спадщину, котра стала однією з наймогутніших духовно-творчих сил, що зберегли і примножували високу культуру, самобутність нації. Впродовж століть формувалися певні культурно-мистецькі засади формотворчого аспекту музики загалом. Таким чином, популяризація ідей нової естетики зрослих мистецьких завдань, що спонукали до творчих пошуків, підносить музичне життя на нечувано високий рівень, в т.ч. і вокального мистецтва. Його історичний розвиток, як і історія самого людства, тісно пов’язана з формуванням національної вокальної школи як конкретної, цілеспрямованої, організаційної системи підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється.

Музика поступово завойовує щораз ширші кола, проникаючи у найвіддаленіші кутки країни. Влаштовуються загальнодоступні концерти, організовуються музичні товариства, відкриваються нотні магазини та видавництва – спочатку в столиці, а згодом і в провінціях. Утворюються співочі капели, музичні театри, а також появляються міські оркестри. Щораз сильніше й наполегливіше в Україні, а водночас, і в Росії росте потреба у власних професійних кадрах, які б змогли фахово задовольняти творчі потреби населення.

Таким чином, в Україні з’являються відповідні музичні заклади, в яких готують професійні музичні кадри. Першим закладом на початку XVII ст., який згадується в іменному указі цариці Анни Іоанівни і датований від 14 січня 1741 року, була спеціальна співоча школа в

Глухові, основним завданням якої була підготовка співаків для придворної капели. Офіційним засновником цієї школи був «правитель Малоросії» Румянцев. В ордері, який він видав про заснування співочої школи, були чітко сформульовані мета і завдання: «Оскільки по іменному, її імператорської величності, указу, наказано заснувати в Глухові невелику школу при одному регентові, котрий у співі чотириголосному й партесному був би цілком досконалий, до якої набирати зі всієї Малоросії із церковників із козацьких і міщанських дітей та з інших, і утримувати постійно в тій школі від двадцяти осіб, а при тому, знайшовши досвідчених майстрів із чужинців та малоросів, цих учнів навчати також струнної музики: задля того військовій канцелярії генеральній, куди належить підтвердити, щоб регента такого, котрий би у чотириголосному і партесному співі дійсно був удосконалений і інших, які б школярів також струнної музики навчати могли, знайти і, знайшовши, надіслати до мене, і утримуватися вони будуть державним коштом» (грудня 27 дня 1737 р. Переяслав.). До школи, в перший «планомірний» набір, потрапив згодом найвідоміший, поет, музикант, співак, філософ Г.С.Сковорода. У цій школі учням давали неабияку музичну освіту. У подальшому, вона не тільки відіграла виняткову роль в історії співочої справи в Україні та в Росії, але й мала величезне значення для виховання перших місцевих творчих кадрів. Глухівська школа була тоді одним з перших (у тогочасній Російській імперії) музичних навчальних закладів, де готували співаків (інструментальні класи були в Петербурзі, які запрацювали дещо пізніше).

Як відомо, умови розвитку української культури в той час повністю залежали від царського благовоління, тому діяльність композиторів, співаків і взагалі, всієї творчої інтелігенції проходила, здебільшого, у Петербурзі – тодішньому центрі музичної культури багатонаціональної Російської імперії. Стиль їхньої творчості неодмінно повинен був відображати «модні» загальноєвропейські напрямки. І все ж таки, як описує А.Ольховський, «незалежно від цього їхня творчість була обумовлена особливостями інтонування української музики; вона була наслідком національного розвитку,

завершенням того історичного шляху, який пройшла українська музична культура протягом багатьох століть своєї історії»[83].

Існуючи майже століття (до 30—40-х років XIX ст., за Ольховським А. «Нарис історії української музики»[84] , а за виданням П.Гнидя «Історія української музики»)[85], Глухівська школа почала занепадати вже наприкінці XVIII століття. Проте, вона виховала бездоганні музичні сили, які не тільки заклали основу для подальшого розвитку високої професійної культури Росії, піднесли її на загальноєвропейський рівень, але й заклали міцний фундамент для розвитку української національної культури, на якому зросли такі могутні постаті, як Д.Бортнянський, М.Березовський, А.Ведель та ін.

Важливим культурно-освітнім центром України 2-ої половини XVIII ст. став також і Катеринослав (нині м.Дніпропетровськ). Після підписання Катериною II Кучук-Кайнарджийського миру (1774) російський князь, генерал-фельдмаршал, “наместник и правитель Таврический”, Г.Потьомкін передбачав, “наряду с государственным устройством”, відкрити у Катеринославі університет “с музыкальной академией и академией художеств”. Спочатку було засновано Катеринославський університет (відповідно до імператорського указу від 4 вересня 1784 р.), а згодом була відкрита і Катеринославська філармонійна академія, або Музична академія (1786). Її директором став італійський композитор Дж.Сарті (працював упродовж 1787–1790 рр.). У 1787 р. цю академію було переведено до Кременчука (діяла до 1791 р.). За свідченням Є.Болховітінова, князь Г.Потьомкін планував призначити директором Музичної академії, яка мала статус вищого навчального закладу з концертним ухилом - М.Березовського. У програмі академії домінуюча перевага надавалась професійному рівню навчання і виховання хорового співу та оркестровій грі. Академія мала два музичні відділення: вокально-хорове та інструментальне. Для викладання спеціальних і теоретичних предметів до неї запрошували музикантів з Італії (Конті, Дельфіно, Дель Окка, Лукіан Джоліо, Бравора, Франциско Бранка, та ін.). В Академії існував і балетний клас для хлопчиків та дівчат, яким керував Розетті.

---

[83] Ольховський А. Нарис історії української музики /Підготов. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л.Корній.- К.: Муз.Україна, 2003.- С.215. - 512 с.

[84] Там само.- С.213

[85] Гнидь П. «Історія української музики» К., 1989 .- С.385.

Найяскравішими постатями цієї школи були всесвітньо відомі композитори, співаки і педагоги: М.Ф.Полторацький Д.С. Бортнянський, М.С. Березовський та А.Л.Ведель.

Чільне місце і посаду директора Придворного хору займав український співак (баритон), хоровий диригент і музичний діяч ***Полторацький Марко Федорович (сцен. псевд. Марко Портурацький - 1729-1795 рр.)*** – виходець з України.

Він народився в місті Сосниця, (тепер - Чернігівської області) в сім'ї священника, навчався в Чернігівській латинській школі, а згодом - у Київській бурсі, де співав в церковному хорі. В 1745 році граф О.Розумовський, почувши чудовий голос юнака, забрав його з собою до Петербурга і влаштував у Придворну співочу капелу, в якій молодий Марко навчався п'ять років співу співаючи, водночас, у хорі.

Свій перший вихід на велику сцену розпочав тріумфальним дебютом в партії Атаманта з опери «Беллерофонт». Один з критиків писав: «актриси і актори, і Марко Портурацький, заслужили собі, великі похвали і щойно вельми згадуваному Портурацькому, придворному малоросійцю, який вперше вийшов на театр, кожен дивувався, і зі справедливістю сказати можна, що не уступає він найкращим італійським акторам»[86].

Його артистичний ріст відбувався стрімко: протягом 1746-1762 років він співак і регент придворного хору, а з 1763 – уже директор Придворної співацької капели. До речі, саме Полторацький, першим зі співаків тодішньої Росії, удостоївся честі і права бути солістом Петербурзької італійської опери, в якій проспівав з 1750 по 1770 рр. Навчався співак в Італії, де вдосконалював свою вокальну техніку. Під керуванням Полторацького капела стала першокласним хоровим колективом і зайняла провідне місце в музичному житті Петербурга.

Серед його учнів – М.Березовський, К.Давидов. Він був першим учителем співу у малолітнього Дмитрика Бортнянського і відіграв значну роль у його професійному розвитку.

Бортнянський Дмитро Степанович (1751-1821 рр.) – один з найвидатніших українських композиторів, зокрема, церковної музики.

---

[86] Див. СПб. Ведомости. 1750. № 99.

Він народився в 1751 року у місті Глухові (тепер Сумська область). Саме там існувала особлива співацька школа, куди набирали музично обдарованих дітей з України. Їх навчали досвічені учителі-співаки, після чого дітей відправляли до хорових капел, де формувалися професійні музиканти. Таким чином, Глухів здавна служив «розсадником» співаків для капел, а зокрема, для найвідомішої в той час Придворної капели у Петербурзі.

У 1758 році, в одному з наборів малолітніх співаків з Глухівської школи для поповнення складу цієї капели, виділялися двоє хлопчиків уродженці Глухова – семирічний Дмитро Бортнянський і його старший товариш Максим Березовський. Їх насильно забрала з родинного дому царська комісія і, незважаючи на протести батьків, відправила до холодного Петербурга.

Таке діялося не тільки у сфері музики. Царський уряд «перетягав» талановитих українських малярів, архітекторів, скульпторів, драматургів, акторів театру та інших, щоб не використовували "своєї сили у своїй хаті". Обдарований чудовим голосом-дискантом і визначними музичними здібностями, палко закоханий у спів і з прагненням вчитися, маленький Дмитрик, відразу пірнув у науку і швидко змусив заговорити про себе як про співака.

Другим учителем Дмитра був видатний італійський педагог, композитор і клавесиніст Бальдассаре Галуппі, "батько італійської комічної опери", який також у той час служив при Петербурзькому дворі. Під його особистим керівництвом Дмитро продовжував удосконалювати своє мистецтво співу. Дмитро швидко осягнув вокальні висоти і Б.Галуппі дозволив йому, 11-річному хлопчику, виступати публічно на театральній сцені в жіночих ролях, а через два роки, в опері Раупаха "Альцеста", він виконав головну чоловічу роль Адмета.

У 1768 році, коли Б.Галуппі мав повертатися до рідної Венеції, він організував своєму учневі подорож до Італії для завершення музичної освіти. Так, Бортнянський прибув до Венеції, де існувало чотири консерваторії і музично-театральне мистецтво було на високому рівні. Одну з них очолював сам Б.Галуппі, у якого Дмитро близько двох років старанно студіював вокальну музику, а також займався теорією музики, гармонією і грою на клавесині. Чимало свого навчального матеріалу він черпав з багатої бібліотеки Собору св. Марка, де

Б.Галуппі був органістом. Тут Д.Бортнянський часто слухав спів хору і виконання поліфонічних творів у супроводі органа.

Перший духовний твір Д.Бортнянського "Аве Марія" появився у 1775 р. (написаний в Неаполі), а роком пізніше, коли йому було 24 роки – "Сальве Реґіна". Твори мали деякі музичні «новації». Відтак, появилися його опери: „Креонт” (1776), "Алкід" (1778), і "Квінт Фабій" (1779), написані в дусі італійської комічної опери, які мали великий успіх в Італії. Для поглиблення своєї музичної освіти він відвідував різні музичні центри Італії. Однією з найважливіших була його подорож до Риму – "Альма Матер" західної цивілізації - мрії багатьох мистців побачити видатні твори, перлини мистецтва древньої римської культури і черпати натхнення. Д.Бортнянський знав, що в Римі до його опер поставляться вимогливо. Але, про успіх свідчить те, що після Риму їх ставили ще у Венеції і Модені. Після цього Д.Бортнянський подорожував до Болоньї, де була всесвітньовідома Філармонічна Академія, заснована в 1666 р. ЇЇ очолював видатний музикант-теоретик і визначний діяч музичного світу Італії падре Джамбатіста Мартіні, автор відомої „Сторія делла музика”. Членами-академіками цього закладу могли стати тільки найвидатніші музиканти, які завоювали славу і подолали високі іспитові вимоги. Серед них був і український композитор М.Березовський.

Музикознавець М.Іванов стверджує, що Д.Бортнянський ще й навчався у Філармонічній Академії, хоча, документально це не підтверджено. Загалом, повне і всебічне вивчення життя і творчості нашого видатного композитора ще чекає на свого дослідника. Крім Риму і Болоньї, Д.Бортнянський відвідав Флоренцію, Мілан і Неаполь. Вивчення духовної музики у чудових церквах – перлинах італійської архітектури, співзвучними з творами молодого композитора, спонукало його до вивчення живопису, колекціонування робіт відомих італійських художників. Роки навчання в Італії значно розширили світогляд молодого (і вже відомого) композитора. Свої твори, які привернули увагу високих спеціалістів, Д.Бортнянський писав у дусі часу італійсько-європейської музики. Молодий маестро став справжним професіоналом.

Неважко уявити собі почуття Д.Бортнянського, коли весною 1779 року він отримав листа від директора Імператорських театрів і придворної музики Івана Ілагіна, з домаганням повернутися до

Петербурга. Молодий музикант змушений був покинути привабливу Італію, де він прожив найкращі роки своєї молодості, багато чого навчився, де любили й високо цінували його талант. Внутрішній спротив цьому спричинила, мабуть, трагічна смерть його товариша-земляка з Глухова, талановитого музиканта і композитора, М.Березовського, який після повернення з Італії до Петербурга в 1774 р., духовно зламаний і доведений царськими чиновниками до божевілля, закінчив життя самогубством. Ці думки гнітили Д.Бортнянського, але як композитор, він, водночас, не міг не прийняти звабливої нагоди повернутися до Придворної капели в Петербурзі, щоб продовжувати улюблену справу свого життя. По дорозі до Петербурга він зупинився в Австрії, де Відень, з його високою музичною культурою, прегарними пам'ятками архітектури, і скарбами образотворчого мистецтва, відкрив молодому митцю багатство австрійської культури. Тут Д.Бортнянський написав хорову літургію і ряд композицій на німецькі і латинські тексти, призначені для латинських богослужб. У цих його "іноземних" творах вже відчуваються українські народні інтонації, зокрема, в "Німецькій обідні" композитор використовує київський розспів.

У Австрії Д.Бортнянський здобув собі ім'я, передусім, як композитор церковного стилю. Його твори "Аве Марія" і „Сальве Реґіна” були дуже популярними у щоденних богослужбах церков і монастирів. В кінці 1779 р. він прибув до Петербурга уже відомим композитором, хоча його становище там було досить нелегким. Спочатку він займав скромну посаду, переважно, як композитор культових творів. Однак, з бігом часу, його популярність зростала - репертуар Придворної капели поновлювався і збагачувався його творами. Одними з перших композицій Бортнянського були „Херувимська пісня” (1782 р.), а в наступному році з'явилась "Да ісправится молитва моя", які одразу завоювали повагу і довір'я придворного кола чиновників. З того часу попит на твори Д.Бортнянського зростав, особливо, серед нотних видавців. На цій посаді композитор прослужив 17 років. У 1796 р. він отримав титул Директора вокальної музики і Управителя (капельмейстера) Придворної капели, яку очолював до кінця свого життя.

Свою творчу діяльність Д.Бортнянський розпочав від реорганізації Придворної капели, яка в той час була в занепаді. Займаючись поліпшенням її економічного і мистецького стану, він, насамперед,

поповнив до 60 осіб склад капели талановитими співаками, переважно, українцями. В один час у Придворній капелі співав, навіть, відомий український філософ і поет Григорій Сковорода. Він не тільки писав для капели свої твори, а й дириґував нею. Капела була своєрідною майстернею його хорової творчості. Композиції Д.Бортнянського були популярними і у великій пошані не тільки в Україні, але й у Європі. Так, наприклад, його твір «Херувимська» ч.7, перекладений багатьма мовами світу. Однак, найвизначнішими творами Д.Бортнянського вважаються його 35 концертів (чотириголосих) і 10 концертів (восьмиголосих для двох хорів). Ці духовні твори, видані в 1881 р. за редакцією П.І.Чайковського, який дозволив собі "вичистити" їх від т. зв. мелізмів, вважаються позбавленими "обличчя" композитора.

У своїй музичній плодовитості Д.Бортнянський однаково блискуче проявив свій талант у різноманітних жанрах: кантатах, гімнах, вокально-хорових та оперно-інструментальних творах, сонатах, романсах, симфоніях, операх та ін. Його опери, написані в Петербурзі: "Свято сеньйора", "Син-суперник" і "Сокіл", хоча й нагадують опери італійського періоду, вміщають інтонації української музики. Композитор і музикознавець С.Людкевич зазначив, що Д.Бортнянський "видатний український хоровий вокаліст, і в цій галузі нема йому рівних у нас, а може і в Європі". За народним переказом, у день своєї смерті, 9 жовтня 1825 р., хворий Д.Бортнянський покликав до себе хорову капелу і попросив заспівати його улюблений твір: "Вскую прискорбна єси душе моя", при завершенні якого композитор відійшов на вічний спочинок. Він передав нащадкам свою дорогоцінну спадщину, яка поруч зі спадщиною інших геніальних його сучасників Максима Березовського і Артемія Веделя утворили "золоту" добу в історії української музики.

Ще одним видатним представником музичної культури українського народу був ***Березовський Максим Созонтович (1745-1777 рр.)*** - український композитор, співак. Неоціненний геній, М. С. Березовський навчався у Київській академії, де почав створювати перші композиції для хору. Якщо спробуємо порівняти життєпис Максима Созонтовича Березовського з біографіями його колег-сучасників, українських композиторів XVIII ст., неодмінно помітимо величезну кількість незрозумілих, заплутаних, напівлегендарних відомостей. Справді, документальних підтверджень багатьох подій у

житті Максима Созонтовича немає, та ми маємо дещо більше: нам у спадок залишилися часточки його великої душі – його музичні твори.

І, з цих сторінок партитури перед нами постає визначна постать в історії світової музики, талановитий український співак і скрипаль, геніальний композитор, один зі стовпів вокально-хорового мистецтва – Максим Березовський. Та все ж таки, давайте вивчимо факти і легенди, пов’язані з Березовським і спробуємо скласти життєпис цього славетного українця. Побутує думка, що Максим Созонтович народився 16 жовтня 1745 році у місті Глухові, – на це вказують старі енциклопедичні словники.

Але, якщо зіставити основні події у біографії композитора, то його народження слід датувати швидше 1740-1741 роками. На той час у Глухові була єдина на широких просторах Російської імперії школа мистецтв, яка готувала професійні кадри для Санкт-Петербурзької придворної співочої капели. Вчені допускають, що у молодості Березовський навчався у Київській духовній семінарії (на це вперше вказує повість російського письменника XIX ст. Нестора Кукольника "Максим Созонтович Березовський"), а також мав певні стосунки з домашньою капелою Кирила Розумовського. Останній був великим шанувальником музики, меценатом і, за свідченням сучасників, усіляко підтримував своїх земляків при дворі.

Першим документально підтвердженим фактом з біографії Березовського є зарахування його у середині XVIII ст. до капели князя Петра Федоровича (майбутнього імператора Петра III) із річною зарплатою у 150 рублів. Князь палко любив музику, і у своєму маєтку Оранієнбаум, який він отримав від тітки – імператриці Єлизавети, збудував "Оперний дім" та запрошував сюди популярних оперних співаків і композиторів з Італії. Саме в італійця Арайї в опері "Олександр в Індії" вперше виконав тенорову партію молодий Максим Березовський. Також, за його участю була поставлена вистава Манфредіні "Упізнана Семіраміда". В обох постановках Березовський був не лише єдиним представником сильної статі, але і єдиним вітчизняним співаком. Після сходження на престол імператор Петро III своїм указом зарахував Максима Березовського до співаків "Італійської кампанії" з річною зарплатою 400 рублів. Восени 1763 року Максим Созонтович вирішив одружитися з донькою валторніста Придворного оркестру Фрідріха Юбершера Франциці. Але

католицьке віросповідання нареченої стало суттєвою перешкодою для укладання шлюбу, тому дозвіл на одруження православному Березовському довелося просити у самої імператриці. Весілля справили 17 жовтня 1763 року. Із другої половини 60-х років XVIII ст. Максим Березовський – уже визнаний композитор, який користується неабиякою популярністю при імператорському дворі. З цього періоду до нас дійшов ряд схвальних відгуків авторитетних митців про творчість Березовського.

Так, академік Якоб фон Штелін зазначає, що в Росії популярні хорові твори "украинских композиторов, прежде бывших церковными певцами. Среди последних выдвинулся ныне состоящий придворным камерным музыкантом Максим Березовский, обладающий выдающимся дарованием, вкусом и искусством в композиции церковных произведений изящного стиля. В последнем он настолько сведущ, что знает, как нужно счастливо сочетать огненную итальянскую мелодию с нежной греческой". У цей час, Максим Созонтович написав один із своїх шедеврів, який, власне, і асоціюється з іменем композитора – хоровий концерт на псалом Давида "Не отвержи мене во время старости". Його характерною ознакою є витончена ладогармонійна фактура, чергування "мажорних" і "мінорних інтервалів", що асоціюються із українською пісенністю. Такий синтез українських мотивів, місцевого петербурзького обіходу та італійського концерту породив стиль, який став взірцем "катерининського" хорового концерту. Зазначимо також, що яскравим твором цього періоду діяльності композитора стала написана ним Літургія, яка досить широко розповсюдилася на території Російської імперії у 1760-х роках. Невдовзі Максима Созонтовича підвищили до придворного капельмейстера, та, на жаль, він не встиг скористатися з переваг цієї посади – до влади у Росії прийшла імператриця Катерина II, яка відзначалася нелюбов'ю до музики. Березовський розумів, що його становище при дворі стало надто хитким, і він вирішує спробувати щастя у Європі. 1765 року він приїхав до італійської Болоньї, де в той час процвітав один із найбільших європейських центрів музичної освіти – Філармонічна академія.

Всі свої зусилля молодий український композитор спрямував, щоб отримати членство у Болонській академії, адже на той час такий титул був надзвичайно почесним як для італійців, так і для іноземців. Після шести років навчання і здачі екзамену на звання академіка-

композитора 15 травня 1771 року Максима Березовського прийняли до Болонської академії. Обдарування Березовського і його музичні успіхи сприяли його популярності в Італії. Багато академій цієї співучої країни обрали Максима Созонтовича своїм почесним членом, а вищезгадана Болонська викарбувала його ім'я золотими літерами на мармуровій дошці. Одразу ж після цієї події композитор вирушив подорожувати Італією. В місті Ліворно у 1773 році з великим успіхом проходить прем'єра опери Березовського "Демофонт". Живучи в Італії, композитор сумував за батьківщиною, він посилав сюди свої найкращі твори. Всі вони відрізнялися простотою, доступністю і водночас витонченістю. Ці твори виконувалися у присутності Двору, що тогочасно зробило ім'я Березовського відомим усій Росії. Проте в Італії Максиму Созонтовичу катастрофічно не вистачало коштів... У гавані Ліворно на той час стояв російський флот під керуванням графа Олексія Орлова, брата фаворита імператриці Катерини II Григорія Орлова. Орлов звернув увагу на обдарованого співвітчизника і часто замовляв йому музику. Гроші, які Березовський отримував від Орлова, були для нього єдиним засобом для існування. 1774 року, після дев'яти років перебування за кордоном, Максим Березовський, сповнений прекрасних мрій і сподівань, повертається до Петербурга. Він сподівався, що блискучий талант композитора сприятиме його високому становищу у суспільстві. Але він глибоко помилився...

На той час Петербург був переповнений бездарними улюбленцями. Ці так звані "фаворити", однак, складали згуртований клан, що ставився з ревністю і дріб'язковою підозрою до кожного справжнього таланту та намагався ізолювати чи знищити кожного, хто стане на їхньому шляху. Коли після приїзду Березовського його представляли як відомого артиста багатьом можновладцям, то лише один князь Григорій Потьомкін, звернув увагу на талановитого композитора. Князь пропонував призначити Максима Созонтовича директором майбутньої Музичної академії у Кременчуці. Однак, як це часто траплялося, Потьомкін не довів до кінця свою пропозицію, забув не тільки про Березовського, але і про академію, проект якої так і не був закінчений... Великий композитор був змушений піти до Придворної співочої капели без конкретної посади. Зневірившись отримати посаду або підвищення, які б відповідали його таланту і знанням, він впав у відчай. Ображений, принижений, терплячи нестатки і всілякі невдачі, Березовський у березні 1777 року захворів

на лихоманку, і в одному із нападів важкої хвороби, покінчив життя самогубством, перерізавши собі горло.

Йому було лише за тридцять... Він помер у повній самотності й бідності, не було навіть коштів на поховання композитора, а його передчасна смерть не викликала жодного відгуку в музичному середовищі. Загалом, цей період життя композитора майже не задокументовано. Зафіксовані лише його початок і кінець: бухгалтерські розрахунки за 1774 рік і ордер на виплату зарплати посмертно, на поховання композитора. До останніх років життя Березовського належать три концерти ("Господь воцарися", "В началех Ти, Господи", "Да воскреснет Бог"), які розкривають нові стилістичні грані його композиторського спадку. Хоча в них і відчувається вплив музичного класицизму, все ж таки, домінуючим залишається поліфонічний стиль барокового хорового концерту. На жаль, нині значна частина творів великого Максима Березовського загубилася, а ті, що збереглися, знаходяться у бібліотеках різних міст світу. (Нещодавно музичні дослідники знайшли партитуру одинадцятої симфонії Березовського, і є натяки на існування тринадцятої).

У цілому ж, характеризуючи творчість композитора Березовського, слід зазначити, що він разом із іншим відомим українським композитором Артемієм Веделем є представником нового напрямку в партесному співі.

Ведель Артемій Лук'янович (Ведельський, Веделєв; 1767-1808 рр.) – український композитор, хоровий диригент, співак (тенор) і скрипаль. Народився у Києві, в сім'ї різьбяра Л.Ведельського. Навчався Ведель, як і Березовський, у Київській академії, де був також регентом студентського хору й першим скрипалем-солістом студентського оркестру.

Як знавця церковної музики та чудового співака, 1788 року Веделя запрошує генерал-губернатор П.Єропкін до Москви для організації своєї капели. Але вже у 1792 році Ведель повертається до Києва і за дорученням генерал-губернатора А.Леванідова організовує хор «із простих солдатських дітей і вольних людей», за що дістав чин капітана. Також одночасно Ведель керує хором Київської академії.

У 1797-98 роках керував губернською капелою Слобідсько-Українського губернатора О.Теплова у Харкові, працює

капельмейстером вокального класу та викладачем співу в Харківському казенному училищі. Одночасно займається набором і підготовкою півчих до Петербурзької придворної капели.

У 1798 році Ведель повертається з Харкова до Києва, а вже на початку 1799 року він стає послушником Києво-Печерської лаври, де пробув декілька місяців і повертається до батьківського дому. Однак, уже в червні його звинувачують у написанні на чистих сторінках книжки «Служба и житие преподобного Нила», наклепницької інформації про те, що Катерину II вбив її син Павло, а його та всю його родину, убив київський митрополит Ієрофей. На той час цар Павло I ще був живий (його вбили замовники в 1801 р.). За ці, як зазначено в справі, «нелепости» Веделя оголошують божевільним і запроторюють у божевільню Кирилівського монастиря, де він пробув до самої смерті[87].

Творча спадщина Веделя - виключно культові твори. Це – 30 хорових концертів (найкращий з них «Услиши, Господи, глас мой»), «Літургія», «Всеношна», «Херувимська». В його творах простежуються уже стильові засоби т.зв. «високого професіоналізму» XIII ст., але його образи, на відміну від пафосу Бортнянського, або теплої лірики Березовського, тяжіють до похмурих настроїв. Мелодика його творів відзначається глибокою спорідненістю з українською народною піснею, прикладом чого може бути останні 8 тактів середньої частини тріо (а-моль) «Покаяния отверзи ми двери».

Безперечно, що композиторська творчість Веделя ще вимагає детального опрацювання, але вже з упевненістю можна вважати її визначним здобутком української музики, а отже, і вагомим внеском в національну музичну культуру.

3.4.ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ *(Перші українські співаки)*

Історія українського вокального мистецтва і, зокрема, вокальної педагогіки, ще не достатньо досліджена і не повною мірою висвітлена. Тому, основною метою названого розділу є стислий і узагальнений

---

[87] Кук В. Артем Ведель-Ведельський (1767-1808). Арешт та увязнення (1799-1808) // Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті /Науковий вісник.-Вип.11.-К., 2001.

поетапний виклад головних принципів розвитку національної самобутньої української вокальної школи та її прогресивних традицій. Історія вокального виконавства розкриває еволюцію поглядів, становлення теорії вокальної педагогіки та формування вокально-методичних установок в руслі співацької практики. Національні традиції, принципи, прийоми сольного співу та їх закономірності знайшли свою довершену «формулу» в середовищі стрімкого розвитку опери.

Пізніші нововведення стосувалися вже сфери хорового виконавства. Вивчення історії вокального виконавства, еволюція вокально-педагогічних поглядів спеціалістів є важливою ланкою підготовки вокальних педагогів, диригентів, теоретиків, як основи їх професійної практичної діяльності. У процесі занять з постановки голосу вокальному педагогу доводиться вирішувати ряд вокально-педагогічних проблем, що стосуються: звукоутворення і тембру голосу, закономірностей роботи голосового апарату в співі (дихання, гортані, горла, ротової порожнини, м'якого піднебіння, вимови тощо).

У кінці XVIII століття вокальна педагогіка, як і всюди, розвивалася емпіричним шляхом – шляхом накопичення практичного досвіду і спостережень, а уже на початку XIX століття – використовувала знання суміжних наук, повязаних з співацьким голосом: анатомію і фізіологію, акустику, пізніше – психологію, а також, зокрема, діяльність вищої нервової системи людини тощо.

Рівень наукових досягнень у вокальній практиці в минулому, неодмінно впливали і на художні смаки, і на напрямки музичних уподобань, і на композиторську творчість. Тогочасні композитори писали свої твори згідно виконавських вимог, які ставилися перед співаками епохи класичного ***bel canto*** («поставлений на дихання», рівний, кантиленний, красивий спів) XVIII століття: наявність віртуозної техніки голосу з безмежною кількістю фіоритур і пасажів, високих теситурних умов регістрових переходів, встановлених співаками-кастратами (кастратами-сопраністами) тощо. Нові віяння – заборона використовувати спів кастратів, залучення повноцінних жіночих голосів у оперній практиці, пошуки нового, драматичного, образу героя, вимагали і нового підходу до музичної творчості. Тому, у вокальній педагогіці, завдяки синтезу і взаємодії композиторської творчості та вокально-виконавської практики, визрівали нові напрямки

і стилі оперної і хорової музики. На творчий процес композитора, на характер вокального інтонування оперної музики та формування стилістики вокальних творів, насамперед, впливала технологія співу.

Українська вокально-педагогічна школа формувалась ще задовго до появи першої української опери, а методичні витоки української вокальної школи потрібно шукати в українському церковому співі і в українських музично-драматичних жанрах, які віддавна побутували в музичній практиці. Відповідно до цього, перші українські оперні співаки запозичували вокальні традиції від народних співців: скоморохів, кобзарів, гуслярів, церковних півчих, музикантів і українських драматичних акторів.

Історія розвитку вокального мистецтва, як і інших мистецтв, свідчить про те, що життя суспільства, особливо в періоди активної боротьби за здійснення прогресивних ідей, завжди породжувало нові прогресивні течії у мистецтві, нові твори, а поряд з цим і нові засоби їх втілення.

Що ж мала наша поневолена країна в часи царського режиму у галузі музично-вокальної освіти в другій половині XIX століття? На це питання можна дати однозначну відповідь – майже нічого, хоча на території нашої держави з давніх-давен культ пісні завжди був на високому рівні.

Отже, думка про українську школу співу визрівала серед прогресивної інтелігенції вже давно та через космополітичну політику правлячих кіл російського самодержавства, існування такої школи піддавалося сумніву. Це суперечило існуючій практиці української співацької культури, яка вже мала розвинену структуру практичних методів навчання співу. Українські педагоги керувались прогресивними традиціями національної школи співу і примножували їх відповідно до творчих вимог класиків української музики.

Від строгого унісонного хорового викладу *a cappella,* стародавніх, так званих «знаменних розспівів» XI-XII ст. до більш складних форм вокального багатоголосся та духовних концертів XVII-XVIII ст., церковна музика в Україні протягом століть черпала свій духовний «багаж» з народних мелодій, які не тільки збагачували церковний «етикет», а й надавали неповторних рис вокальній музиці загалом. Тому, не дивно, що саме вітчизняна духовна музика була джерелом

натхнення перших видатних українських композиторів-класиків – Д.Бортнянського, М.Березовського, А.Веделя та інших, які постійно зверталися до інтонаційного строю стародавнього культового мелосу. Твори культової хорової поліфонії, як відомо, вимагають особливого виконавського мистецтва.

Уже в другій половині XI століття відомі народні співці (Стефан у Києво-Печерській лаврі, а в середині XIII століття Митуса в Перемишлі), прекрасно володіли так званою «витієватістю» (рухливістю голосу, технікою – О.Ш), тобто технікою професійного співу тих часів. Незабаром стали виділятися й місцеві знавці співочої справи, які володіли справжньою реалістичною виконавською манерою виконання народних пісень. Уже, приблизно з половини XI століття, в першому осередку церковного співу – в Києво-Печерській лаврі починає встановлюватися, завдяки місцевим співочим кадрам, т. зв. київський наспів («солодке пініє»), що поряд з грецьким і болгарським стає основою місцевої церковної співочої традиції. У Львові та Острозі в останній чверті XVI століття вчителями співу були грецькі духовники Арсеній, Кирило, Никифор, Лукартіас, які, також, вчили «нового співу» і прищеплювали нову систему ладового мислення. Культовий спів хору прихожан не міг не сприяти дальшому розвиткові місцевого народного співу, а музика Д.Бортнянського, М.Березовського, А.Веделя, з їх суто світськими кантами, тим більше, вимагали високої професійної співацької майстерності.

Прогресивні якості української пісні та висока культура її виконання конкретизували, відповідно, і методичні принципи української вокальної школи. Ще у XVI столітті один з безіменних українських учителів співу давав мудрі поради: *«Тихоголосий спів повинен бути чутний всім. Найвищі ноти брати темно. Найвищим голосом також можна співати, але не доводячи голосу до крику».* За сучасною термінологією це означатиме: спів «на опорі», верхні ноти необхідно брати «прикритим» звуком, без крику.

У XII – XIII століттях в Україні уже існував цілий ряд співацьких шкіл, серед представників яких (особливо в XV столітті), було багато видатних майстрів співацького мистецтва. Партії багатьох партесних творів XVII століття, пов’язаних з українською народною поліфонією, мали рухливий, інструментального характеру, мелодійний малюнок, сповнений рулад і фіоритур, виконання яких вимагало віртуозної

майстерності виконавців. Уже у XVIII столітті церковний спів в Україні, на відміну від унісонного, одноголосого, старого церковного співу, стає багатоголосим, гармонічним, акордовим, тобто партесним співом (з нотними партіями). Термін *«партесний спів»* (від латинського слова *«partes»)* вперше зустрічається в 1572 році в списку нот Королівської капели на Вавелі (Польща). Співочі голоси отримують нові назви, взяті зі західноєвропейської практики: басисти, тенористи, альтисти, дискантисти[88]. Професійне багатоголосся швидко увійшло в повсякденний побут і в Україні. Так, наприкінці XVI століття у Львові виконувались дванадцятиголосі твори-привітання на честь Київського Митрополита (1591 р.). Луцьке та Львівське братства утримували спеціальних учителів співів з нот. Це був духовний спів, яким захоплювались, про красу якого писали в тодішніх друкованих виданнях. Так, наприклад, у розповіді арабського мандрівника архидиякона П.Алеппського про подорож Антиохійського архієпископа Макарія сказано: «Ніщо так не дивувало нас, як краса маленьких хлопчиків і їх спів, що йшов від самого серця. А в Лаврі священики співали «разом із півчими, замінюючи орган, тобто із хлопчиками, у яких був голос, що брав за душу»[89].

Вплив західного «мусікійського художества» викликав потребу переглянути співочі книги заново і регламентувати запровадження хорового співу, який значно збагатив співочу практику. Найкращі церковні співаки були, водночас, і композиторами, і вчителями цієї нової техніки співу.

Переломним моментом у розвитку вокально-хорового мистецтва України є освоєння партесного стилю, яке привело до початку глибоких змін не лише у слуховому сприйнятті, а й у самому принципі вокально-хорового мислення.

Опанування новим стилем в Україні відбувалося шляхом поєднання існуючих вокальних традицій з новими виконавськими засобами партесного співу.

Партесний стиль виявився переломним для всієї східнослов'янської вокально-хорової культури і мав як позитивні, так і негативні наслідки, оскільки, формувався в часи популярності і наслідування італійської, а потім і німецької музичних культур. Проте,

---

88 Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва.- К.:НМАУ, 1997.-С.176..

89 Там само.-С.177.

кожна з них внесла і свої виконавські завдання, які спричинили необхідні зміни у вокальній техніці

Виховання вітчизняних майстрів співу відбувається в багатьох навчальних закладах, які створювались в державі. На прикладі Глухівської музичної школи, як унікального культурного явища XVIII століття, можна вивчати становлення вітчизняної професійної музичної і хорової освіти. Сформовані тут традиції сприяли розвитку фундаментальних основ вокально-хорового виховання в навчальних закладах подібного типу. На їхньому ґрунті було закладено основи вітчизняної вокально-хорової методики виховання співаків.

Розвиток вокальних основ у хоровому мистецтві XIX століття вже вивчався вченими згідно стилістичних напрямків та виконавських умов того часу в єдності українського і російського вокального виконавства. Хоча, на наш погляд, Україна мала свій власний історичний розвиток вокально-хорових традицій, завжди синтезувала у своїй культурі нові європейські течії, а не, просто, переймала їх в чистому вигляді.

З моменту появи партесного співу церковна музика започаткувала новий період розвитку, в якому XVII століття стало поворотним. Замість вишукано-віртуозного одноголосся партесний спів сприяв поверненню до природного і простого музичного фразування, до живої творчої винахідливості, до повноцінних відчуттів.

Так поступово, Україна стає місцем підготовки кваліфікованих педагогів-вокалістів, яких охоче запрошують до Росії. До таких належав у свій час і ***Є.Славинецький*** (поч. XVII ст. – ***1675рр.)*** ієромонах, церковний письменник і перекладач, професор Києво-Могилянської колегії. Освіту отримав в одному із західних університетів. Вільно володів слов'янською, грецькою, латинською, польською та іншими мовами, читав в оригіналі Плутарха, Арістотеля, Бекона, праці з історії Персії, Бельгії, Нідерландів, Шотландії, Іспанії. В 1649 році, за викликом царя Олексія Михайловича, виїхав до Москви, де виправив і надрукував багато книг: «Служебник», «Часослов», «Псалтир» та ін., склав словник «Лексикон греко-словяно-латинський» і «Лексикон філологічний». Він є засновником і першим ректором Греко-Латинської школи в Чудовому монастирі, його перу належить понад 150 творів. Крім вчителів співу з України, яких російський цар-самодержець виписував до Росії, вчити «ума-разуму» своїх соплемінників, за його ж наказом попу Курбатову

рекомендовано було «купить книг и певчих» тобто малих хлопчиків-співаків, які згодом мали поповнити Придворну капелу в Петербурзі, (утворену з хору «Государевых певчих дьяков»), куди відбиралися найкращі голоси, в основному, з України та Білорусі.

Як згадує Б.П.Гнидь у своїй праці «Історія вокального мистецтва «За царя Олексія Михайловича (1615-1677) хор поповнювався півчими та учителями з Києва, які вміли навчати партесного співу. Київська Академія (1615-1915) у цей час славилась своїм вокальним, особливо хоровим мистецтвом. Без хору в Київській Академії не проходила жодна урочиста подія – прийоми гостей, диспути, церковні свята. Влаштовувались і змагання київських хорів на Красній площі на Подолі. Випускників Київської Академії направляли для організації хорів і за кордон. Так, у 1760 році гетьман К.Розумовський отримав «высочайшее повеление» терміново «12 человек из малолроссиян и особенно обретающихся в училище (Академії) четырех самых лучших певчих выбрать» і направити в Кенігсберг…»[90].

Найбільш авторитетним і популярним теоретиком другої половини XVII століття, що узагальнив практику церковного професіоналізму того часу, а, очевидно, й одним з найкращих керівників хору та композиторів, був ***Микола Дилецький (біля 1630 1690 рр.)*** Він належав до перших українців, який працював вчителем музичної грамоти у Росії. Уродженець Києва, музичний теоретик та композитор, Дилецький 15 років працював керівником царської капели у Москві. Закінчив Віденську академію. Його вчителями найймовірніше були Микола Замаревич та Мартин Мєльчевський. М.Дилецький - автор концертів і церковних композицій та першої у Європі «*фундаментальної музично-теоретичної*» праці «*Граматика пенія мусікійского*» (перевидана кілька разів у XVII ст. У 1969 у Києві вийшло видання львівського рукопису «Граматики»).

Він досконало знав особливості давньої та сучасної йому музичних теорій та висвітлив стан педагогічної й музично-естетичної думки XVII ст. в усій її складності…започаткував нову професійну школу співу на наших землях, яка, згодом, пишатиметься іменами Д.Бортнянського, М.Березовського, А Веделя.

---

[90] Б.П.Гнидь. Історія вокального мистецтва.-К.:НМАУ.- 1997.-С.177.

Дилецький «не випадково відомий як основоположник нової школи у вітчизняній музиці (українській та російській)»[91]

Мало відомий М. Дилецький є як композитор. Відомою є лише його «Херувимська» в рукописній збірці церковних лінійних нот 1680 – 1686 років, яка належала Тверському музею. С.В.Смоленський вважає Дилецького творцем цілої школи мистецтва співу західного напрямку.

Останні роки своєї діяльності майстер присвятив російській музиці, яка з цього часу починає набирати прав офіційно визнаної, вбираючи в себе все найкраще, що могли дати їй обдаровані українські музиканти. Як теоретик і педагог Дилецький створив школу, з якої вийшла низка визначних композиторів кінця XVII і початку XVIII століття. Один з варіантів його теоретичного трактату був перевиданий у 1910 році за редакцією С.В.Смоленського «Обществом древней письменности» під назвою «Мусикийская грамматика Николая Дилецкого». Ця праця М.Дилецького відіграла визначну роль в історії розвитку світової музичної культури – на ній виховувалися численні покоління не лише українських та російських композиторів, а й європейських музикантів. Вона стала необхідним посібником для подолання труднощів партесного співу, який, крізь рутину старої церковної музики, почав пробивати собі широку дорогу. Для нас вона – енциклопедія музичного знання тих часів, у якій, як у дзеркалі, прослідковується важкий шлях становлення українського музичного професіоналізму.

У своїй праці «Граматика пенія мусікійского», яка була видана у Вільно 1677 року Дилецький пише: «Музикия зовется гречески, латински же – кантус, словенски же – пение, еже сердца человеческие возбуждают или до увеселения, или до жалости». Назви голосів супроводжуються такими термінами, як «дышкант – есть сложенная дис – итальянски, латински же – бис, словенски же дважды, иже вторую октаву поет теноровую или альтовую; и кантус паки латински, словенски же – пение, альт иже есть латински – альтус, словенски же – высший». Тенор, иже именуется середина, сему же есть вина, что содержит средние ноты промежду баса и альта и ниже баса». «Бас, альтембас или бас высокий (гречески – греф, латински – эксцеллент, в

---

[91] Історія української дожовтневої музики. – Київ,1969. – С.84.

российском же народе – «крыжак»). Бас именуется иже гречески басис, словенски же – основание, понеже пение на нем утверждается». Згідно його теорії, основне правило співу - утримування басової основи (контрапункту – О.Ш.), «прочие же гласы с собою в концерту борються. «Регуля (правило) контрария» - когда пение печальное перелагается на веселое или на оборот» (мається на увазі модуляція з мінору в мажор і навпаки – О.Ш.).

Щодо хорального правила, то - «когда хор по хоре поет, красно полагается через едину «павзу», разумей едино молчание тактовое». Дальше автор підкреслює, що «правило естественное» вимагає відповідності змісту і тексту (возшедый на небеса – мелодия вверх; сниде на землю – вниз). Це стосується основних музичних ладів: «Веселое пение – ут-ми-соль (мажорний лад), печальное пение – ре-фа-ля» (мінорний лад)[92].

М.Дилецький наголошує на необхідності опанування вокальної техніки на кращих музичних зразках, оскільки, співак мусить бути не тільки виконавцем написаних нот, але й «творцом пения якоже ритор не чтяще книг не будет глаголания творцом».

Отже, встановлена ним термінологія зберегла основні назви, практично, до сьогодні і міцно утвердилася в теоретичній і педагогічній музичній практиці. Це свідчить про те, що «Граматика» Дилецького мала (і має) величезне значення для формування теоретико-практичної бази європейського професійного музичного мистецтва другої половини XVII - початку XVIII століття.

Друга половина XIX століття відзначається піднесенням мистецького розвитку у всій Україні.

У контексті західноєвропейської музики чільні місця займають імена українських композиторів С.Гулака-Артемовського, П.Ніщинського, Д.Бортнянського, М.Березовського, М.Вербицького та ін. Особливе місце посідає основоположник української музичної класики видатний композитор Микола Віталійович Лисенко, творчість якого заклала фундамент української академічної школи співу, а світову славу принесли співаки та вокальні педагоги: С.Гулак-Артемовський, С.Крушельницька, О.Мишуга, М.Менцинський,

---

[92] Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва.-К.:НМАУ, 1977.- 178.

М.Голинський, П.Цесевич, І.Паторжинський, М.Литвиненко-Вольгемут, М.Заньковецька та інші.

Одним із перших співаків, що став на шлях професійно-оперної діяльності був ***Гулак-Артемовський Семен (1813–1873 рр.***) – композитор і оперний співак (бас-баритон досить широкого діапазону), племінник відомого українського письменника Петра Гулака, близький приятель Т.Шевченка, який народився у м. Городище на Київщині.

Загальну освіту С.Гулак-Артемовський здобув у київській бурсі. Під час навчання співав у хорі київського Софіївського собору, куди його зарахували як кращого співака за наказом Київського митрополита Є.Болховитинова. Пізніше - вчився у російського композитора і вокального педагога М.Глінки, який, почувши чудовий голос молодого співака, забрав його з собою до Петербурга, де остаточно сформував його оперне амплуа.

Згодом, в 1839 р. М.Глінка організував концерт з участю С.Гулака-Артемовського. На зібрані гроші молодого співака було відправлено на навчання за кордон, в Італію. Тут він вчився у італійського педагога Аларі. Свій дебют розпочав у Флоренції 25 липня 1841 р. на сцені театру «Леопольдо» в опері «Беатріче ді Тенда» В.Белліні. На цій же сцені С.Гулак-Артемовський виступав ще в двох операх – «Лючія ді Ламмермур» Г.Доніцетті та «Браво» Марліані. Український співак став першим басом італійської опери, що конкурував з місцевим італійським улюбленцем Д.Рафаеллі.

Навесні 1842 р. Гулак-Артемовський повернувся до Петербурга і став солістом імператорських театрів, дебютувавши в опері «Лючія ді Ламмермур» та брав участь в операх «Велізарій», «Фаворитка» та «Облога Кале» Г.Доніцетті, «Норма» В.Белліні і в партії Руслана в опері «Руслан і Людмила» М.Глінки.

З 1842 року С.Гулак-Артемовський став провідним співаком Маріїнського театру та Італійської опери в Петербурзі. Водночас, його творчість реалізувалася і в композиторській діяльності, зокрема: в опері «Запорожець за Дунаєм» (1863) та водевілях «Сон в ніч на Йвана (1852), і «Українське весілля» (1851); сам співак виконував партію Карася (в «Запорожці за Дунаєм») та свата (в «Українському весіллі»).

Як драматичний актор виступав у пєсах І.Котляревського (в ролях Виборного та Чупруна).

Оперний репертуар С.Гулака-Артемовського досить широкий. Він виступав в італійських операх та драматичних виставах («Беатріче ді Тенда», «Норма», «Пуритани», «Монтеккі і Капулетті» В.Белліні, «Велізарій», «Лінда ді Шамуні», «Лючія ді Ламмермур», «Фаворитка», «Осада Кале», «Лукреція Борджа», «Любовний напій» Г.Доніцетті; «Ернані», «Ломбардці», «Трубадур» Дж.Верді; «Отелло», «Карл Сміливий», «Вільгельм Телль», «Італійка в Алжирі», «Севільський цирульник», «Діва озера» Дж.Россіні), і у французьких («Фра Дияволо» Обера, «Роберт-Диявол», «Гвельфи і Гібеліни» («Гугеноти») Мейєрбера), і в німецьких («Дон Жуан» В.Моцарта, «Вільний стрілець» Вебера, і в російських («Руслан і Людмила» М.Глинки, «Сон на яву», «Пан Твардовський», «Громобій» Верстовського; «Есмеральда» О.Даргомижського, «Куликовська битва» О.Рубінштейна; і в українських («Наталка-Полтавка», «Москаль-чарівник» І.Котляревського, «Українське весілля», «Картина степового життя циган», «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського).

Таким чином, оперний репертуар С.Гулака-Артемовського свідчить про визначні вокально-технічні можливості співака (від ***ля***- великої до ***ля***- першої октави), його міцний, гнучкий, однорідний за тембральними фарбами голос, який, згідно досліджень, не поступався таким прославленим зіркам світової сцени як Рубіні, Тамбуріні, Віардо, Альбоні. Про це свідчать численні відгуки петербурзької, московської та іншої преси, наприклад, «Курские губернские ведомости» (1850) писали: «Пан Артемовський, колишній учасник С.-Петербурзької італійської опери, поряд із славетними Рубіні та Віардо-Гарсіа, володіє чудовим баритоном і чисто італійською методою співу, відзначається як своїм драматичним талантом, так і бездоганним виконанням наших російських творів…»[93]. Є свідчення і про педагогічну діяльність Гулака-Артемовського в 1858-59 р, про що згадував у своєму «Щоденнику» Т.Г.Шевченко: «От 10 до 12 часов Семен со своим учеником пел разные дуэты , а я слушал и по времени

[93] Б.П.Гнидь. Історія вокального мистецтва.-К.:НМАУ, 1997.-С.197.

аплодировал…» (7 мая 1858 г.). Його учнем був О.Волков, який згодом став солістом Великого театру в Москві[94].

Широкою є і географія концертної діяльності Гулака-Артемовського. Його слухали у Києві, Харкові, Петербурзі, Москві, Тулі, Воронежі, Курську, Парижі, Флоренції. Прослуживши на оперній сцені майже чверть століття, Гулак-Артемовський в 1865 році залишив оперу, але не полишив сцени, за що здобув визнання чудового драматичного артиста. Згодом, під враженням драматургійної діяльності, Гулак-Артемовський створює триактову комічну оперу «Запорожець за Дунаєм», яка стала першою українською побутовою оперою. В особі С.Гулака-Артемовського українська музика отримала одного з найсерйозніших майстрів, який своєю творчістю сформував основи національної музичної культури, а відтак, і української музичної школи.

Популярність ***Миколи Кузьмича Іванова*** (справжнє прізвище ***Кабраченський***) – ***1810-1880 рр.)*** – артиста опери (тенор), який володів чудовим голосом, зі звучним верхнім регістром, сріблястим і надзвичайно м'яким тембром була довготривалою і справедливою. Співак народився в с. Вороніж Чернігівської області (в деяких джерелах – родом з Полтавської обл.), у сім'ї кріпака. Як і більшість співаків тогочасної України, співу Іванов навчався в Глухівській співочій капелі, а в 1820 році був відібраний до Петербурзької Придворної співочої капели, якою керував Д.Бортнянський, а згодом - Ф.Львов.

З 1827 року став учнем М.Глінки. Під час навчання, разом із своїм педагогом, брав активну участь у музичних вечорах, на яких часто зачаровував публіку виконанням романсу О.Аляб'єва «Соловей». В 1830 році, за сприянням Ф.Львова, удвох з педагогом (Глінкою), відбув на навчання до Італії, де удосконалював свою вокальну майстерність. Його вчителями були кращі педагоги Італії: в Мілані Іванов уроки співу брав у вокального педагога Е.Біанки, уроки міміки – у танцівника Кватріні. Як згадує М.Глінка у своїх «Записках», щоразу після відвідин оперних вистав Белліні і Доніцетті, вони вдома

---

[94] Б.П.Гнидь. Історія вокального мистецтва.-К.:НМАУ, 1997.-С.187.

удвох «підбирали звуки, щоб пригадати почуті улюблені місця. Іванов досить вдало співав арії, я акомпанував йому на фортепіано»[95].

Згодом, в 1831 році, Іванов переїжджає до Неаполя, де його вокальними педагогами були А.Ноццарі і Ж. Фодор Менвьєль, а з 1833 - навчався у знаменитого Г.Панофки. Свій дебют молодий співак розпочав у Неаполі в 1832 році, в концертній програмі, де виконав сольну партію в кантаті «Вірний Іменей» Д.Паччіні. Незабаром, з великим успіхом, виступив у партії Персі («Анна Болейн» Г.Доніцетті) на сцені неаполітанського театру *«Сан-Карло».* Тут молодий співак відчув свій перший справжній успіх і радість публічного визнання. У цьому ж театрі Іванов виступив у опері «Вільгельм Телль» Россіні. Болонський тижневик «Ченні сторічі» тоді повідомляв: «Неаполь дістав змогу знову почути розкішну музику «Вільгельма Теля». Іванов – улюблений тенор, ніжний голос нашої сцени: він співає з експресією, що подобається і захоплює, його виступи перериваються вигуками «браво»… «Дуже шкода, що наші (тобто неаполітанські – О.Ш.) та інші театри Італії втратять його на невизначений час, через те, що обтяжливі обов'язки кличуть його на батьківщину»[96].

Талант співака високо оцінили Дж. Рубіні, Г.Доніцетті (та й інші композитори) і захоплювались співом юнака. Особливої уваги Іванов був удостоєний маестро Г.Доніцетті, який прискіпливо стежив за творчим злетом нової зірки бельканто. Його називали єдиним суперником Джованні Рубіні. В «Ла Скала» М.Іванов співав в 1843-1844 роках, виконуючи партії Артура в «Пурітанах» Белліні, Рікардо і Манліо в операх Пуччіні «Марія, королева англійська» та «Єврейка». Найкращою його роллю в опері «Отелло» була партія Родріго.

Проте, юнакові і справді потрібно було негайно повертатися до Росії, оскільки він був підданим його Імператорської Величності. Але, з огляду на те, що співакові не дуже хотілося повертатися до кріпосницької Росії, відчуваючи, що його там чекає невідома доля, Іванов ухиляється від повернення. Ось як описує це Б.П.Гнидь у своїй книзі «Історія вокального мистецтва»: «Світло на цю історію проливає документ III відділення власної, його Імператорської Величності, канцелярії від 30 вересня 1883 року, надісланий київському генерал-

---

95 Див. Б.П.Гнидь. Історія вокального мистецтва.- Київ, НМАУ.- 1997.- С. 197.

96 Там само.- С.-198.

губернаторові: «Придворний півчий 14-го класу Іванов у 1830 році був звільнений у відпустку за кордон на два роки для удосконалення в співі, і згодом термін відпустки продовжено до вересня 1833 року. Тим часом Іванов з Неаполя надіслав Директору Придворної півчої капели листа, в якому пояснював, що з огляду на розладнане здоров'я не може у термін повернутися до С.-Петербурга і з тим водночас просив про звільнення його від служби».

3.5.СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ВОКАЛЬНО - ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ *(Витоки театрального мистецтва від найдавніших часів).*

Серед мистецького побуту України XVII-XVIII ст. особливої уваги заслуговує театр, початки якого сягають ще синкретичної єдності найдавніших фольклорних жанрів – обрядових пісень, хороводів, театралізованих дійств, що нерозривно поєднували слово, музику, танець, акторську гру. Про їх історичну тривалість, яка викликала опір духовенства, яскраво свідчить виступ відомого полеміста кінця XVI ст. Івана Вишенського: «…неции памяти того беса Коляды не перестают отновляти… собирающеся на бого-мерзкие игрилища, песни поют… Иные лица своя и всю красоту человеческую, по образу й подобию Божию сотворенную, некими ларвами или страшилами, на диявольський образ пристроенными закрывают, страшаще или утешающе людей…».

Подібні процеси своєрідно виявлялись в Україні як на професійному рівні у формах *«високої драми»,* так і в широкому побутуванні жанрів «низового барокко» - у народних інтермедіях, ляльковому театрі-вертепі. Ці обряди, в яких слова або пісні сполучені з певним рухом і акціями, що мали й мають символічний характер, походять подекуди ще з дохристиянських часів, хоча в них вже є багато змін під впливом новіших часів та, відповідно, новіших поглядів. Серед обрядів, які побутували серед народу, найчастіше використовувались і збереглися веснянки, незважаючи на їх заборону давнім духовенством, і саме під крилом церкви. Ці стародавні народні поганські обряди й звичаї після введення у нас християнства набули дещо змінених форм і вигляду, згідно нових чинників і сприйняття.

Українські князі, користаючись із здобутків візантійської культури, спроваджували з Візантії весельчаків, акторів-комедіантів, музик та забавників, яких тоді називали *скоморохами* й які забавляли глядачів представленням різних веселих чи сатиричних подій. Вони всі переодягались, (навіть на звірів); саме їхня поява становить першу сторінку в історії костюмології у вітчизняному театральному мистецтві. Найстарішими пам'ятками побуту скоморохів на українських землях залишилися часті згадки про них у різних церковних писаннях та знамениті фрески на стінах і філярах Софійського собору в Києві. Походять вони з XII або XIII ст. та представляють різні сцени, що їх скоморохи показували перед князями і боярами. Останні згадки про скоморохів зустрічаємо у XVI ст. Крім скоморохів, були в Україні ще різного роду комедіанти, котрі грали на на інструментах і співали пісні, переважно баладового змісту. Вони ілюстрували їх жестами й мімікою. Але ці мандрівні актори, співаки й музики, обертаючись довгий час серед народу, згодом асимілювались.

Зародки драматичного мистецтва сягають V-VI ст. часів Візантійської імперії. Адже стара Візантія вже в V-VIст. після Христа мала початки релігійної літургійної драми, яка виникла під впливом сект, що перші ввели в богослужіння драматичне оживлення та музику, чим привертали до себе народні маси. Ними скористалась і православна церква, яка пішла їхніми слідами і стала «воювати тією ж самою зброєю».

Пізніше, під кінець XVI ст. появляється західноєвропейська релігійна драма, яка надавала перевагу народній мові, а не латинській. Ці драми виконувались спочатку в костелах перед святами. Сюди входили різдвяні драми: народження Ісуса і прихід пастирів, трьох царів, Ірода, вбивання віфлеємських дітей перед трьома царями, Христові муки у страстний тиждень тощо. З часом, ці драми вийшли за рамки церковної суворості, поширюючи зміст, в який були введені персонажі пастуха, вояка та інших, що мали більш реалістичний характер. Однак, духовенство почало виступати проти них і вивело драму поза межі церкви. Користуючись цією ситуацією, за драму взялися веселі братства, різні весельчаки, які вважали своїм головним завданням забавляти й смішити народ, де переплітались драматичні сцени з жартами й анекдотами. Це були так звані *інтермедії* та *інтерлюдії*, котрі з часом дали початок новочасній комедії.

Поступовий розвиток освіти, культури народу привів до компромісних вирішень цієї проблеми. Цьому сприяли також контакти з європейським театром XVI-XVII ст., де поряд з п'єсами релігійного змісту, що виконувались у храмах з нагоди Різдва, Великого посту, Великодня, набував широкого розповсюдження т.зв. народний «ярмарковий театр». Сформувались типові сюжетні колізії побутових вистав з характерними персонажами-масками: ревнивий старий муж, кокетлива молода жінка, коханець, монах, Арлекін, Коломбіна та ін. Музикальність українського театру була органічною – пісня, хор танець, інструментальний супровід виконували у виставах важливу драматургічну функцію: характеристики місця події, історичної ситуації, дійових осіб, зав'язки і розгортання сценічного конфлікту. Два основні жанрові різновиди театрального мистецтва доби «українського бароккo» - шкільна драма і вертеп, які у виконавській практиці тісно переплітались між собою. В антрактах «високої драми» ставились народно-побутові сценки – інтермедії, а вертеп після першої дії релігійного змісту переходив до колоритного жанрового дійства. Протее, обидва образно-тематичні розділи українського театру мали свою теорію, естетичні норми, мову, спосіб виконання. Про поширення і популярність тих драматичних вистав згадує часто у своїх писаннях Іван Вишенський. У «посланні до стериці Домнікії» він просто пише, що нові «філософи» не вміють читати церковні книги, а тільки «комедії строють і грають».

Переважно релігійна, філософська чи моралізаторська тематика п'єс шкільної драми, відірвана від реального життя, вимагала відповідного літературного викладу – книжної («вченої»), віршованої мови, а також, умовно-символічного стилю інтерпретації. Актори виголошували тексти наспівною декламацією, що нагадувала псалмодію церковних богослужінь. Встановились також і певні виконавські канони щодо виражальних засобів театральної гри. Так, видатний теоретик шкільної драми XVIII ст. Георгій Кониський писав, що «…трагедія повинна повнитися великими потрясіннями, важливими думками, звучними словами». Внутрішній емоційний стан, пристрасті, розкривались відповідною модуляцією голосу актора (гнів, ревність – «глас острый, жестокий»).

Нова епоха в історії українського театру вважається праматір'ю українського театру. Епоху мистецької української драми розпочав Іван Котляревський своєю неповторною «Наталкою Полтавкою» та

«Москалем-чарівником», які до сьогодні зберегли свіжість і прикрашають сцени українських театрів. Причина довгої «живучості» творів Котляревського полягає не тільки у наївності та показній убогості «старого» українського драматичного репертуару, але й значно глибшому значенні національно-патріотичного колориту його тематики. Будучи відданим патріотом своєї країни, Котляревський зумів відобразити менталітет українського народу, характерні риси побуту, мислення та духовного життя, що й по нині це забезпечує їм довге життя на українській сцені.

Оскільки, до українців імператорська влада завжди ставилася з підозрою і обережністю (український характер було визнано «неудобным к управлению»), все українське позбавлялося державної підтримки і заохочення, через що український театр тривалий час існував у структурі російських труп, які працювали в Україні. Перший український репертуар був дуже нечисленний і обмежувався творами І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, В.Гоголя (батька), Ващенка-Захарченка, а пізніше, частково, Т.Шевченка, Я.Кухаренка, О.Стороженка, Костомарова й ін. Їхні п'єси ставились аматорами театрального мистецтва або приватними трупами багатих поміщиків, чи мандрівними польсько-українськими трупами.

Новий театр за європейськими зразками Україна побачила лише наприкінці XVIII ст., однак, і він не був українським. У Харкові відбувалися вистави російські, (у 1789 р. з ініціативи губернатора Кішенського був побудований постійний театр), а в Кам'янці-Подільському – польські (директором театру тут були львів'яни - Антон Змієвський, а пізніше – Ян Непомука-Камінський).

Після розгрому Кирило-Мефодіївського братства (1847), яке було головним осередком творення, виконання і розповсюдження основних форм театрального життя XVII-XVIII ст., українців спіткав «біблійний жах» «Емського указу», «Валуєвського циркуляра» про заборону писати, друкувати, ставити п'єси українською мовою, тобто, урядовій забороні підлягали всі театральні українські вистави. Театр у цей скрутний час ледве животів тільки у деяких провінційних містах. Вже з тих скупих звісток можна зробити висновок, що тодішній театр в Україні все ж творив свою національну історію і за сприятливіших умов міг би стати справді могутньою освітньо-культурною й національною силою, але суспільно-політичні умови, в яких існувала

Україна, не допускали цього. В 1831 і 1863 роки, як відомо, урядові укази спричинили курс тотальної русифікації та опольщення театрів на Правобережжі і всіляко перешкоджали зміцненню місцевих культурних осередків. В таких містах України як Київ, Харків і Одеса, поруч з університетами, засновуються постійні театри, в яких український репертуар, хоча і не заборонений офіційно, фактично, витискався. І не тільки через свою вбогість, бо драматична творчість після Котляревського й Квітки, практично, не розвивалася (аж до Кропивницького, Карпенка-Карого, М.Старицького).

Стан українського театру з мішаним українсько-польсько-московським репертуаром, що видавався на перших порах цікавим (у першій половині XIX ст.) вже перестав задовольняти українську інтелігенцію, яка розпочала активний рух за національні культурні інтереси (у 70-х роках). У Західній Україні, (яка перебувала під Австрією), уже з 1864 року існував самостійний український театр, відокремлення якого від польської та московської репертуарної політики гостро стояло на порядку денному, (особливо, після 1863 року, коли польські вистави Україні були заборонені і в театрі залишилася лише московська драматургія).

Над створенням національного українського театру працювали спочатку ентузіасти-аматори, власне, дві відомі групи: одна в Києві, друга – в Єлисаветграді. У Києві ця группа діяла більш імпозантно: тут вона об’єдналася навколо двох визначних мистецьких діячів: музиканта і композитора М.Лисенка та поета, прозаїка, драматурга, перекладача, організатора реалістичного професійного театру М.Старицького, винятковий талант режисера і майстра сцени якого здивував не тільки спеціалістів. Старицький, уже відомий на той час драматург, проявив яскраві режисерські здібності, чиї театральні постановки на сцені творили дива перевтілення навіть з недосконалими драматургічними творами різних письменників. Старицький був незамінимим соратником Лисенка, музичні лібрето з повістей Гоголя (та інших письменників) якого, вміло втілював у сценічних образах. Навколо Лисенка і Старицького об’єдналися аматори українського театру, зокрема, Павло Чубинський – автор українського гімну і відомий етнограф, його приятель О.Русов, відомий статист. Вони обидва, (разом з молодшим за них Орестом Левицьким), мали чудові голоси, вміли співати і були талановитими акторами. На жаль, їх наукові покликання не дозволяли їм повністю

присвятити себе театрові. Справжньою подією в діяльності цього гуртка стала постановка опери М.Лисенка «Різдвяна ніч»(в Києві, у 1874 р.), яка викликала широкий і тривалий розголос та захоплені відгуки преси.

Паралельно з київським гуртком Старицького в Єлисаветграді діяв ще один аматорський гурток - потужний за складом виконавців, якого очолював видатний театральний актор Марко Кропивницький, оточений блискучою, талановитою родиною Тобілевичів – Іваном Карпенком-Карим, Миколою Садовським, Опанасом Саксаганським та їхньою сестрою Садовською-Барілотті. Цю зоряну плеяду доповнював незрівняний комік-резонер Максимович. Жіночі ролі презентували бездоганні драматичні героїні Марії Заньковецької та неперсічний талант Затиркевич-Карпинської. Після цих зірок було ще багато іншої талановитої молоді, яка підтримувала український дух на театральній сцені багатьох українських міст.

Крім Старицького, справжній талант драматурга виявив і сам Марко Кропивницький, твори якого були сповнені живильним джерелом дотепного народного гумору та досконалою грою виконавців. А драматургійна творчість Івана Карпенка-Карого (Івана Тобілевича) вражала силою високого реалізму. Протягом чверті століття існування українського театру він поповнювався й новими літертурними драматичними творами: зокрема, Любов Яновська презентувала кілька цікавих і свіжих п’єс; продовжувачем творчого напрямку свого батька була і Людмила Старицька-Черняхівська, яка вдало скомпонувала кілька історичних та історично-побутових драм**.**

Обмежений рамками побутового провінційного театру, український театр зі скромною обстановкою і малим оркестром не міг собі дозволити оперні вистави, й українські співаки змушені були пробувати свої сили за межами своєї землі, зокрема: на московській оперній сцені, яку вони, буквально, утримували своїм талантом; польській – (О.Мишуга, А.Дідур, Ф.Лопатинська); німецькій – (М.Менцинський, І. Маланюк, В. Матіяш, О.Носалевич та ін.); італійській – С. Крушельницька, хоча в Україні, у трьох найбільших містах – Києві, Харкові та Одесі – існували великі постійні оперні театри. Навіть, чудова співачка з міцним голосом Меланія Загорська, й та залишилася поза українським театром. Єдиною її українською роботою був запис мелодії до «Наталки Полтавки» М.Лисенка, яку

поставив Опанас Маркович Саксаганський та серія народних пісень, яку М.Лисенко видав окремим випуском. Така співачка, як М. Литвиненко-Вольгемут, прийшла до української опери тільки після революції.

У мандрівних українських театральних трупах відкрився мистецький шлях багатьом видатним вітчизняним діячам оперної культури. Так, у трупах Д.Гайдамаки, М.Ярошенка, О.Суслова виділявся юнак, володар чудового баса ***П.Платонов,*** справжнє ім'я якого – ***Платон Цесевич (1879-1958 рр.)*** оперний співак (бас), народний артист РРФСР з 1947 року.

Репертуар співака відомий партіями: Карася («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Тараса («Тарас Бульба» М.Лисенка, перше виконання), Кочубея («Мазепа» П.Чайковського), Мефістофеля (однойм. опери Бойто і «Фауст» Ш.Гуно) та багато інших.

Інший, відомий у ті часи оперний співак, драматичний тенор ***Юрій Степанович Кипоренко-Доманський (1888-1955 рр.)*** народився у Харкові. Співу навчався у професора С.Лапінського в Москві (1911-16) та у Г.Таваро в Італії (1927). Артистичну діяльність розпочав в українських музично-драматичних трупах О.Суходольського (1907-1909), П.Саксаганського (1909-1911), Д. Гайдамаки (1911-1913).

За роки своєї кар'єри Кипоренко-Даманський на постійній основі співпрацював щонайменше із сімома оперними театрами. У 1913 року він став солістом оперного театру С.Зіміна в Москві, потім працював у Саратовській, Харківській, Київській, Свердловській, Тбіліській і Одеській операх. В останні роки життя викладав у Київській консерваторії, отримав там звання доцента. У 1927 році співак проходив стажування в Італії, того ж року гастролював у Мадриді. Він побував у країні бельканто вже у період професійної зрілості, задля цієї поїздки йому довелося вивчити італійською мовою одну з «коронних» партій свого репертуару – Радамеса з «Аїди» Дж. Верді. За спогадами багатьох сучасників співака, його голос справляв незабутнє, майже містичне, враження, створюючи на сцені особливий акустичний ефект. Могутня звукова хвиля досягала якихось потаємних глибин і, буквально фізіологічно, викликала «побожний трем».

Репертуар Кипоренко-Даманського – це сукупність потужних, «стінопробивних» драматичних тенорових партій, один лише перелік яких багато говорить навіть тим, хто ніколи не чув співака за життя: Андрій («Тарас Бульба» Лисенка), Герман («Пікова дама»

Чайковського), Отелло («Отелло» Верді). Співав в «Трістані й Ізольді», «Зігфріді», «Тангейзері» Р.Вагнера та багато інших.

Ім'я славетного українського співака (ліричний тенор) ***Івана Степановича Козловського (1900-1993 рр.)*** тепер знають мільйони людей, навіть ті, що були далекі від музики – його мистецтво не потребує ніяких рекомендацій. Давно визнане і обожнюване найширшою аудиторією, воно символізує величезний світ прекрасного вокалу і кожен зроблений артистом запис на платівці, ще і ще раз вводить слухача у цей нескінченно різноманітний світ, даруючи нам щастя доторкнутися до скарбниці світового музичного мистецтва і радість пізнання незвідано-досконалих його сторінок.

У минулому - славетний співак (ліричний тенор) Іван Козловський - п'ятнадцятирічним хлопчиною з села Мар'янівки опинився в хорі трупи товариства І.Мар'яненка та П.Саксаганського. Вперше він виступив, як соліст, на гастролях трупи в Одесі у п'єсі «Циганка Аза», зігравши роль маленького поводиря сліпих старців, що співали українську народну пісню. Згодом, після вдалого дебюту, йому доручили роль Петра в «Наталці Полтавці».

Навчався в 1917-19 рр. в Київському музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка у професора О.Муравйової.

У 1965 році Козловський дав у Великому залі Московської консерваторії пам'ятний для шанувальників музики концерт з творів С. Рахманінова, серед яких виконав чотири номери із «Всеношної» з Республіканською російською хоровою капелою під керівництвом О.Юрлова. Це було перше після смерті композитора в 1943 році виконання «Всвеношної» на його батьківщині.

У різних українських і російських театральних трупах здобував свій перший досвід як актор і хормейстер музично-драматичної трупи Дубініна співак, а в майбутньому відомий український вокальний педагог, Заслужений діяч мистецтв України з 1943 року ***Дометій Гурійович Євтушенко (1893-1983 рр.).*** Народився в с.Стара Осота Кіровоградської області. Закінчив в 1927 році Київський Музично-драматичний інститут ім. М.Лисенка. На посаді професора Київської консерваторії - з 1939 року. Серед його учнів – П.Кармалюк, Є.Томм, Н.Гончаренко, М.Шевченко, В.Любимова та ін.

Крім педагогічної діяльності, Євтушенко займався науково-дослідницькою роботою. Видав у 1963 році у співавторстві з М.Михайловим-Сидоровим для педагогів-вокалістів книгу «Питання вокальної педагогіки».

Відома співачка М.Заньковецька свою співацьку кар'єру також розпочинала у різних пересувних театральних трупах .

Отже, театральна діяльність другої половини XIX століття розвивалась у річищі, визначеному специфічним, підкреслено музично-драматичним характером українських труп. У цей період розквіту театральних корифеїв знайшли подальше утвердження естетичні принципи, започатковані класичною драматургією І.Котляревського та Г. Квітки-Основяненка. Це стосується передусім трактуванням вставних музичних номерів як важливого чинника розгортання драматичної дії та їх опори на оригінальні зразки фольклору, поглиблення засад музичної характерстики персонажів і конкретних сценічних інтермедій на грунті певних народнопісенних жанрів.

Домінуючі в українському театрі другої половини XIX століття пісенно-мовленнєві (мелодекламатичні) жанри сприяли утвердженню суттєвих драматургічних функцій музичної образності, розробці аріозних форм, заснованих на народнопісенних інтонаціях. Все це відіграло вагому роль у кристалізації драматургійно-стильових засад української національної оперної школи.

3.6. ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА /Організація українського оперного театру в *другій пол. XIX - початку XX ст.*/

Організації українського оперного театру передував складний і тривалий період, протягом якого формувалося українське музично-сценічне мистецтво. Процес розвитку української культури проходив у важких умовах національного гніту та утисків царської цензури. Після хвилі народних повстань, викликаних негативними сторонами розкріпачення, «національним околицям» Російської імперії взагалі було відмовлено в духовному й інтелектуальному розвитку. Указ Олександра II («Визволителя»), підписаний в Емсі (1876), рішуче забороняв «малоросійську» мову, театр, школи, друк, а також все інше, що могло свідчити про національне самовизначення України. Тому, лише в 1882 р. у Єлисаветграді Марко Лукич Кропивницький, драматург, актор, режисер, організатор, педагог, утворив професійний український театр.

У провідних українських драматичних театрах другої половини XIX століття, таких як театр, керований М. Кропивницьким, або театр

антрепризи М. Старицького, який було організовано за участю видатних діячів українського мистецтва М. Кропивницького, М. Заньковецької, П.Саксаганського та М. Садовського, музика відігравала надзвичайно велику роль. Крім драматичних вистав, ці театри ставили, також, п'єси змішаного музично-драматичного жанру, де музика була невід'ємною і органічною частиною драматургічного твору, до яких належать, навіть, такі музичні вистави як «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» та інші ранні опери М.Лисенка, «Катерина» М. Аркаса. Виконання музичних вистав і вистав змішаного жанру, для яких музику писали М. Кропивницький, П. Ніщинський, М. Васильєв та ін., вимагало професійних виконавців. Тому, в складі українських драматичних труп були хороші співаки, невеликі, але чудового тембрового звучання хори та інструментальні ансамблі для супроводу вокальних номерів і для виконання окремих музичних п'єс антрактів, вступів і т. п.

Надзвичайно важлива роль в музичному мистецтві належить одному з найвидатніших діячів українського класичного театру – ***Маркові Лукичу Кропивницькому (1840-1910 рр.).*** Він увійшов в історію українського мистецтва, водночас, як непересічно обдарований музикант-виконавець, композитор і співак, український драматург, режисер, театральний діяч. Як свідчать його сучасники, Кропивницький мав сильний, звучний, широкого діапазону баритон, з успіхом співав також і тенорові партії. Виконував багато ролей в українських оперетах, водевілях, мелодрамах, у тому числі, він був неперевершеним Карасем у «Запорожці за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського.

Працюючи певний період (1876-1877) режисером і актором в оперетковій трупі Л.Яковлєва (Сімферополь) та музично-драматичному колективі Г.Ашкаренка, Кропивницькому відкривалася кар'єра оперного співака. Так, в 1879 році імпресаріо Київської опери Й.Я.Сєтов, почувши Кропивницького в ролі Невідомого з «Аскольдової могили» О.Верстовського, запропонував йому вступити солістом до свого театру.

Кропивницький є автором оперет, романсів, музики до власних п'єс. Як професійний фольклорист, він збирав і обробляв українські народні пісні, думи, балади.

У 1906 році М. Садовський організував новий театр, який був «першим стаціонарним українським театром»[97]. Народний артист СРСР І. Мар'яненко згадує, що, «організуючи новий український театр, М. Садовський ставив перед собою серйозне завдання. Перш за все, він прагнув очистити репертуар театру від всілякого мотлоху доморощених авторів..., які культивували найпримітивнішу «горілчано-гопачну» мелодраму та лубочну… романтику Запорізької Січі. Він хотів поповнити репертуар свого театру п'єсами російських та західноєвропейських класиків. Крім того, він ставив перед собою і такі завдання, як підвищення культури акторського виконання, зокрема, сценічного слова. У ті часи, в 1906 році, це був єдиний український театр з такою прогресивною метою»[98].

У багатющому репертуарі театру Садовського, який включав у себе кращі зразки української, російської та західноєвропейської драматургії, особливе місце займали постановки музичних вистав. У сезоні 1909-1910 року зустрічаємо в репертуарі театру такі назви: «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, «Катерина» М. Аркаса, «Наталка Полтавка» та «Чорноморці» М.Лисенка, « Продана наречена» Б. Сметани, «Галька» С.Монюшка, «Сільська честь» П. Масканьї. В листопаді 1910 року театр вперше поставив «Енеїду» М. Лисенка, в 1912 році - «Бранку Роксолану» Д.Січинського та «Пана Сотника» Г. Козаченка. Далі йдуть постановки «Різдвяної ночі» та «Утопленої» М. Лисенка. У 1914 році 6уло поставлено оперу Вл. Желенського «Янко». Таким чином, ми бачимо, що в театрі Садовського оперний репертуар займав цілком самостійне місце.

Враховуючи серйозні наміри піднесення українського театрального мистецтва, театр Садовського дуже серйозно й вимогливо підходив до постановок і виконання оперних творів. У складі театру ми знаходимо цілу низку чудових співаків, невеликий, але хороший хор, оркестр під керівництвом диригента Густава Єлінека і талановитого художника І. Бурачка. За роки існування театру М.Садовського в «оперному» його складі досить вдало був підібраний кваліфікований склад чудових артистів, виконавців провідних партій - сопрано: О.Петляш, М.Литвиненко, М.Гребінецька, В.Старостинецька, З.Діброва; тенори: В.Верховинець, С.Бутовський, М.Микиша;

---

97 Марьяненко. И.Прошлое украинского театра. «Искусство», М., 1954.- С. 206.

98 Там само.-С. 206.

баритони: Г.Рязанець, В. Золденко, Т. Івлєв, Мироненко; баси: М. Карлашов, Трохименко та ін.

Театр М.Садовського вперше в історії українського театру здійснив постановки опер зарубіжних композиторів, причому вибір оперних творів («Галька», «Продана наречена», «Сільська честь», «Янко»), безперечно, зумовлювався їх народним характером.

Виконання оперних творів у театрі М.Садовського, за відгуками преси, було на високому художньому рівні і викликало великий інтерес глядачів, про що свідчить, наприклад, така рецензія на постановку Гальки»: «Декорації та костюми за етнографічною достовірністю, колоритністю, багатством і вишуканістю були вище від усяких похвал, що ж до виконавців, слід перш за все сказати про пані Петляш. Безумовно, це найкраща за своєю музичною обдарованістю сила в трупі п. Садовського... Загалом опера пройшла з безперечним успіхом. Театр було переповнено, і він далеко не міг умістити всіх бажаючих. Багато пішло, не діставши квитків»[99].

Опера «Продана наречена» Б. Сметани була поставлена 5 лютого 1908 року під керівництвом диригента Г.Єлінека в постановці М.Садовського. «Звичайно, за виключенням пані Петляш, цієї нової і чудової артистки та співачки, та ще п. Верховинця, який володіє багатим голосом,— нема видатних «оперних» вокалістів, але хто закине Садовському його голос, коли він з пана Кецаля зробив фігуру, що проситься на полотно. В особі Рапохіна визріває великий артист (Вацек)»,— відзначає рецензент В. Чаговець, оцінюючи цю, за його словами, «цікаву і художню» виставу[100].

20 січня 1909 року на українській сцені було поставлено «Сільську честь» П.Масканьї. Рецензент М. Лісовицький писав з цього приводу: «вистава «Сільської честі» показала, що на українській сцені з повним успіхом можуть іти легші речі з репертуару оперних труп. Коли б, наприклад, в цій трупі було ще два-три голоси такої вартості, як у співачки Петляш, то під орудою д.Садовського ми мали б не тільки одну з найкращих наших труп драматичних, а й цілком пристойну українську оперу. Така трупа була б великим здобутком нашого

---

99 Марьяненко И.. Прошлое украинского театра. «Искусство», М., 1954, стор. 231.

100 «Киевская мысль», 20 жовтня 1908 р.

національно-культурного життя і викликала б значний підйом в духовній творчості нашого народу»[101].

Діяльність театру М.Садовського викликала широкий відгук серед української громадськості. Про це свідчить дуже цікавий опис прем'єри «Енеїди» М.Лисенка, поставленої 23 і 24 листопада 1910 року, поданий в рецензії В. Чаговця. «Звичайно,— писав він,— це подія в житті українського театру…, а …драматична артистка Петляш з великим успіхом справилася з роллю Дідони..., успіх вистави був виключний», - підкреслює автор рецензії, — «відзначити треба декорації художника Дьякова і диригента Єлінека, який багато попрацював»[102].

Успіх «Енеїди» був дійсно вражаючим. За час від 23 листопада до закриття зимового сезону 20 лютого 1911 року вистава пройшла 23 рази, що для того часу було явищем надзвичайним. У грудні 1911 року «Енеїда» йшла в дещо переробленому автором вигляді. В.Чаговець відзначає, що «відновлення «Енеїди» після цих змін пройшло в «колишньому ансамблі». «Як і раніше, виділявся Карлашов — Зевс. З нових номерів, введених М. В. Лисенком у третій дії, дуже красиві «веснянки» та дует Дідони (Петляш) і Енея (Золденко). П'єса користувалася великим успіхом»[103](1).

У вересні 1912 року замість О.Петляш, яка залишила театр, до трупи була прийнята молода співачка, яка тільки-но закінчила Київське музичне училище — М.Литвиненко (згодом народна артистка СРСР М.Литвиненко-Вольгемут). Виступивши у партії Оксани в опері «Запорожець за Дунаєм» і справивши «дуже хороше враження», [104] М. Литвиненко швидко завойовує провідне становище в театрі і протягом двох років з успіхом співає партії Катерини, Гальки, Сантуцци, а також Ганни в «Утопленій» та Настусі в опері Козаченка «Пан Сотник»[105] , яка була поставлена М. Садовським у 1912 році.

Восени того ж 1912 року в партії Йонтека («Галька») дебютував у театрі відомий тенор М. Микиша, учень видатного українського співака О. Філіппі-Мишуги. «Враження від вистави з дебютом Микиші

---

101 «Рада», 22 січня 1909 р.
102 « Киевская мысль» , 25 листопада 1910 р.
103 « Киевская мысль» , 25 листопада.- 10 грудня 1911 р.
104 Там само.- 19 вересня 1912 р.
105 Литвиненко- Вольгемут М. І. Безсмертні образи. « Театр» , березень — квітень 1939 р., № 2.

лишилося у нас саме приємне»,— пише рецензент української газети «Рада»… «Тепер для повного оперного ансамблю трупі М.К.Садовського бракує ще альта» [106].

Останніми визначними музичними постановками театру М.Садовського були «Утоплена» (1913р.) і «Різдвяна ніч» М. Лисенка, поставлена в бенефіс диригента О.Кошиця в 1916 році. «Утоплена, або Русалчина ніч» мала великий успіх і пройшла 16 разів протягом короткого зимового сезону. «Утоплена» вирізнялася ретельністю постановки і чудовим виконанням. Починаючи з 1913 року, в трупі, на ґрунті принципових розбіжностей, загострилися відносини між М. Садовським і деякими провідними артистами театру, внаслідок яких наприкінці 1913 року залишила театр М.Заньковецька, а в 1914 році за нею пішли І. Мар'яненко, Л.Ліницька та ін. Театр зазнав непоправної шкоди. З того часу починається занепад принципових позицій в репертуарній лінії театру, появляється інертність в його художній діяльності. Нових постановок стає щораз менше, і в сезоні 1916-1917 року театр завершує своє існування.

Проте, діяльність театру М.Садовського мала величезний вплив на подальший розвиток українського оперного театру. Ця трупа, насамперед, ознайомила громадськість з кращими зразками української оперної літератури, за винятком «Тараса Бульби» М.Лисенка, який був занадто масштабним для сил і можливостей театру. Крім того, М.Садовський вперше поставив опери зарубіжних авторів українською мовою, що мало велике принципове значення і відкривало для майбутнього українського оперного театру шляхи освоєння світового оперного репертуару.

Ось як згадує І.Мар'яненко про музичну діяльність театру Садовського: «Музичні вистави…, відзначалися стрункім ансамблем. Хористи нашого театру в масі своїй трималися і діяли на сцені організовано і сценічно грамотно,— майже кожен з них мріяв стати актором. А співаки, особливо співачки, були не тільки вокалістами, але й хорошими драматичними акторами. Публіка охоче відвідувала ці перші на українській сцені оперні вистави»[107].

---

106 «Рада» , 30 листопада 1912 р.

107 Марьяненко И. Прошлое украинского театра.- С.233.

Звичайно, ці «перші на українській сцені оперні вистави» не могли в умовах того часу перетворити театр Садовського в український оперний театр, для організації якого потрібна була не тільки громадська зацікавленість і підтримка, але, в першу чергу, матеріальна база. А на допомогу в створенні такої бази з боку державних або міських організацій, в умовах царської Росії, українському театру розраховувати було марно. Якщо згадати, як важко було колективу театру М. Садовського добитися від київської міської думи дозволу на оренду приміщення «Троїцького народного будинку» (нині приміщення Державного театру музичної комедії), про що згадує І.Мар'яненко, то стає зрозуміло, що одержати підтримку міської думи в справі організації української опери або розширення її діяльності нічого було й думати.

Однак, значення постановок М.Садовського в історії організації української опери є надзвичайно великим й благотворним. Невипадково, ознайомлюючись із початком діяльності Українського державного оперного театру, ми знову зустрічаємо імена корифеїв «перших на українській сцені оперних вистав» О.Петляш та М.Литвиненко-Вольгемут, які, безумовно, внесли у нові театри, організовані в умовах молодої Української Республіки, спадщину славетних традицій реалістичного народного українського театру.

Винятковою музикальністю і непересічними співацькими талантами була наділена сім’я Тобілевичів: Панас Саксаганський, який володів значним музичним талантом, «мав прекрасний співочий голос – баритон широкого діапазону з просто-таки італійським бельканто» - свідчить І.Мар’яненко; Микола Садовський, що був щедро обдарований природою не тільки імпозантною зовнішністю, акторським хистом, небуденною музикальністю, а й соковитим, м’яким баритоном; Іван Карпенко-Карий, видатний драматург, Марія Садовська-Барілотті - яка згодом стала провідною артисткою українського театру корифеїв. Свого часу вона брала уроки музики та співів а, вступивши на сцену, легко оволоділа театральним репертуаром.

Визначною постаттю на театральних підмостках була ***Петляш-Барілотті Олена Діонисівна (1890-1971 рр.)*** – артистка опери (драматичне сопрано), драми, камерна співачка. Дочка відомої драматичної актриси і співачки М.Садовської-Барілотті і племінниця

М.Садовського. Співу навчалася приватно у Київській музично-драматичній школі ім. М.Лисенка, у класі О.Муравйової, в період з 1910 по 1913 роки. Крім того, свою вокально-виконавську майстерність удосконалювала, також, у Римі (Італія), у класі А.Котоньї (1913-1916 рр.).

Сценічну діяльність Петляш розпочала в 1906 році у київській трупі М.Садовського, де спочатку виступала в драмі, а пізніше співала провідні партії в операх «Галька», «Сільська честь», «Продана наречена», «Катерина», «Енеїда». З 1913 по 1916 рік - провідна солістка Київської опери. Виступала в Одесі (1916-18, 1923-25), Житомирі (1921-22), Тифлісі (1922-23). Співала також у Петрограді, Казані, Саратові, Єревані. З 1926 по1927 роки О.Петляш була солісткою Київського театру опери та балету, (дебютувала в партії Аїди). Молода співачка часто виступала з концертами, де виконувала твори українських композиторів і українські народні пісні.

Маючи чудовий голос з доброю технікою, наділена хистом драматичної актриси і необхідними зовнішніми даними, О.Петляш створила яскраві образи оперних героїнь - Дідони («Енеїда»), Роксолани («Бранка Роксолана»), Одарки, Оксани («Запорожець за Дунаєм»), Наталки Полтавки («Наталка Полтавка»), Катерини («Катерина» Аркаса), Насті («Пан сотник» Козаченка), Лізи («Пікова дама»), Марії («Мазепа» П.Чайковського), Маргарита («Фауст»), Рахіль («Жидовка»), Сантуцци «Сільська честь»), Маженки («Продана наречена») та інші.

Литвиненко-Вольгемут Марія Іванівна (1892-1966 рр.) – українська співачка (лірико-драматичне сопрано), камерна співачка, педагог і музично-громадський діяч, народна артистка СРСР (1936), дружина І.С.Паторжинського. У 1935-1953 роках співачка працювала в Українському театрі опери та балету, а з 1944 року стала професором Київської консерваторії. Народилася у Києві, в сім'ї робітника заводу «Арсенал». З семи років брала участь у церковному хорі, тут же оволоділа нотною грамотою та початковими основами співочого мистецтва. В 1901-06 роках навчалась у приходському училищі при заводі «Арсенал». У чотирнадцятилітньому віці молода артистка вже брала участь у постановках українського аматорського музично-драматичного гуртка, виконуючи партії з опер: Наталки «Наталка Полтавка» М.Лисенка, Оксани «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського, драматичну роль Галі з «Назара Стодолі» Т.Шевченка

та інші.

За порадою М.Бочарова талановита дівчинка навчалася співу в 1908 - 1912 рр. в Київському музичному училищі, у класі М.Алесєєвої-Юневич і акторській майстерності - у М.Заньковецької. З 1912 року, як драматична актриса, виступала поперемінно у виставах драматичних театрів Києва, Вінниці, Полтави, Кривого Рогу, Дніпропетровська, Сум, Запоріжжя, Миколаєва. З 1914 р. М.Литвиненко була запрошена відомим режисером Й.Лапицьким до Петроградського театру музичної драми, а з 1916-1917 рр. співала в Київській опері.

У 1923-25 роках співачка стала солісткою Харківського російського театру опери, а в 1925-35 роках - солісткою харківського Українського державного театру опери і балету. З 1935 по 1953 роки - солістка Київського державного академічного театру опери і балету. Володіла сильним, рівним у всіх регістрах голосом м'якого тембру і широкого діапазону (дві з половиною октави), з бездоганною вокальною технікою.

Репертуар співачки складався з більш як 80-ти партій, у тому числі: Одарка («Купало»), Ганна («Наймичка»), Жеребенчиха («Честь»), Варвара («Богдан Хмельницький»), Маргарита («Фауст»), Наташа («Русалка»), Ліза («Пікова дама»), Донна Анна («Камінний гість»), Джульєтта («Казки Гофмана»), Аїда, Тоска, Турандот, Сантуцца, Недда, Валентина, Мікаела, Галька, Ортруда, Венера, Ельза та багато інших.

Крім вокально-виконавської, М.Литвиненко-Вольгемут займалася вокально-педагогічною (серед її учнів В.Гуров, М.Квасниця, Н.Нестека, О.Шестакова та інші) та науково-публіцистичною діяльністю: основні праці – «Моє життя»//Веч.Москва.-1936, №224.-с.3; «Спогади співака» //Сов.искусство, 1939, № 5; «Співаки України» //Там же, 1945, №49; «Спогади артиста» // Радянська Україна/ Київ/, 1953, №10 та інші.

Після О.Петляш-Барілотті та М.Литвиненко-Вольгемут, на посаду першої співачки (сопрано) в театр М.Садовського була прийнята молода, перспективна ***Гребінецька Марія Зіновіївна (1883-1971 рр.)***, яка закінчила Київську музичну школу М.Лесневич-Носової, потім пройшла курс навчання в Музично-драматичній школі М.Лисенка у Києві (1905-07 рр.), курс співу - в класі О.Мишуги, пізніше вдосконалювала співацьку майстерність у Італії. У 1911-12 рр. працювала в Одеській опері, з 1914 по 1917 роки співала у театрі

М.Садовського, а з 1917 року в перебувала в США, співала у Народному домі в Нью-Йорку (1923-1928 рр.), була солісткою «Українського тріо», пропагувала українські народні пісні. Авторка спогадів про О.Мишугу («у кн. «Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи» 1971.-С.203»).

У репертуарі Гребінецької є партії Оксани («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Катерини («Катерина» Аркаса), Наталки, Оксани («Наталка Полтавка», «Різдвяна ніч» Лисенка), Панночки («Вій» Кропивицького), Гальки («Галька» Монюшка), Маженки («Продана наречена» Сметани) та багато ін.

У театрі М.Садовського пройшла творчу «школу життя» ***Старостинецька Василина Трифонівна (1888-1972 рр.)*** - драматичне сопрано. Закінчила Музично-драматичну школу М.Лисенка по класу професора О.Муравйової. З 1915 року співала всі провідні партії в операх та народних оперетах, володіла рідкісним за силою і тембром голосом широкого діапазону і рівним на всіх регістрах. Крім того, співачка відзначалася неабияким артистизмом. У концертах широко пропагувала романси Лисенка, Степового, Стеценка, Чайковського, українські народні пісні.

У репертуарі Старостинецької є партії Оксани («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Катерини («Катерина» Аркаса), Наталки, Оксани («Наталка Полтавка», «Різдвяна ніч» Лисенка), Панночки («Вій» Кропивницького), Лізи, Марії («Пікова дама», «Мазепа» Чайковського), Гальки («Галька» Монюшка), Рахілі («Жидівка» Галеві), Аїди («Аїда» Верді) та багато ін.

Малиш-Федорець (Мінченко) Марія Євгенівна (***1885 - 1960 рр***.)– мала від природи поставлений голос (лірико-драматичне сопрано), була ученицею М.Садовського. Виконувала оперні партії – Зовиці («Утоплена»), Юнони («Енеїда»), Одарки («Запорожець за Дунаєм») та ін. Грала дівчину у фільмі «Запорізький скарб» (1913). 1944 р. виїхала за кордон.

Діброва Зінаїда (р.н.невід***. – 1908 р.)–*** драматичне сопрано невеликого діапазону в оперних партіях Катерини («Катерина» М.Аркаса), Оксани («Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського), Наталки («Наталка Полтавка» Галі ("Утоплена" М. Лисенка), Федори ("Бранка Роксолана" Д. В. Січинського) Софії («Галька» С.Монюшка) та ін. та в другорядних ролях у драматичних

виставах; з успіхом виконувала українські народні пісні та романси М.Лисенка, Я.Степового, К.Стеценка та ін.

Верховинець (Костів) Василь Миколайович (1880-1938 рр.) – лірико-драматичний тенор, композитор, диригент, хореограф, фольклорист-етнограф і педагог. Народився в с. Старий Мізунь, тепер Івано-Франківської області. Закінчив у 1899 році Самбірську вчительську семінарію. З 1900-01, 1904-06 рр. був актором, співаком, хористом і хормейстером Руського народного театру у Львові, а в 1906-1915 роках - актором, хормейстером, хореографом і диригентом Театру М.Садовського у Києві. З 1915 по 1919 роки Верховинець працював на посаді диригента й хормейстера у Театрі українських артистів. Викладав у Київському музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка (1923-32), полтавських інститутах народної освіти і соціального виховання (1920-23, 1924-32), Харківському музично-драматичному інституті (1927-28).

З 1930 - керівник Полтавської окружної хорової капели «Жінхоранс» та організатор харківської капели «Чумак». Крім того, Верховинець був одним із засновників та балетмейстером Харківського театру музичної комедії. Впродовж всього творчого життя він досліджував український музичний фольклор, записав понад 300 українських пісень і танців. Верховинець є автором першого посібника з української хореографії «Теорія українського народного танцю» (1919; первидання 1963, 1991), укладачем збірника дитячих ігор та пісень «Весняночка» (1925).

Як співак, виконував партії Андрія («Тарас Бульба»), Петра («Наталка Полтавка»), Йонтека («Галька»), Вашека («Продана наречена») та ін. Однак, найяскравіше він розкрився на посаді хормейстера та балетмейстера театру, а також мав і композиторський хист, - досить відомий його романс «Стежечка».

У оперних партіях також часто співали й актори ***Семен Бутовський (1886-1967 рр.)*** - драматичний тенор, ***Денис Мироненко (бл.1880-1918 рр.)*** - бас-баритон, ***Євген Рибчинський*** (справжнє прізвище – Тобілевич - роки життя і смерті невідомі) – оперний співак (баритон) і драматичний актор. та багато ін.

Отже, в надрах традиційного, синтетичного за своєю природою українського музично-драматичного театру, завершується процес формування й накреслюється організаційне виокремлення самостійних відгалужень національного оперного й драматичного мистецтв, а

також, музичної естради й концертів-видовищ.

Завершаючи розділ про театральну діяльність України, можна зробити висновок, що на шляху становлення й розвитку української опери, композиторам доводилося долати труднощі, зумовлені складними суспільно-політичними обставинами. Переважна більшість творів не мала виходу на професійну сцену, тому часто, опрацювання соціально-вагомих мистецьких тем залишались нереалізованими. Повнокровному розвитку музичного жанру заважала також недостатня фахова підготовка більшості авторів, що негативно позначилось на інструментально-оркестровій майстерності, драматургії, принципах формотворення тощо.

Проте, всупереч перешкодам, українська опера все ж знаходила шлях до широкого кола слухачів України й поза її межами, відображаючи естетичну функцію провідника думок і настроїв народу. В цьому митцям допомагали драматичні гуртки, особливо, вищевказані театри корифеїв, що були першими виконавцями оперних творів.

3.7. МУЗИЧНО-ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ КОМПОЗИТОРА М. В. ЛИСЕНКА

Історія розвитку вокального мистецтва, як і інших видів мистецтв, свідчить про те, що життя суспільства, особливо, в періоди активної боротьби за втілення прогресивних ідей, завжди породжувало і нові прогресивні течії у мистецтві, нові твори, а поряд з цим і нові засоби їх висвітлення.

Так, піднесення суспільного руху в Україні другої половини XIX століття, породило справжні класичні шедеври літератури і мистецтва в безсмертних іменах Т.Г.Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, Ф. Колесси, С.Людкевича, А.Вахнянина, С.Воробкевича, П.Сокальського, П.Ніщинського та багато інших. Важливу історичну роль відіграв процес активного творчого піднесення і українських музикантів в галузі вокально-інструментальної музики. Вагомий внесок в цьому процесі належить, насамперед, М.В.Лисенкові та його послідовникам - П.Демуцькому, Я.Яцевичу, К.Стеценку, Г.Хоткевичу, О.Кошицю, на Західній Україні - Ф.Колессі та Г.Топольницькому та ін.

Без величної постаті ***Миколи Віталійовача Лисенка (1842-1912 рр.)*** – українського композитора, піаніста, педагога, хорового диригента, музично-громадського діяча, *основоположника української*

класичної музики, вивчення історії розвитку вітчизняної музичної культури буде неповним і неправдивим.

Композитор народився в с. Гриньки, на Полтавщині, в сім'ї дрібного українського поміщика. Свої перші музичні враження, а пізніше й натхнення він черпав в українській народній пісні, якою захоплювався змалку. Початкове музичне виховання М.Лисенко отримав від своєї матері, яка в молодому віці була доброю піаністкою. Загальну освіту здобув у приватних пансіонах Києва (1852-55) та харківській гімназії (1855-59), одночасно навчався музики під керівництвом відомого тоді в Києві музичного педагога чеха Паночіні. Уроки, які брав юний Лисенко, не пройшли надарма. Під керівництвом свого вчителя він швидко досягнув значних успіхів у грі на фортепіано і вже на третьому році навчання виступає в публічних концертах, а також пробує писати музику.

У 1864 році майбутній композитор закінчив Київський університет, у 1865 році захистив дисертацію на ступінь кандидата фізико-математичного факультету з природничих наук. Ще в студентські роки записував і аранжував народні пісні, а також брав посильну участь у діяльності аматорського театру. Однак, бажання займатися музикою змушує Лисенка їхати в 1867 році до Лейпціга – значного на той час центру музичної освіти де й вступає до консерваторії, у клас фортепіано професора К.Рейнеке, а по теорії і композиції - Е.Ріхтера, чотирирічний курс якої закінчує за два роки (1869). У Лейпцізькій консерваторії М.Лисенко знайомиться з творчістю одного з основоположників Лейпцізької консерваторії – Р. Шумана, а також, Л.Бетховена, Р.Вагнера й багатьох інших композиторів та визначних виконавців того часу.

У 1868 році тут композитор написав перший професійний твір – «Заповіт» на слова Т.Шевченка (для соліста, хору і фортепіано). Тут же він видав і першу серію творів з «Музики до «Кобзаря» Т.Шевченка», «Збірник українських пісень» (1-3-й випуск - по 40 пісень) для голосу з фортепіано та ряд малих творів, що й визначили його творче кредо композитора.

Вокальна спадщина М.Лисенка є досить об'ємною. Крім обробок народних пісень (7 випусків, біля 300 пісень), композитор написав багато хорів і сольних пісень на тексти І.Франка та багатьох інших українських та західноєвропейських поетів – понад 30 творів під загальною назвою «Пісні і співи». З особливим натхненням композитор звертався до поезії Т.Шевченка. Він написав на тексти

Шевченка понад 80 творів у найрізноманітніших жанрах, серед яких є хори, ансамблі, сольні пісні й кантати. «Музика до Кобзаря» М.Лисенка – це величезний пісенний цикл, який і досі є зразком глибини творчої інтерпретації поезії Шевченка. «Це одна з визначних в українській музиці сторінок, - за визначенням А.Ольховського, - художньої боротьби за розкриття засобами музики справжньої сили поета».

Однак, найвизначніше місце в творчій спадщині М.Лисенка, все ж займають опери. Саме тут композитор, більше, ніж в інших своїх жанрах піднявся до створення високої української класики. Починаючи з 70-х років XIX століття, Лисенко особливо віддається оперній творчості, прагнучи до подальшого розвитку тієї традиції, основу якої заклав український побутовий театр.

Свій перший закінчений сценічний твір – оперу «Чорноморці» на текст Я.Кухаренка, композитор написав у 1872 році. Влід за ним, власне, у період між 70 - 90-ми роками, з'явились ще чотири твори такого типу: опери «Різдвяна ніч» (1873) і «Утоплена» (1884) на тексти М.Гоголя та «Наталка Полтавка» на текст І.Котляревського (всі лібрето М.Старицького).

У період 80 – 90-х років М.Лисенко працює над створенням великої історичної народної драми на тему гоголівського «Тараса Бульби». Цей твір приваблює композитора, насамперед, як матеріал для розкриття героїчної сторінки з історії національно-визвольної боротьби українського народу, узагальнення якої дало б можливість не лише утвердити зростання української музики до рівня повноцінної зрілості, але й передати музикою народньо-художню епопею суспільної свідомості українського народу, його високі почуття, людську шляхетність, повноту національного менталітету. В цьому творі М.Лисенко, як справжній громадянин і патріот, оспівав мужність свого народу, свою безмежну відданість Батьківщині.

Музична спадщина М.Лисенка характеризує його, насамперед, як запального і мужнього поборника прав народу, бо свої творчі сили він черпав із скарбниці народного мистецтва. Саме ця особливість його творчої натури розбила кайдани вузької обмеженості української аматорсько-побутової музики, зблизила і зміцнила її зв'язок з музикою інших народів.

Серйозної уваги заслуговують, також, і його три дитячі опери: «Коза-дереза» (1888), «Пан Коцький» (1891) та «Зима і весна» (1892) на лібрето Дніпрової Чайки. Не оминав М.Лисенко і духовної

тематики. У його доробку є духовні композиції – «Молитва за Україну («Боже, Великий, Єдиний…» на слова О.Кониського), «Пречиста Діво, мати руського краю», «Кантата Христу», «Камо пойду от лица твого Господи». В останні 10-15 років життя М.Лисенко працював над створенням опер: «Енеїда» (1911), «Ноктюрн» (1912) та фрагментами опери «Сафо», яку йому так і не вдалось закінчити.

Опера «Різдвяна ніч» М.Лисенка це один із найяскравіших музично-сценічних творів, написаних на сюжет повісті М.Гоголя «Ніч проти різдва» (лібрето М.Старицького), в якій, за висловом відомого поета М.Рильського, - «гумор і лірика злилися в цій оповіді, як сонячне і місячне світло». [108] На київській сцені оперу було поставлено в січні 1874 року в Російській опері. За диригентським пультом стояв І.Альтані, що згодом став диригентом Великого театру в Москві. Прем'єра опери «Різдвяної ночі» відбулася в Харкові 27 січня 1883 року (у зв'язку з дією «Емського акту» твір не міг раніше побачити сцени). У виставі брали участь аматори-музиканти та співаки: студент університету В.Новицький – Чуб; дружина композитора О.Лисенко – Оксана; Н.Булах – Одарка; О.Липська (згодом друга дружина М.Лисенка) – Солоха; вчитель Київської гімназії О.Русов – Вакула; С.Габель (на той час студент Варшавської консерваторії, а згодом професор Петербурзької консерваторії) – Пацюк, а також майбутня примадонна Великого театру, учениця Дж.Гальвані, студентка київської гімназії – М.Климентова (1857-1946).

На той час найбільш прославленою зіркою українського класичного театру була ***Заньковецька (Адасовська) Марія Константинівна (1854-1934 рр.)*** – відома передусім, як драматична актриса, співачка (меццо-сопрано), народна артистка України з 1923 року. Народилася в с. Заньки, тепер Чернігівської області. Музичний і драматичний хист у Заньковецької проявився досить рано. Великий потяг до мистецтва і непоборне відчуття свого обдарування переконали дівчину вступити до консерваторії. Однак, батьки не дали їй на це згоди, як і не дозволили відвідувати Московську театральну школу. Проте, своє бажання вчитися вона таки здійснила, коли переїхала з чоловіком до Фінляндії, в фортецю Свеаборг. Тут вона вступила на вокальний відділ Гельсінгфорської консерваторії (філія Петербурзької консерваторії) до класу відомого викладача, чеха

---

[108] Рильський М.Т. Передмова //Лисенко М.В. Клавір опери «Різдвяна ніч».- К., 1953..

І.Гржималі, який пророкував своїй учениці блискучу співацьку кар'єру.

Свій дебют на професійній сцені Заньковецька розпочала 27 жовтня 1882 року в Єлисаветграді. Артистка виконувала роль Наталки в «Наталці Полтавці» І.Котляревського – одну з найбільш співучих і ліричних ролей українського театрального репертуару. Після репетиції оркестранти, вражені її голосом і драматичною майстерністю, влаштували акторці бурхливі овації. Талановита Заньковецька вміла переконливо розкривати своїм мистецтвом співу художні характеристики сценічних персонажів.

Перебуваючи на професійній сцені з 1882 року у трупах М.Кропивницького, М.Старицького, М.Садовського та ін., у Руському народному театрі у Львові (1905-06), у київському Театрі Миколи Садовського (1906-09), співачка завжди відповідально ставилася до тих ролей, які їй пропонували. У 1909-1915 роках молода актриса керувала аматорськими гуртками, а з 1916 по 1922 рік гастролювала у різних театральних трупах.

М.К.Заньковецька виконувала численні вокальні ролі. Крім Наталки та Ївги вона була першою виконавицею ролі Оксани в «Запорожці за Дунаєм», першою Свояченицею в «Утопленій» М.Лисенка. Бездоганною виконавицею була у головних ролях Уляни («Сватання на Гончарівці» Квітки-Основяненка), Галі («Назар Стодоля» Шевченка), Олени, Зіньки («Глитай, або ж Павук», «Дві сім'ї» Кропивницького), Харитини, Софії («Наймичка», «Безталанна» Карпенка-Карого) та багато, багато інших.

Драматичний хист і музичний талант становили єдине ціле в артистичному мистецтві Заньковецької. Як відзначав у свій час С.М.Дурилін: - «Кожна роль Заньковецької являла собою не тільки драматичний, але й музичний образ, що зливався в єдиний образ, сповнений високої правди і прекрасної простоти, - в образ справді народного мистецтва»[109].

Мистецтво Заньковецької, безперечно, збагатило розвиток українського драматичного театру, наповнило його високою виконавською культурою, відкрило нові можливості музично-драматичного стилю і стало, водночас, суттєвим надбанням української музичної культури загалом.

---

[109] Дурилін С.М. Марія Заньковецька //Вінок спогадів про Заньковецьку.-К.,1950.-С.230-231.

Розділ IV. ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ СПІВУ

4.1.МУЗИЧНО-ВОКАЛЬНА ОСВІТА В УКРАЇНІ (друга половина XIX – поч. XX ст. *(Київська вокальна школа)*

У другій половині XIX століття в історії українського мистецтва відбуваються помітні зрушення в царині культури та музичної освіти, зокрема в галузі, що нерозривно пов'язана з формуванням національних вокальних шкіл. Величезну роль у процесі історичного розвитку музичної культури українського народу, відіграли (й відіграють) музичні школи, які покликані розвивати та вдосконалювати унікальні національні традиції, які живили й живлять українську музику, в тому числі й вокальну освіу. Формування національних вокальних шкіл завжди йде поруч з формуванням професійної музики та композиторської творчості.

Головним осередком музичної освіти були спеціальні навчальні заклади, які існували при Російському музичному товаристві (РМТ) та його відділеннях. Вони відіграли значну роль у підготовці творчих і виконавських кадрів і в Україні. Найкращі освітянські сили, об'єднавшись навколо ідеї створення мистецького закладу, в якому б навчалась талановита молодь, докладали чималих зусиль для здійснення такого задуму. І ось уже 18 січня 1868 року відкривається ***музична школа*** при РМТ. У статуті музичної школи було записано, що до цього закладу могли вступати представники *всіх верств* населення, тобто юнаки і дівчата від 14 років, які вміли читати, писати, знали чотири дії арифметики та нотну грамоту. Заняття проводились 10 місяців на рік, а увесь термін навчання тривав не більше шести років і поділявся на молодший, середній і старший курси. Переведення на кожний вищий курс здійснювалося за рішенням екзаменаційної комісії, правда, можна було закінчувати навчання і раніше, тобто достроково.

Першим директором школи був ***Роберт Августович Пфенінг***, який викладав сольний та хоровий спів. У школі було п'ять відділів: фортепіано, скрипки, віолончелі, елементарної теорії та співу. Вік учнів коливався від 14 до 26 років. Програмою передбачалися два заняття співу на тиждень (кожне по-півгодини), кількість яких за бажанням педагога могла збільшуватись до чотирьох тижневих занять.

Участь в шкільному хорі (тричі на тиждень), відвідування заняття з фортепіано, сольфеджіо та теорії музики була обов'язкова для кожного з учнів. Екзаменаційна програма передбачала виконання етюда, сольної п'єси та вокального дуету.

У 1875 році відкривається новий збудований корпус музичної школи, в приміщенні якого відкриваються так звані «наукові класи» (за програмою перших чотирьох класів реального училища) і підготовчий клас. Крім того, з 1874 року починає функціонувати і народний недільний клас хорового співу, який привернув увагу значної кількості учнів. Саме з цього періоду музична школа, фактично, реорганізовується в ***музичне училище.*** Першим його директором у 1875 році став ***Людвіг Карлович Альбрехт***. Маючи власну точку зору на проблеми викладання співу, він прагнув залучити до педагогічної роботи досвідчених оперних співаків. Для нього опера становила провідний музичний жанр, який синтезував музику, спів, слово, акторську майстерність, живопис і активізував формування виконавської культури, вокальної техніки та методичного досвіду. Однак, більшість оперних співаків, зайнятих концертною діяльністю, працювала в училищі нерегулярно, що спричиняло плинність педагогічних кадрів й негативно відбивалося на формуванні єдиних методичних принципів викладання музичних дисциплін, через що він змушений був залишити посаду директора.

У 1877 році директором Київського училища призначають ***Володимира Володимировича Пухальського*** – блискучого піаніста, талановитого педагога, композитора, який незмінно перебував на цій посаді до 1914 року і суттєво вплинув на популярність, становлення й зміцнення позицій цього навчального закладу. До училища запрошуються відомі оперні виконавці, зокрема: у 1979 році в училищі розпочинає свою педагогічну діяльність викладач сольного співу та хору ***Констянтин Олександрович Брагін.*** Його методика вирізняється чіткою спрямованістю на розвиток, насамперед, вокальної техніки та виконавської виразності творів. У 1885 році з ініціативи Брагіна, силами учнів училища, на сцені київського оперного театру проводиться перший «Вечір оперних вправ» у якому звучали оперні фрагменти у їхньому виконанні. Вечір пройшов успішно й це стало причиною для постановки силами учнів училища оперної вистави «Фауста».

Поступово, училище завойовує авторитет, як заклад, що готує чудових фахівців музичної справи і в зв'язку з цим, збільшується кількість бажаючих навчатися співу. В цей час до училища запрошується на посаду вокального педагога відома співачка – ***Антоніна Антонівна Ейхлер-Пименова***, яка закінчила Петербурзьку консерваторію і навчалася у Парижі у приватній школі всесвітньо відомої Маркезі де Кастроне. Згодом, А.Пименова залишає училище, а на її місце запрошують – ***Марію Павлівну Алексєєву-Юневич*** - артистку Московських імператорських театрів (1886).

Враховуючи високі професійні вимоги, що ставилися перед учнями, а також невелику кількість годин, відведених на вокальні заняття, в методиці викладачів училища значне місце посідала самостійна робота учнів, спрямована на формування відповідних умінь і навичок. Найздібніші учні звільнялися від плати за навчання, або й надавалася їм певна грошова допомога.

У 1890 році, на запрошення дирекції училища, відгукнувся відомий співак, за походженням бельгієць ***Камілло Еверарді.*** Він блискуче закінчив Паризьку консерваторію по класу співу і отримав нагороду першого ступеня. Співак мав чудовий бас-баритон широкого діапазону, з успіхом виступав на оперних сценах різних країн світу, зокрема, - з 1856 року - в Росії, досконало володів методикою викладання вокалу.

У 1893 році, після відїзду до Москви К.Еверарді, до училища був запрошений з Мілана відомий італійський педагог ***Мартін Августович Петц***. У Мілані Петц мав свою приватну школу, яка вважалася однією з найкращих серед професійних навчальних закладів. З приходом його в училище, вокальна робота пожвавішала і позитивно позначилася на вдосконаленні вокальної майстерності вихованців училища. Зокрема, покращилась робота над чікістю дикції, артистичним сценічним втіленням музичного образу, що сприяло розширенню навчального репертуару в класі вокалу.

Важливу роль у становленні музичної освіти в Україні відіграла і відкрита М.Лисенком у Києві (в 1904 році) ***Музично-драматична школа***. Ще на початку своєї діяльності він виношував ідею про виховання національних музичних кадрів та розвиток музичної освіти. Лише через три десятиліття композиторові пощастило реалізувати ці задуми.

Ця школа забезпечувала закінчену художньо-музичну або драматичну освіту. За обсягом викладання школа наближалась до вищих навчальних закладів: програма мазичних дисциплін відповідала програмам Московської та Петербурзької консерваторій. Курс навчання в музичних класах тривав дев'ять років. Молодше відділення складалося з двох класів (п'ять років). Навчання на старшому (також двокласному) тривало чотири роки. До школи мали право вступати діти всіх прошарків населення від 9-14 років; до класу співу й тромбона – від 16-17 років. Навчальний рік тривав з 1 вересня до 15 травня. Найбільшим за кількістю учнів було музично-вокальне відділення, де навчалося понад 150 учнів. Тут викладали висококваліфіковані відомі педагоги - М.В.Зотова, Т.Й.Конча, О.О.Муравйова та ін.. З 1906 по 1911 рік у школі працював славетний співак, професор вокалу ***О.П.Мишуга***, що закінчив Львівську консерваторію, а пізніше навчався співу в Італії. Його педагогічна діяльність відзначалась творчим підходом до навчального процесу та новаторською сміливістю. Він був одним з перших, хто прагнув поставити на науковий грунт вокальну педагогіку, - паралельно з вивченням творів і оперних партій його учні знайомились з основами фонетики, законами акустики, будовою голосового апарату. Йому належать цікаві методичні розробки в галузі техніки звукоутворення, рухливості голосу, вокального інтонування, витривалості, сили і краси сольного співу тощо. Серед багатьох видатних представників вокальної школи О.Мишуги – професор Київської консерваторії М.Е. Донець-Тессейр, яка, в свою чергу, виховала видатну оперну співачку і професора цього ж навчального закладу, народну артистку, «геніальну Лючію» - Є.С.Мірошниченко.

Заслуженою популярністю користувалася професор оперного співу ***М.В.Зотова***. Учні її класу вирізнялись високим професіоналізмом, справжнім артистизмом, були постійними учасниками концертів й активними пропагандистами музики М.Лисенка.

Одна з кращих сторінок історії школи М.Лисенка пов'язана з ім'ям ***О.О.Муравйової***. У її класі значна увага приділялась засвоєнню оперного репертуару, розучуванню камерних вокальних творів. Силами її учнів уперше, вже після смерті Лисенка, була виконана його одноактна опера «Ноктюрн».

Справжнього розквіту вокальної майстерності учнів сприяла плідна викладацька діяльність досвідчених викладачів Є.Конча, Ф.Оришкевича, Є.Єгорова, Ф.Гущина, В.Астаф'єва, які у різні роки працювали в цьому закладі. Зростаючий рівень професійної підготовки випускників училища, їх активне залучення до участі в музичному житті країни зумовили потребу, вже наприкінці XIX ст., ставити питання про реорганізацію училища в консерваторію. Ця ідея дістала прихильну підтримку російських митців А.Рубінштейна та П.Чайковського, які неодноразово відвідували Київське музичне училище (1879,1891 рр.). У 1913 році в день 50-ї річниці Київського відділенні РМТ, завдяки великій підтримці цих корифеїв та за підтримки української музичної громадськості, відкривається ***Київська консерваторія***. Директором училища призначено було В.Пухальського, заступником – Г.Ходоровського, але навесні 1914 р., консерваторію уже очолює Р.М.Глієр, його заступником і секретарем художньої Ради став випускник Петербурзької консерваторії, колишній вихованець музичного училища К.Михайлов.

Загальноосвітні дисципліни тут не викладалися. Крім спеціальних та музично-теоретичних предметів, проводилися заняття з хорового співу, оперного класу, сценічного мистецтва, дикції й декламації, пластики, міміки, пантоміми, танцю тощо. Читався також курс естетики та історії мистецтв. Навчання було платним, проте, в разі досягнення високих результатів, студентів звільняли від плати. Увесь термін навчання поділявся на два курси – нижчий і вищий (кожен по три роки).

На посади професорів вокального відділення були запрошені М.П.Алексєєва-Юневич, Г.П.Гандольфі, О.М.Шперлінг, В.Цвєткова (до цього вони працювали в Київському музичному училищі).

Значне місце в історії національної музичної освіти посідає педагогічний досвід ***Гектора Петровича Гондольфі***. За походженням італієць, він закінчив Неаполітанську консерваторію, співав у різних театрах, викладав у Берлінській академії співу, згодом (у 1907 – 1913 роках) - у Київській консерваторії. Основним методичним кредо майстра була природність виконання, без будь-якого напруження голосу. Він багато працював над технікою звуковидобування, філігранністю звуку, виразністю співу. Творчий підхід маестро дозволяв йому добиватися потрібних результатів.

Надзвичайно цікавою була постать вокального педагога ***Марії Павлівни Алексєєвої-Юневич (1848-1922 рр.)***. Маючи чудовий голос, Алексєєва-Юневич у своїй методиці викладання співу, багато уваги надавала розвитку дихання, тембральній насиченості голосу, вирівнюванню вокальної лінії звучання, чистоті інтонування, вибору репертуару тощо. Це сприяло активізації творчої діяльності учнів, які постійно брали участь у відкритих концертах, вечорах романсів і пісенних конкурсах, концертах оперного класу тощо. За увесь період викладацької роботи, Алексєєва-Юневич виховала чимало молодих талановитих співаків, у тому числі й М.І.Литвиненко-Вольгемут, майбутню окрасу і гордість української оперної сцени. Бездоганними були у її виконанні головні партії: Антоніди («Життя за царя»), Джоконди («в одноймен. опері Понк'єллі) та ін.

З 1920 року в консерваторії починає свою роботу видатна українська викладачка співу, блискучий майстер своєї справи - ***Муравйова Олена Олександрівна (1867-1939 рр.)*** – оперна співачка (лірико-колоратурне сопрано), педагог, заслужений діяч мистецтв України з 1938 року.

Значний внесок у становлення київської вокальної школи зробили: ***М.М.Енгель-Крон,*** який багато уваги приділяв рухливості голосу, впровадив метод історичного аналізу твору; ***Чистяков М.П.*** – який надавав великого значення техніці мовлення і виразності подачі тексту у вокальному творі, наголошував на важливості примарного тону та розширення діапазону голосу; ***Ф.М. Дроздов-Поляєв*** – який працював над усвідомленням процесу звукоутворення, надавав великого значення самостійній роботі студента над твором, прискіпливо ставився до роботи над звуком та ліквідації недоліків співу; ***Д.Г.Євтушенко*** – який плідно займався науково-методичною роботою, видавав друковані праці, в яких порушував актуальні питання вокальної педагогіки. У 1939-63 рр. Євтушенко очолював кафедру сольного співу Київської консерваторії.

Протягом десяти років Київська консерваторія декілька разів реорганізовувалась: 1925 року була перейменована у «Державний музичний технікум»; 1928 – відбувається нова реформа професійної музичної освіти і консерваторію об'єднують з Музично-драматичним інститутом ім. М.Лисенка в єдиний навчальний заклад, а музичний технікум залишається середнім навчальним закладом з дитячим

відділом – музичною школою; 1934, завдяки постанові Ради Народних Комісарів України, створюється ***Київська державна консерваторія***, а Музично-драматичний інститут знову стає самостійним навчальним закладом вищої освіти. При ній було створено, також, десятирічну музичну школу-інтернат. Все це сприяло утвердженню консерваторії як найбільшого музичного осередку в Україні. Водночас, музичний технікум було перейменовано в Музичне училище, що функціонував як середній навчальний заклад, де здійснювалася підготовка кадрів для консерваторії. Завдяки таким позитивним змінам, появляються нові факультети, кабінети науково-дослідної роботи, поповнюються фонди бібліотеки, проводяться конкурси на заміщення штатних посад, утворюються дві кафедри вокалу, одну з них очолює професор О.О.Муравйова, іншу – професор Ф.М.Дроздов-Поляєв. За їх активної участі збільшується кількість оперних вистав, що йшли на сцені оперної студії, постановок оперних уривків, концертів оперного класу.

Позитивним моментом у становленні української вокально-педагогічної школи є прихід на роботу в консерваторію видатного майстра виховання жіночих голосів ***Марії Едуардівни Донець-Тессейр (1889-1974 рр.)***. За увесь період педагогічної діяльності, Донець-Тессейр підготувала чимало видатних співаків, лауреатів конкурсів, зокрема І.Масленикову, Є.Мірошниченко, Н.Куделю, а також талановитого педагога вокалу – М.І.Єгоричеву, яка у своїй роботі продовжувала розвивати кращі методичніт традиції своїх учителів вокалу, надавала великого значення технічній підготовці співаків, умінню слухати і контролювати себе. Своє бачення вокального розвитку Єгоричева виклала у науково-методичних статтях, репертуарних збірниках та методичних рекомендаціях.

У післявоєнний період Київська консерваторія відновила перервану творчу діяльність і поставила своїм головним завданням поповнення кваліфікованого професорсько-викладацького складу. Саме у цей період на роботу запрошуються славетні співаки, народні артисти ***І.Паторжинський*** - сценічне обдарування якого у поєднанні з вокальними даними робили можливим створення яскравих, незабутніх образів; ***М.Литвиненко-Вольгемут*** – виконавський репертуар якої складав близько сотні творів лірико-драматичного сопрано і яка все своє творче горіння віддала вихованню молодої зміни; ***М.Микиша*** – що володів красивим драматичним тенором, акторський талант якого відразу привернули до нього симпатії

глядачів. Дещо пізніше поповнили склад викладачів вокалу ***З.Гайдай, В.Метелецька*** (викладали камерний спів), ***Ю.Кипоренко-Даманський, О.Гродзинський, Л.Руденко*** та ін. Кожен з них прискіпливо працював над проблемами дикційної виразності, артикуляційної чіткості, усвідомленням музичного образу і фразуванням. Своїм досконалим виконанням вони завоювали широке визнання української та зарубіжної публіки, будучи водночас, одними з найкращих викладачів Київської консерваторії.

У другій половині ХХ століття на вокальній кафедрі Національної музичної Академії працюють не менш відомі вокальні педагоги: професори співу М.Кондратюк (завідувач кафедрою в 1995 році), К.Огнєвий, В.Курін, Є.Мірошниченко, Д.Петриненко, А.Мокренко, Т.Михайлова, В.Тимохін, Г.Туфтіна, З.Христич; доценти – З.Бузина, Б.Гнидь, Є.Колесник, І.Колодуб, Р.Майборода, Л.Остапенко та старші викладачі О.Востряков, Л.Крижанівська, О.Кочкін та ін.

Як бачимо, українське вокальне мистецтво, значну роль у розвитку якого відіграла київська школа, високо піднесло національні традиції вокальної педагогіки, які допомагають співпрацювати у контексті світового культурного процесу. Адже, завдяки таким видатним співакам, як ***Б.Р.Гмиря*** – бас-баритон, бездоганний інтерпретатор української пісні; ***М.Д.Роменський*** – чудовий оперний співак; ***О.А.Петрусенко*** – незабутнє сопрано і неповторна виконавиця українських народних пісень; ***М.С.Гришко*** – бас-баритон, володар винятково красивого голосу; ***А.Б.Солов'яненко*** – лірико-драматичний тенор, «український соловейко»; ***Євгенія Мірошниченко*** – колоратурне сопрано, неперевершена Розіна і «геніальна Лючія», Віолетта тощо; ***Анатолій Кочерга*** – бас-баритон, бездоганний Мефістофель; ***Вікторія Лук'янець*** – лірико-драматичне сопрано, примадонна Віденської опери та багато інших, які демонстрували і демонструють високий професіоналізм на світових оперних сценах, чиї імена вже записані золотими буквами в історії світового вокального мистецтва.

З молодшої генерації співаків вирізняються імена: ***Володимира Гришка*** (*оперний співак, тенор, педагог);* ***Валентини Степової*** *(оперна співачка, ліричне сопрано),* ***Марії Стеф'юк*** *(лірико-колоратурне сопрано, оперна співачка, педагог);* ***Ірини Дацко***

(драматичне сопрано, оперна співачка); ***Степана Пятничка*** *(оперний співак, баритон),* та багато інших, майстерність яких зачаровує світ.

4.2. ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ другої пол. XIX – першої пол. XX ст.

Проблеми вокальної педагогіки з її практичними і теоретичними засадами у всі часи і епохи залишалися «землею незвіданою» для переважної більшості вокалістів, хоча формування вокально-технічної бази, як основного стержня професійної майстерності співаків, завжди були актуальним завданням вокально-виконавської підготовки спеціалістів. Особливого значення ця проблема набуває в умовах науково-технічного прогресу, коли потреба науково-методичного обґрунтування дисциплін художнього спрямування вимагає значного оновлення методики викладання, як інтелектуальної бази навчальної дисципліни, де прагнення до взаємодії та творчого діалогу між педагогом і учнем набуває нового «бачення» сучасного вирішення нагальних проблем вокального мистецтва.

Давні традиції української педагогіки в сучасних наукових дослідженнях музикознавців та спеціалістів у галузі вокального мистецтва отримують «нове життя» у сфері вітчизняного вокального виконавства. Найважливішим принципом української вокальної педагогіки був і залишається індивідуальний метод виховання співака, на противагу методу ліберальної педагогіки, поширеного у Європі.

Сьогодні, коли питання виховання творчої особистості співака набуває особливого значення, актуалізується проблема виховання т.зв. «універсальності» спеціаліста-вокаліста і не тільки теоретично, але й практично. Відомо, що творча особистість розвивається та формується в процесі діяльності й спілкування і характеризується ступенем соціально-активного залучення у сферу суспільних відносин. Вирізнення особистості співака як унікального синтезу художнього світосприйняття, особливої творчої форми буття, не тільки дозволяє визначити природні якості вокаліста і його схильність до того чи іншого виду діяльності (педагогічної, виконавської з її різновидами: камерної, оперної, естрадної), але й допомагає спрямувати ці природні нахили в русло максимально позитивних результатів.

Природа творчої індивідуальності виконавця, (але не співака конкретно), знаходить відображення у психології, мистецтвознавстві, педагогіці, філософії. Однак, при цьому, мистецтвознавчий, педагогічний, філософський і психологічний аспекти недостатньо пов'язані між собою. Мистецтвознавець бачить і аналізує виконавську творчість вокалістів по-своєму, не розкриваючи його психологічних механізмів. У свою чергу психологічним розробкам з цього питання бракує педагогічного і спеціального, мистецтвознавчого аналізу.

Огляд фундаментальних праць з теорії вокального мистецтва свідчить, що серед проблем вокально-виконавського процесу найбільшого значення завжди надавалося аспектам: техніки постановки голосу з фізіологічної точки зору /Л.Дмитрієва, И.Назаренка, Д.Аспелунда, Ф.Заседателева, А.Здановича, І.Левидова, В.Морозова, Л.Работнова, А.Кисельова, О.Стахевича та ін./, формування і розвитку професійних здібностей /Л.Дмитрієва, А.Вербової, В.Юшманова та ін/, підготовки професійного співака до виконавської діяльності /Л.Дмитрієва, М.Єгоричевої, И.Герсамії, И.Колодуба, А.Терещенко, М.Кондратюка, Н.Гребенюк та ін./.

Своїм досвідом виконавської діяльності поділилися відомі майстри – корифеї професійної виконавської та педагогічної майстерності минулого і сьогодення: Ф.Литвин, Н.Обухова, В.Преображенська, К.Дорліак, М.Донець-Тессейєр, Б.Гмиря, В.Луканін, І.Архипова, О.Образцова, Г.Вишневська, М.Бієшу, И.Богачова, Е.Нестеренко та ін.

Узагальнення творчого досвіду сучасних педагогів-співаків, опрацьованих у монографіях П.Тронинової, Т.Михайлової, А.Яковлевої, З.Аникеевої, Д.Євтушенко, Н.Гребенюк, Н.Гонтаренко та ін., сприяло урізноманітненню вокально-педагогічної роботи і збагаченню методичних засад підготовки вокалістів. Сучасна психологія визначає значимість творчої індивідуальності творця, природних здібностей і зовнішніх чинників їх розвитку, усвідомленого і неусвідомленого компоненту творчості /Б.Теплов, Б.Анатьєв, К.Альбуханова-Славська, Н.Відінєєв, Е.Іванова та ін./. Однак, у цих дослідженнях відсутні приклади з вокально-виконавської практики, немає конкретного аналізу становлення саме творчої індивідуальності співака, характеристики його творчого процесу.

Все це, попри величезне значення набутої теорії вокально-виконавського мистецтва, в даний час вимагають цільового опрацювання і його педагогічні постулати. Наукові статті, що висвітлюють дані проблеми мають, переважно, характер рецензій. Матеріал, поданий у них ще не знайшов гідного відображення у фундаментальних теоретичних дослідженнях, яких дуже бракує вокально-виконавському мистецтву. Проблема підготовки кадрів вокалістів-виконавців для професійної діяльності в Україні ще не досліджувалась, (як у теоретичному, так і в методичному аспектах) належним чином.

Спеціальні професійно-експериментальні дослідження впливу міжособистісного спілкування в класі сольного співу на весь процес формування вокально-технічних навичок узагалі ще не піднімався в українській науці. Саме тому, на наш погляд, ця проблема є цікавою і потрібною як виконавцям, так і педагогам-вокалістам, оскільки, можливості міжособистісного спілкування для створення сприятливих умов у процесі формування вокально-технічних і виконавських навичок є перспективною ланкою навчальної роботи у класі.

У процесі історичного розвитку українського вокального мистецтва, творчі досягнення корифеїв, а також дослідження в галузі вокально-теоретичної думки розкривають вокальні традиції в широкому спектрі не тільки сценічно-концертного виконавства, а й в галузі вокальної педагогіки.

Національний характер вокальних шкіл зумовлюється, насамперед, укладом життя кожного народу: народними традиціями в музиці, його поезією, мистецтвом народних співців, специфікою та законами фонетики мови, що й визначає глибинний зв'язок в українській культурі. Вокальна педагогіка, таким чином, розвивається двома напрямками: в структурі вокального виконавства (підготовка співаків-солістів оперного та камерно-концертного й естрадного жанрів) та підготовки кадрів, спеціалістів музично-естетичного профілю (педагогів, вчителів музичних закладів).

Аналіз літератури дозволяє розглядати процес вокальної підготовки спеціалістів музичного профілю у вищих педагогічних закладах, як специфічну навчальну систему, яка лише в загальних рисах має спільну основу навчальної діяльності. Тенденції нового, що виникають в ланці «композитор-співак» передбачають і пошуки нових

технічних та виконавських прийомів, які, поступово закріплюючись у практиці, перетворюються в традиції і шляхом навчання передаються наступним поколінням співаків. Таким чином, виконавська школа завжди йде попереду педагогічної, а остання, в свою чергу, опираючись на досвід минулого і сучасного, готує співаків майбутнього.

Педагогічні засади вокально-виконавської школи ґрунтуються на технології голосоутворення, набутої багатовіковою практикою багатьох поколінь видатних співаків, реформованої і пристосованої до сучасних вимог музичного виконавства.

Одним із найавторитетніших постатей у сфері вокально-виконавської та педагогічної діяльності в кінці XIX на початку XX ст. був відомий на той час співак ***Медведєв Михайло Юхимович (справж. - Бернштейн; 1858-1925 рр.)*** - артист опери (драматичний тенор), камерний співак, антрепренер і вокальний педагог. Народився Медведєв сім'ї равина в містечку Ракитне Київської області. З дитинства володів красивим голосом (альтом) і співав у хорі. В 1876 році вступив до Київського музичного училища, де співу навчався спочатку в класі О.Ваккер, потім у І.Кравцова. В 1878 році М.Рубінштейн, почувши його голос і оцінивши талант юнака, запропонував йому переїхати до Москви. Таким чином, за рекомендацією М.Рубінштейна, Медведєв був призначений на 3-й курс Московської консерваторії до класу Дж.Гальвані; сценічної майстерності навчався в класі І.Самаріна. Ще студентом консерваторії молодий співак підготував під керівництвом П.Чайковського партію Ленського і виконав її на прем'єрі опери в учнівській виставі (1879). З 1882 року Медведєв уже дебютує в партії Собініна в Київській опері (антр. Й.Сєтова), де співав один сезон, згодом, виступав у Харкові (1883), Одесі (1884), Казані, Тифлісі (1887-1888), Казані, Таганрозі, Самарі, Орлі, Воронежі (1886), Києві (1888), а ще пізніше - у Великому (Москва) 1885-86, 1891-93 та Маріїнському (Петербург) 1892-1893 театрах. З 1901 року Медведєв викладав у музично-драматичному училищі Московського філармонічного товариства (з 1903 - професор), а з 1905 р. - професор Київського музичного училища, - водночас, (1911-17 рр.) очолював Вищі оперні і драматичні курси. Серед його учнів – О.Мозжухін, Г.Пирогов - перший виконавець партій Ленського та Германа («Євгеній Онєгін», «Пікова дама» П.Чайковського.

Восени 1907 року, Михайло Медведєв приїхав у київську оперу педагогом сцени. На той час ставилося питання про створення при оперних театрах (або консерваторіях) оперних студій. Потрібно було зібрати добру трупу. За цю роботу взявся С.В.Брикін, антрепренер й досить добрий співак-актор. Постало питання про введення до трупи спеціального вчителя для проходження з артистами, особливо з молодими, ролей і партій. Кращого кандидата-педагога, ніж популярного у артистичному середовищі і в середовищі київських театралів, Михайла Юхимовича Медведєва, важко було знайти. Крім того, його ім'я в Києві було овіяне легендарною славою. Уже в зрілому віці, (у другій половині дев'яностих років), його вокальна техніка почала підводити у складних місцях, що, одначе, не позначалося на прихильності і любові шанувальників. Деякі рецензенти ставили його в ролі Отелло поряд з найвидатнішими трагіками того часу – Сальвіні та Россі.

За словами самого Медведєва, його співацька кар'єра починалась ще з дитячих років, з дитячого хору. У сімнадцять років він переїхав до Києва, але довго в ньому не затримався, з тієї причини, що на той час у місті перебував відомий російський композитор М.Г.Рубінштейн, який набирав учнів до Московської консерваторії. Прослухавши Медведєва, композитор без зволікань зарахував його до цього престижного навчального закладу. У Москві композитор вчинив як справжній меценат - поселив Медведєва у себе вдома, забезпечував харчуванням, одягом і сам вчив його теорії музики, прискіпливо спостерігаючи за уроками співу, які давав йому професор Гальвані.

Турбота М.Г.Рубінштейна про вихованців консерваторії взагалі і, про Медведєва зокрема, стала для композитора «справою честі». Він категорично забороняв співакам-початківцям брати участь у постановочних операх, вважаючи, що співак повинен спочатку навчитися грамотно співати. *«Потрібно закінчити консерваторію, вчитися необхідно, а співати встигнеш»* - казав Рубінштейн, і молодий співак прислухався до його порад. Медведєв володів на диво красивим і міцним голосом (особливо в середньому регістрі), баритональний відтінок звучання якого з легким горловим тембром в бездоганній техніці класичної школи голосоведення, лише підкреслював яскраве драматичне обдарування артиста.

З іменем Медведєва пов'язана перша постановка опери «Євгеній Онєгін» /17 березня 1879 року/ в Московській консерваторії, коли він виконав партію Лєнського, і в Києві його виконання в ролі Германа в «Піковій дамі», коли опера була поставлена під керівництвом І.Прибика в присутності самого автора - П.І.Чайковського.

Репертуар М.Медведєва був достатньо широким - від ліричних, до драматичних партій: Вакули («Різдвяна ніч»), Ролли («Ролла»), Савушки («Каширська старина»), Карла II («Дон Сезар де Базан»), Каніо («Паяци»), Самсона («Самсон і Даліла»), Дон Жуан («Камінний гість), Нерон («Нерон»), Отелло («Отелло»), Хозе («Кармен») та багато інших. На початку 1910-х років співак виконав баритонову партію Ріголетто.

Перебуваючи на гастролях в Америці, газети відзначали його феноменальні здібності. Так, одна з газет писала, що *«виконання романсів Чайковського Медведєвим відкрила Америці російського Шуберта»,* інша переконувала, що *«краще всього пояснюється його успіх відчуттям, яке вкладене ним у кожну ноту»;* третя, захоплюючись *«чистим, ніжним і в той же час сильним голосом»,* відзначала, що: *«прекрасне виконання романсів Чайковського не часто доводиться слухати. Тому з надзвичайною насолодою слухаєш їх у виконанні Медведєва».* Крім Нью-Йорка і Філадельфії, ним захоплювались меломани Бостона і Чікаго, Монреалю і Квебека, одноголосо стверджуючи, що *«він великий, дивовижний російський тенор, який захоплює слухачів з кожним разом щораз більше і більше»,* тому що в Америці *«романси російських композиторів були маловідомі, а виконнання їх Медведєвим викликало захоплення всієї музичної публіки».* Італійські кореспонденти, перебуваючи на цей час в Америці, повідомляють своїм газетам, що в партії Самсона він ***«grande, maestoso, insupirabile»*** (видатний, величний, неперевершений), що *«публіка повинна почуватися щасливою, слухаючи одного з перших драматичних тенорів»,* який зробив справжній фурор надзвичайним виконанням оперних творів своїм *«баритональним тенором, що чарує аудиторію драматизмом вираження і нескінченною ніжністю свого співу».*

У 1901 році, уже на батьківщині, Медведєв повністю віддається педагогічній діяльності, спочатку в Москві, де його запрошують працювати у високому ранзі ординарного професора. На цій посаді

Меведєв працював декілька років (один рік у Петербурзі, в Маріїнському театрі), однак, більшу частину свого життя віддав, все ж, Києву та іншим великим українським містам.

Досить цікавою була методика навчання Медведєва як педагога. Він використував досить простий метод навчання: три-пять хвилин спів на різні голосні в межах квінти, починаючи з «***до***», рухаючись півтонами вгору. Через декілька хвилин учень співав те ж саме, але вже називаючи ноти /до, ре, мі, фа, соль - ре, мі, фа, соль, ля і т.д./, а з шостого-сьомого уроку Медведєв багатьом, (хто успішно виконував вказівки), давав вокалізи і нескладні твори. Для початку він вибирав тільки зовсім незнайоме співаку, (щоб для нього «все було новим»). На початкових заняттях Медведєв не дозволяв співати поза заняттями, особливо тим, хто не володів читанням нот з листа. Термінологія, якою він користувався, була досить простою. Вказівки були короткі і лаконічні: *«Вдихніть більш глибоко, тримайте дихання, видихайте плавно, без поштовхів… Стійте прямо, не горбтесь…Не викривляйте рота…»*. Більше ніяких вказівок, пов'язаних з різноманітними відчуттями він не давав. Якщо учневі не вдавалось виконати правильно фразу, Медведєв проспівував сам складне місце з подвійною енергією, - саме енергія і емоційність виконання була головною особливістю його співу.

Попри все, Медведєв вмів запалювати в душах своїх учнів співочий вогник, піднімати емоційний тонус настільки, що більшість технічних прийомів опановувалися ніби «самі собою». Для перевірки потенціалу голосу, він давав співати твори, які вміщали дуже близькі інтервали (хроматизми, секунди великі і малі тощо), уважно вслухаючись в енергетичну насиченість звуковидобування та чистоту інтонування кожного тона-півтона. Медведєв завжди наголошував, що рухливість голосу розвивається тільки в постійній наполегливій роботі, без чого техніка співу швидко втрачається.

На той час, у вже відомого педагога М.Е.Медведєва, прослуховувалось багато талановитих співаків, і на першій же пробі він відкидав будь-які сумніви щодо визначення типу голосу. На першому занятті педагог ознайомлював учня з правилами навчального процесу: заняття повинні проводитись натще серця, (дві години поспіль), починаючи з девятої години ранку, а після перерви - з сьомої вечора. Для молодого співака, впродовж всього періоду навчання у

маестро Медведєва, ці заняття були звитяжними і незабутніми днями справжньої творчості. Його методичними вказівками користуються і до сьогоднішнього дня, а саме:

-точне визначення голосу – це справа, насамперед, педагога, однак і йому не варто поспішати з остаточними висновками;

-кожен артист повинен сам відповідати за те, що він робить на сцені (чи недовершує), бо в кінцевому результаті його чекає розплата;

-все, що здобуте власною працею, не тільки тривале і засвоєне, але й служить базою для подальшого розвитку і нових ініціатив;

-артист повинен вирізнятися великою працездатністю, головним стимулом чого є його щира любов до мистецтва, до театру, за що він несе моральну і художню відповідальність - як загалом, так і за свою ділянку роботи зокрема;

-служіння мистецтву повинно бути життєвою потребою артиста;

-виконання драматичного репертуару «недраматичними» голосами – не звитяга, а зло і клопіт для тих, хто володіє таким голосом;

-з кожним голосом педагог повинен працювати за особистою схемою, виходячи з його індивідуальних якостей і з його здібностей.

Особливу увагу він звертав на *вправи дихання:*

-*«наберіть повітря і почніть рахувати з максимальною швидкістю, але не голосно з чіткими ясними словами, без поштовхів /раз, два, три і т.д./ і з кожним разом прискорюючи. Чим більше ви рахуватимете, тим краще. Коли ви дійдете до 60-65, почніть спочатку, роблячи це декілька разів на день. Після такої вправи потрібно під час уроку взяти твір, наприклад «Бріндізі» з моцартівського «Дон Жуана». Співати під супровід рояля, без поновлення дихання там, де немає авторських пауз, не підвищуючи і не зменшуючи сили голосу, потім знову в швидкому темпі без акомпанементу, поки вистачить дихання. При цьому співати увесь час рівним звуком, приблизно, в чверть голосу, а при повтореннях, доходячи до* ***forte»***.

Основним джерелом кантилени він вважав рівномірне дихання. Він говорив, що «справа не в тому, щоб довго тягнути ноту чи рідко

брати дихання, а в міру власного бажання, розпоряджатися дихальними органами, і не іти слідом за ними, не бути бранцем за будь-якої сили співу – це школа дихання, а правильне дихання – гарантія хорошого, красивого співу.

- не можна себе вважати передчасно, наприклад, тенором. Вище *мі-бемоль* в жодному разі, ні при яких обставинах і умовах *не можна* відкривати звук. *Нижче опустити голову, не задирати кадик, підібрати живіт.*

-Голос за своєю природою м'який і ласкаво-приємний (ліричний тенор – О.Ш.), у драматичному репертуарі буде заслабким, малим «за калібром». При найменшому тиску він робитиметься порожнім, тобто губитиме свій тембр.

-Якщо голос за тембром не виділяється особливою красою, але є голосом «розумним» і емоційно відгукується на художнє «життя» образу різноманітними тембровими фарбами - це робить його успішним у творчій діяльності.

-Співак повинен володіти багатим репертуаром, ставитися з любов'ю до праці, беззаперечно коректно опрацьовувати партії, які йому доручаються, (з логічним фразуванням, бездоганною поведінкою і музикальністю).

Надзвичайно цікавими є свідчення про технічні моменти вокальної роботи у класі Медведєва. Мова йде про формування дещо незвичної атаки деяких нот діапазону голосу деяких співаків. Незалежно від характеру руху вокальної лінії *вверх,* тобто при подоланні великого інтервалу або навпаки, при поступовому піднятті до верхніх звуків, співак кожну високу ноту, починаючи з ***соль #*** буквально «виштовхував» окремо від попередньої ноти, не роблячи останню трампліном. Прийом цей ніби фізіологічно і естетично не відповідає загальноприйнятим нормам, але таке «порушення норми» продовжувалось долю секунди і тут же всіма, крім прискіпливих спеціалістів, забувалось».

Його учнями були: В.Г.Воїнов, В.Дамаєв, О.Дроздов, С.Лєвік, О.Мозжухін, Ф.Мухтарова, Г.Пирогов, М.Ростовська-Ковалевська, Л.Русланова, М.Скибіцька, Б.Хохлов.

Архівні матеріали співака знаходяться в Державному Домі-музеї П.І.Чайковського в м. Клин.

Серед найбільш відомих учнів Медведєва вирізняється ***Сергій Юрійович Лєвік*** (***1883-1967 рр.),*** артист опери (баритон)***,*** камерний співак, музично-громадський діяч, музичний критик і перекладач.

С.Лєвік займався літературно-публіцистичною та науково-педагогічною діяльністю. Він є автором перекладів розповідей та віршованих текстів вокальних творів з французької та німецької мови: «Вокальне мистецтво у Франції»// Жизнь искусства. 1923.-№ 5; «Памяті М.Біхтєра,-1948.- №3, «Російський співак М.Фігнер» -1957, №3 в журналі «Советская музыка», «Чверть століття в опері».- М.,1970. Найбільш вагомою його працею є «Записки оперного співака» виданої в Москві в 1955 році та багато інших.

Найбільшого розквіту вокальна педагогіка України досягла в XX ст., у той час, коли на педагогічній ниві почали працювати такі талановиті майстри співу, як О.О.Муравйова, М.Е.Донець-Тессейр, Д.Г.Євтушенко, М.І.Литвиненко-Вольгемут І.С.Паторжинський – професори Київської консерваторії, М.І Михайлов – професор Харківської консерваторії та інші.

Особливої уваги заслуговує талановита співачка, яка увесь свій досвід педагогічної роботи вкладала у справу виховання майбутніх співаків України - одна з найстаріших і найбільш поважаних вокальних педагогів нашої країни, блискучий майстер своєї справи, професор Київської консерваторії ***Муравйова Олена Олександрівна (1867-1939 рр.)*** - (лірико-колоратурне сопрано), заслужений діяч мистецтв України з 1938 року. Свою роботу в консерваторії вона почала з 1920 року. Народилася в Москві. У 1886 році навчалася в Московській консерваторії у класі О.Александрової-Кочетової, яку закінчити не зуміла через хворобу чоловіка. Красиве лірико-колоратурне сопрано давало їй можливість виконувати всі провідні сопранові партії - від колоратурних до лірико-драматичних.

Свою педагогічну діяльність розпочала в 1901 році, викладаючи спів у Катеринославському музичному училищі та московській школі Буніної. З 1906 року - викладає в Київській музично-драматичній школі М.Лисенка, Музично-драматичному інституті ім.. М.Лисенка, консерваторії. З 1920 року - на посаді профессора консерваторії.

О.О.Муравйова мала справжній педагогічний талант, високу музичну культуру та ерудицію, тонку інтуїцію, володіла широким вокальним репертуаром. Зберігши чистоту і свіжість голосу, О.О.Муравйова до останніх років життя активно використовувала на практиці метод особистого показу. Цікавим педагогічним прийомом було групове навчання вокалу, за умови якого на заняттях були присутніми всі студенти класу, що ефективно позначалося на розвиткові здатності до критичної оцінки виконання, наслідування кращих зразків, уважного контролю за процесом осягнення і відтворенням художнього образу.

Після себе професор Муравйова залишила «Памятний зошит», який був написаний для драматичного сопрано О.Бишевської та тенора Б.Бобкова (Москва, 1936).

Вокально-педагогічні принципи видатного педагога О.Муравйової:

- кожен студент – індивідуальність і вимагає індивідуального підходу;
- спів – це психофізичний процес;
- дихання у співі повинно бути глибоким (абдомінальним), але при необхідності допустиме відхилення в бік грудного;
- положення гортані – фіксоване понижене, але не насильне;
- скорочення м'якого піднебіння не завжди постійне, (педагог допускала вхід звуку в носову порожнину);
- перехідними нотами для драматичного сопрано і тенора вважала вже ноту *«ре-бемоль»;*
- особливу увагу звертала на ноту «*до-дієз»*, яку треба подумки підвищувати;
- вправлятись корисно на голосну «***У***»;
- голосна ***«А»*** має звучати так, як в італійському слові *madre* (мама) або *mare* (море);
- при поєднанні регістрів (грудного і головного) вважала за обов'язкове *піднімати* (скорочувати) піднебінну завісу при кожній наступній вищій ноті;
- *credo* Муравйової – це єдність ідейно-художнього та вокально-технічного образу виконавця, тобто співака-музиканта.

Її педагогічна діяльність збагатила національне мистецтво такими артистами як І.Козловський, З.Гайдай, Л.Руденко, Н.Захарченко та інші[110].(1)

Багато з них перейняли естафету свого педагога і присвятили себе праці вокального педагога, а саме: Д.Г.Євтушенко, М.Г.Людвиг, Н.А.Урбан та ін.

Не менш знаним у мистецькому колі був і ***Павло Васильович Голубєв (1883-1966 рр.)*** – ліричний баритон, вокальний педагог. Ось як охарактеризовує П.Голубєва один з його учнів – Іван Маркотенко,- « він мав усі дані співака - приємний тембр, достатня сила звуку, широкого діапазону ліричний баритон, тонкий музичний слух, гостре відчуття ритму і, звичайно, був міцно збудований, високий на зріст, маючи пластичність і вроджену шляхетність»[111].

Народився П.Голубєв у шахтарському місті Бахмуті (тепер Артемівськ), у сім'ї службовця залізниці. Мати співала з великим почуттям і смаком та грала на фортепіано. Співати любила вся родина Голубєвих. Вокальні здібності мали й брати Павла – Геннадій і Анатолій, тому, вечорами часто співали хором, а малий Павлик неодмінно, заспівував.

У сімнадцять років юнак залишився круглим сиротою. Загальну освіту здобув у Третій Харківській гімназії, де брав активну участь в художній самодіяльності та співав романси Глинки, Рубінштейна, Малашкіна, Денца, Булахова. У 1901 році Павло вступив на вокальний відділ Харківського музичного училища у клас професора Фредеріко Бугамеллі, який виховав протягом двадцятирічної діяльності чимало відомих вокалістів, в тому числі і Є.Монтвід-Воронець та ін. Ф.Бугамеллі відіграв важливу роль у формуванні вокально-педагогічних поглядів і виконавської майстерності Павла Голубєва, який вбачав у юнакові свого майбутнього послідовника. І уже в 1906 році П.Голубєв, закінчивши музичне училище на «відмінно», розпочинає свою педагогічну діяльність, спочатку два роки стажувався у свого педагога, як асистент, а згодом перейшов на самостійну роботу (1908). У 1920 році, після відїзду Бугамеллі до Італії, більшість його учнів за рекомендацією маестро продовжували навчання у П.Голубєва.

---

110 Див. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва.-К.:НМАУ, 1997.-С.262-263.

111 Маркотенко І.В. Павло Васильович Голубєв – педагог-вокаліст.-К.: Музична Україна, 1980.- С

Працюючи вже тривалий час, педагогічна діяльність Голубєва почала давати відчутні результати. Уже в 1934 році дві його учениці – О.Соловйова та Є.Левенцева були удостоєні дипломів на конкурсі вузівських вокалістів. У цей період, в утвореній (1936) Харківській державній консерваторії, П.Голубєва призначають завідувачем кафедрою сольного співу, а також, деканом вокального факультету і вже через рік, вокальний факультет здобув заслужене визнання.

Протягом декількох десятиліть, П.Голубєв виховав цілу плеяду відомих вокалістів. Найбільшої слави з його вихованців, здобули Б.Гмиря, І.Білогорська, О.Лундишева, Т.Литинська, Л.Будякова, М.Коваленко, Є.Іванов, М.Манойло, Н.Суржина, В.Дорошенко та ін.

Свої міркування щодо вокально-педагогічної роботи, П.Голубєв виклав у книзі «Поради молодим педагогам-вокалістам», яка стосується всебічного виховання молодої «вокальної зміни». В основу його професійних поглядів лягли традиції вокальної школи Ф.Бугамеллі. Проте, в процесі набуття теоретичних знань та практичного досвіду і під впливом нових досягнень науки, частина цих методичних засад закріпилася, інші зазнали істотних змін. У своїй книзі, автор багато уваги приділяє набору молодих людей, які бажають вчитися співу.

Так, наприклад, при прослуховуванні, Голубєв розподіляв бажаючих вчитися співу на три категорії: тих, кому *необхідно* вчитись співу, тих, що *можуть* вчитись і тих, кому *не слід* вчитись. Голубєв віддавав перевагу не силі й діапазону голосу, а *якості тембру*. Він завжди наголошував, що сила голосу може вражати, навіть приголомшувати, широкий діапазон, блискучі «верхи» можуть дивувати й захоплювати, але чарувати людину, пестити слух і давати справжню естетичну насолоду здатний тільки красивий тембр.

Великого значення П.Голубєв надавав і сценічно-творчим даним вступника: наявність акторського темпераменту, задатки виконавської емоційності й виразності, а також відповідна зовнішність, що відіграє неабияку роль у роботі артиста. Але - це лише основні властивості голосу.

На його думку, крім цього, неабияке значення мають природна рухливість і еластичність, гнучкість звука. *«Разом з професійними вокальними даними,*- писав Голубєв,- *необхідно мати: музичний слух,*

що забезпечує бездоганну інтонацію, музичну пам'ять, відчуття ритму й загальну музикальність»[112] .

Важливою основою педагогічного мистецтва П.Голубєва було, власне, застосування індивідуального підходу до кожного учня в процесі роботи, оскільки, «кожна порада або педагогічний прийом мусить випливати з індивідуальних особливостей учня».

На думку П.Голубєва, вокально-педагогічний процес має стрункість і достатньо чітку систему, яка забезпечує послідовність навчання. Він ділив виховання співака на етапи, кожний з яких мав свої характерні риси й основні завдання.

Перший етап – всебічне, якнайглибше і якнайшвидше вивчення можливостей, вад і перспектив співака, тобто, це є, мабуть, найвідповідальніший і найскладніший етап навчання – визначення ***типу голосу***. І, водночас, обережна початкова робота над усуненням неправильних співацьких навичок;

Другий етап – робота над правильним звукоутворенням. На цьому етапі відбувається певна «настройка» голосового аппарату, а побічно, глибше вивчення учня, його психології мислення, манери поведінки та, водночас, збільшення вимог виконавського порядку й інша робота над елементами вокальної техніки.

Третій етап вимагає особливої уваги до розвитку вокальної техніки, коли вже голос є частково поставленим. Робота над рухливістю звуку, динамікою, філіруванням, мелізмами тощо.

На останньому, *четвертому, етапі* закріплюються навички правильного голосоведення та вокальної техніки, що відкриває широкий простір для виконавства. Головна увага тут спрямована на виразність співу, психологічне забарвлення звуку, міміку, вокально-сценічний образ. Однак, автор наголошує на умовності меж названих етапів, які не можуть бути чітко визначеними. Взаємопроникнення суміжних етапів виховання настільки значне, що відпадає потреба встановлювати точний період закінчення одного й початку наступного. До того ж велике значення тут відіграють індивідуальні властивості учня.

---

[112] Голубєв П.В. Поради молодим педагогам-вокалістам, М., 1956.- С.3.

Крім того, автор у своїй книзі розвиває дуже цікаву й оригінальну думку про відчуття співаком т.зв. «прогресуючої опори» звука. Це поняття стосується формування (вже з перших занять) відчуття свого справжнього, не напруженого, але повноцінного голосу.

Голубєв вважав, що зловживання піано, а тим більше неопертим «наспівуванням» загрожує співакові поступовою втратою вокально-сценічної голосової функції.

Урок розпочинався двома-трьома вправами, метою яких була перевірка стану голосового апарату учня, потім йшла низка робочих вправ, які тривали, в середньому, 10-15 хвилин. Наступною частиною уроку було вивчення вокалізу (приблизно від семи до десяти хвилин). Решта часу призначалася для роботи над репертуаром. Спочатку пророблявся той вокальний твір, що був у стадії технічного опанування. Далі, у залежності від потреби, відбувалося ознайомлення з новою музикою. Завершувався урок роботою над твором, який потребував уже вспівування, тобто художнього опрацювання.

На думку Голубєва, важливим питанням вокаліста є обов'язкове дотримання розумного режиму і гігієни голосу, а також якісного харчування. Він радив у дні виступів уникати жирних та гострих страв. Приймати їжу не менш як за дві години до співу, а також перед виступом краще помовчати.

Отже, поради П.Голубєва, були і залишаються важливою ланкою сучасного вокально-педагогічного процесу, в тому числі і виховання вокально-педагогічної зміни для роботи в навчальних закладах.

Вагомим внеском у становлення вітчизняної вокальної освіти є прихід на роботу в консерваторію видатного майстра виховання жіночих голосів ***Марії Едуардівни Донець-Тессейр (1889-1974 рр.)*** Її навчання, як співачки, проходило у трьох педагогів: спочатку у професора О.П.Мишуги (Варшавське музичне училище), потім у професора Віденської консерваторії Форстена, а насамкінець, у Міланській консерваторії у професора Вітторіо Ванцо (1912). Її методика вирізнялася оригінальністю підходу до вдосконалення вокальної техніки, досягнення емоційної виразності виконання учнями музичних творів.

За весь період педагогічної діяльності, Донець-Тессейр підготувала чимало видатних співаків, лауреатів конкурсів, зокрема: І.Масленикову, Е.Мірошниченко, Н.Куделю, а також, талановитого педагога вокалу – М.І.Єгоричеву, яка в своїй роботі продовжувала і розвивала кращі надбання своїх учителів вокалу, надавала великого значення технічній підготовці співаків, умінню слухати і контролювати себе.

Своє бачення вокального розвитку Єгоричева успішно узагальнила в теоретичних дослідженнях і виклала у науково-методичних статтях, репертуарних збірниках та методичних рекомендаціях.

Крім вищезгаданих прізвищ у вокальній педагогіці значне місце посіла відомий педагог ***Олександра Миколаївна Шперлінг (1868–1943 рр.)***. Закінчивши Московську консерваторію зі срібною медаллю, вона співала у Великому театрі в Москві, на зарубіжних сценах, зокрема у паризькій Гранд-опера. Маючи чудовий голос (меццо-сопрано), вона рано покинула сцену і присвятила себе викладацькій роботі. В консерваторії вона займала посаду декана вокального відділення і керівника оперного класу.

Значний сценічний досвід, з високою музичною культурою, який сформувався в плідній співпраці з корифеями оперної сцени Ф.Шаляпіним і А.В.Неждановою, дали змогу О.М.Шперлінг підняти роботу оперного класу на вельми високий рівень, на базі якого в 1928 році, відкривається оперна студія, що повною мірою відповідала всім професійним критеріям музичного театру.

З ініціативи О.М.Шперлінг були розроблені і затверджені «Основні положення про оперний клас» в яких зазначалося, що:

1. Навчання співу в консерваторії поділяється на концертно-педагогічне та оперне.

2. *Оперний відділ складається з* ***трьох класів:***

а) клас *зовнішньої сценічної підготовки* (ритмічна гімнастика, пластика, міміка, пантоміма, грим);

б) *підготовчий оперний клас* (проходження ролей, оперні вистави).

3. Ті, що вступають до консерваторії за фахом співу, повинні з *першого року відвідувати класи зовнішньої сценічної підготовки*.

4. До підготовчого оперного класу приймаються учні, які пробули не менше *трьох років* у спеціальному класі співу.

5. Перебування в оперному класі має тривати не менше двох і не більше трьох років.

Вокальні заняття О.М.Шперлінг відзначалися емоційним натхненням, теоретичною ґрунтовністю методичних прийомів, індивідуальним підходом до кожного студента, вимогливістю, спрямованістю на активізацію самостійної роботи майбутніх фахівців.

О.М.Шперлінг у своїй роботі користувалася спеціальним зошитом під назвою «Список завдань для тих, хто навчається співу». В цьому зошиті педагог фіксувала твори академічного репертуару з короткими авторськими анотаціями.

Слід відзначити і позитивну педагогічну діяльність чудового українського співака (баса), народного артиста, професора Київської консерваторії ***Івана Сергійовича Паторжинського (1896-1960 рр.),*** який вклав надзвичайно вагомий внесок у вокальну педагогіку України.

Співак народився в с. Петро-Свистунове, тепер Запорізької області. В 1922 році закінчив Катеринославську (тепер Дніпропетровськ) консерваторію. В 1925-35 рр. працював у Харківському, з 1935 по 1952 рік - у Київському театрах опери та балету.

За час роботи в оперних театрах, співак створив неповторні партії: Карася («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Виборного («Тарас Бульба» М.Лисенка), дяка Гаврила («Богдан Хмельницький» Данькевича), Трохима («Наймичка» Вериківського), Сусаніна («Іван Сусанін» «Життя за царя» М.Глинки) та інші.

З 1946 року Паторжинський став професором Київської консерваторії. За час роботи в консерваторії випустив чимало чудових і талановитих співаків, які успішно виступають на оперній та концертній сцені – Є.Червонюка, Д.Гнатюка, А.Кікотя та інших. У педагогічній роботі він, насамперед, передавав студентам свій досвід 30-літньої сценічної і концертної діяльності.

Отже, особливістю становлення і розвитку музично-педагогічної освіти на теренах України у цей період було те, що на західно-українських землях вона залежала, переважно, від стану хорової музики та її пропаганди, а на Наддніпрянщині музична освіта мала багатопрофільний характер, що зумовлювалось різностороннім і багатим музично-концертним життям, зокрема діяльністю відділень РМТ. Таким чином, використовуючи здобутки західно-європейської педагогіки та спираючись на традиції існуючої з XII-XIII ст.. вітчизняної музично-освітньої системи, прогресивні музиканти щораз більше усвідомлювали необхідність формування самостійної педагогічної концепції розвитку музичної культури, заснованої на засадах демократизму і народної творчості.

Розділ V. СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ *(історія та сучасний розвиток)*

5.1.КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ім Т.Г.Шевченка.

Серед численних театрів, у діяльності яких по-своєму віддзеркалюються загальні тенденції поступу українського сценічного мистецтва, завжди були такі, що домінували в широкій панорамі театрального життя, були його своєрідним камертоном, уособленням високого професіоналізму та вершинних досягнень художньої культури нації. Саме таким театром є Національний академічний театр опери та балету України ім.Т.Г.Шевченка, з діяльністю якого пов'язані художні цінності і міжнародний авторитет українського музично-театрального мистецтва.

Отже, Київський державний академічний театр опери та балету ім. Т.Г.Шевченка є одним з найбільш відомих художніх колективів України. Початок його професійної діяльності прийнято відносити до 1803 року, хоча немає сумніву, що мандрівні польські та змішані трупи польсько-українських акторів відвідували Київ і раніш, особливо, під час щорічного, так званого контрактового ярмарку. Спектаклі мандрівних труп відбувалися в приватних будинках, тимчасово для цього пристосованих. Сцена влаштовувалась прямо на підлозі, без будь-яких підмостків і була відділена від приміщення для глядачів легкою завісою. Глядачі розміщувалися на лавах, вкритих дешевою тканиною, а попереду, для особливо поважних осіб, ставилися крісла.

У 1803 році було вирішено побудувати міський театр. Будівництво провадилося за рахунок міських коштів і було закінчене в 1805 році, а внутрішнє оздоблення театру продовжувалося до 1806 року. Це була досить велика дерев'яна будова театру, розрахована на 470 місць для глядачів, мала правильну, але важку архітектурну форму і була прикрашена спереду та з боків порталами з колонадами. Цей театр був побудований архітектором А.Меленським. Новозбудований міський театр було здано для постановки вистав російсько-української трупи Д.Ширая, яка грала переважно комедії і водевілі.

До 1816 року в театрі змінюється декілька антерпренерів, але їх діяльність не залишила яскравих слідів у мемуарній літературі того

часу. У 1816 році в Київському міському театрі грала трупа польських акторів під керуванням Ленкавського. Ця трупа працювала в Києві до 1830 року з двома перервами: в сезоні 1921-22 року, коли театр було здано славнозвісному М.Щепкіну з його трупою російських і українських артистів, і в 1823 року, коли тут гастролювала трупа Каменського.

Київські глядачі охоче відвідували «чарівні» опери, які ставилися, як польською, так і українською мовами. До таких «чарівних» опер відносилася поставлена 2 березня 1823 року опера «Українка, або Чарівний замок», яка йшла українською мовою. Ім'я автора опери невідоме. Крім цієї опери, що по суті була сценічною виставою з великою кількістю музичних номерів для співу і широко розвиненим діалогом, ставилися й класичні твори оперної форми. Великий успіх у Києві мали опери «Йосип у Єгипті» Е.Мегюля, «Водовіз, або Два дні у тривозі» Л.Керубіні, комічна опера «Два слова, або Жахлива ніч у лісі» Нікола, а також новинка тих часів, опера «Севільський цирульник» Дж.Россіні.

Вже з цих коротких повідомлень можна зробити висновок, що музичні вистави посідали значне місце в репертуарі київського театру першої половини XIX ст., отже, антрепренери, рахуючись зі смаками киян, вимушені були укомплектовувати свої трупи артистами т.зв. «широкого профілю», які могли успішно виступати у виставах різних жанрів.

Враховуючи величезний інтерес киян до оперного мистецтва, антрепренер Рекановський запрошує в сезон 1845-46 рр. польську оперну трупу Шмітгофа. Це була перша професійна оперна трупа Києва, яка поставила цілий ряд вистав, познайомивши киян з «Нормою» В.Белліні, «Фенелло» Ф.Обера, «Цампо» Л.Герольда та ін. З цього часу гастролі професійних оперних труп щораз частіше посідають чільне місце у Київському театрі.

У 1848 році в Києві було організовано «Симфонічне товариство любителів музики та співу», яке, у свою чергу, сприяло розвиткові зацікавлення музичною культурою загалом і, музичним театром, зокрема. Однак, низка обставин ще на довгі роки затримала організацію оперного театру в Києві. Однією з основних причин, які утруднювали відкриття оперного театру, була відсутність вітчизняних кадрів вокалістів і музикантів. Створилася парадоксальна ситуація...

Українська творча інтелігенція: співаки, музиканти-інструменталісти, диригенти, музикознавці, вчені працювали в багатьох країнах Західної Європи й Америки, (особливо це стосується Росії), примножували кращі зразки світової оперної культури, а в Україні неможливо було створити оперний театр, саме, через брак професійних вокалістів та музикантів. Тодішня імперська влада Росії, (та й за часів Радянського Союзу), все робила для того, щоб українська культура й мистецтво якомога менше розвивалися. Талановитих співаків, прогресивних діячів науки і культури, майже силоміць, переводили до столиці Росії (Петербурга, а потім до Москви) для того, щоб «окультурювати» відсталу кріпацьку Росію, розвивати просвітництво, яке в практичному розумінні слова було на той час на дуже низькому рівні.(прим. О.Ш.).

Адже, Петербурзька консерваторія відкрилася тільки в 1862 році, а Московська - ще пізніше. М.Кашкін, у той час, писав про підготовку вокальних кадрів Росії таке: «На початку п’ятдесятих років російських співаків та співачок, які задовольняли хоча б частково значні вимоги у мистецтві, було дуже мало. Ніяких музичних училищ в Росії не існувало, і російські співаки й співачки, звичайно, їхали вчитися до Італії, де, без знання мови, позбавлені будь-якої музичної підготовки, вони, здебільшого, даремно витрачали час, а іноді, й голоси; однак деякі з тих, що вчилися за кордоном, зуміли завоювати собі видатне артистичне становище і на російській сцені».

У 1851 році вистави в київському міському театрі припинилися. Виникла потреба розбудови нового приміщення для театру. Нарешті, в 1856 році було закінчене нове приміщення театру, яке було на тому ж місці, де тепер височить будівля Національного академічного театру опери та балету ім.. Т.Шевченка. Будівництво театру здійснювалося за проектом архітектора Штрома, а керував будівництвом інженер Венземан. Новий театр мав 849 місць, зал - великий і зручний – мав чотири яруси лож, прикрашених золотою різьбою в арабесках, з оббитими оксамитом бортами. На передній стінці біля кожної з лож розміщувалися канделябри на сім свічок, а всього у залі, крім свічок у ложах, було чотириста двадцять свічок, не враховуючи багатої люстри, що висіла посередині стелі, на якій були зображення музичних інструментів та масок.

Театр було відкрито 2 жовтня 1856 року. Першою виставою в новому театрі була опера «Українці». До сезону 1863-64 року інтерес

глядачів до вистав настільки зріс, що вирішили запросити на сезон італійську трупу під керівництвом Фердінанда Бергера. Ця оперна трупа давала свої вистави в міському театрі протягом трьох сезонів – з 1863 по 1866 рік За цей період було представлено більше 30 опер. Особливо широко рекламувалася творчість Дж.Верді - йшли його опери «Ернані», «Трубадур», «Ріголетто», «Атілла», «Макбет». Крім опер Верді, ставились також опери Г.Доніцетті «Лючія», «Лукреція Борджіа», «Лінда ді Шамуні» та «Любовний напій», а також «Севільський цирюльник» Дж.Россіні та «Норма» і «Сомнамбула» В.Белліні. З виконавців кияни особливо відзначили молодого тенора Баччеі, баритона Фабрикаторі, примадон Мартіні та Пуерарі, контральто Поллакі, а також Форті та Мореллі.

Приїзд до Києва професійної оперної трупи сприяв новому піднесенню інтересу киян до музичного театру, що і привело через певний час і до організації постійних сезонів російської опери.

У зв’язку з великим інтересом глядачів до вистав в оперному театрі та збільшенням виконавців: вокалістів, музикантів оркестру, допоміжного персоналу, виникла потреба у будівництві нового оперного театру, який було завершено в 1901 році. Ця будівля театру існує і до нині. Зараз вона є приміщенням Державного національного академічного театру опери та балету ім.. Т.Шевченка. Але, в ті часи будова мала дещо інший вигляд, ніж зараз, після реконструкції і добудови в 1935 році, а пізніше - в 1987 році, коли вона набула нових, більш завершених пропорцій, завдяки чому стала значно красивішою і комфортнішою, ніж у своєму первісному вигляді.

Новий театр отримав нове чудове обладнання (для тогочасного технічного рівня), - він став за розмірами вдвічі більшим за старий театр - на 1683 місця. Перша вистава в новому театрі викликала загальне захоплення глядачів. Розміри просторої будівлі і сучасне технічне обладнання дали можливість вразити глядачів довершеністю і розкішшю оперної постановки.

Питання репертуару театру вирішувала театральна комісія, призначена міською думою. Характер діяльності театральної комісії, безумовно, відбивався на репертуарі театру, який складався здебільшого з творів, добре знайомих киянам. Так, поява в репертуарі театру опер «Князь Ігор», «Борис Годунов», «Моцарт і Сальєрі» та «Русалка» дозволила завітати з гастрольною поїздкою легендарному

Ф.Шаляпіну (1902 р.). Чотирнадцять вистав за участі Шаляпіна мали нечуваний успіх і проходили в переповненому залі театру.

У сезоні 1912-13 року найяскравішою подією були відвідини Києва італійськими співаками: *Маттіа Баттістіні*, для якого були відновлені опери «Ернані», «Бал-маскарад» Дж.Верді та «Марія де Роган» Г.Доніцетті, а також *Граціелла Паретто* та колоратурне сопрано *Фінці Магріні*. Але справжнім театральним святом стали гастролі чудового співака та видатного артиста - баритона *Джузеппе де Лука*, який вперше відвідав Київ і звичайно, чудового російського тенора *Л.Собінова*. Крім вищезгаданих видатних співаків, у цьому сезоні виступали не менш талановиті українські співаки: *К.Воронець, І.Гурська, М.Скибицька, П.Соловцов, П.Смельський, І.П.Цесевич.*

Востаннє, перед тривалою перервою, пов'язаною з першою світовою війною, трупа поповнилась новим, чудовим складом співаків: визначною співачкою О.Петляш, майбутнім видатним діячем української опери – басом М.Донцем, а також тенором М.Каржевіним, баритоном П.Смельським, басом В.Лубенцовим. В оперних виставах цього сезону в Києві залунало красиве легке сопрано Р.Файнберг-Горської, яка виконувала в фантастичній мініатюрі М.Лисенка «Дівчину з трояндою». У цьому ж сезоні дебютував у партії Собініна («Іван Сусанін» М.Глинки) майбутній видатний український тенор М.Микиша.

З кожним роком, завдяки професійній підготовці, в українських навчальних музичних закладах появлялись чудові співаки, які в майбутньому й створили кістяк ***української вокальної школи***. Сценічна манера названих видатних майстрів київської опери грунтувалася на славних традиціях українського народного театру, насамперед, таких співаків-артистів, як О.Петляш, М.Литвиненко-Вольгемут, М.Е.Донець-Тессейр, М.Карлашов, М.Микиша, О.Мосін і багато багато інших.

Київський оперний театр, безумовно, відіграв позитивну роль у розвитку музично-сценічної культури в Україні, але він не став (і не зміг стати в умовах царської Росії) центром і осередком розвитку української національної музичної культури. Цю роль повинен був виконати майбутній Український державний, а пізніше, уже в часи незалежності, Національний театр опери та балету. До цього часу на театральній сцені України йшли, переважно, оперні вистави

італійських та російських композиторів, українських авторів на оперну сцену, фактично, не допускали.

Тільки в 1936 році, завдяки активності видатних громадських діячів, таких, як М.Грінченко та інших, в театральних постановках почали з'являтися деякі вистави українських авторів. Залучення представників широкої громадськості до безпосередньої участі в житті театру було важливим чинником становлення молодої української опери, враховуючи складність обставин, за яких вона почала свою діяльність. Українська культура ще не позбулася набутого синдрому «меншовартості», що надзвичайно перешкоджала їй протидіяти чиновницькій байдужості. У своїй книзі «Нариси з історії української радянської культури» В.Довженко подає характеристику того часу: «У боротьбі за створення Українського державного оперного театру передовій громадськості довелося подолати міцний опір класово ворожих елементів». Великодержавні шовіністи, з одного боку, і шовіністично настроєні доморощені «нові українці» заперечували існування української національної культури, ігноруючи українську мову й виступаючи, по суті, проти створення українського театру. Вони вважали, що український оперний театр, нібито, «зіпсує» досконалі російські опери (а вони і сьогодні, на 20-му році української незалежності, всякими способами перешкоджають процвітанню державності України у всіх її проявах – (Прим.О.Ш.), заперечуючи проти постановок на українській сцені творів композиторів М.Лисенка, Гулака-Артемовського, Аркаса та інших.

Проте, незважаючи на цілу низку різних перепон, у сезоні 1935-36 року, крім зарубіжних оперних творів, на сцені оперного театру з'являються і українські: «Наталка Полтавка», «Тарас Бульба», «Утоплена» М.Лисенка, «Беркути» («Золотий обруч») Б.Лятошинського, «Кармелюк» В.Костенка, «Яблуневий цвіт» О.Чишка, «Розлом» В.Фемеліді, «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського та багато інших. В цю ж пору з'явились і нові імена українських співаків: З.Гайдай, О.Чижевська, О.Колодуб, І.Паторжинський, О.Петрусенко, М.Гришко, Ю.Ничепоренко-Даманський, М.Донець-Тессейр, М.Частій та інші. Редагування лібрето опер здійснював поет М.Рильський. Так, зокрема, він допоміг у редагуванні оперної вистави «Утоплена» М.Лисенка, яку готували до 75-ти річчя з дня народження П.Саксаганського. В цій виставі взяв участь і сам ювіляр. Працюючи поряд з молодими артистами

української опери, П.Саксаганський наголосив, що кровний зв'язок між поколіннями завжди має своє продовження і надалі житиме, виконуючи заповіти уславлених корифеїв української оперної сцени.

У період з 1945-80-ті роки оперний театр обновлює репертуар, який збагатився операми композиторів не тільки Італії та Росії, а й авторськими роботами країн близького зарубіжжя: Польщі, Франції, Німеччини.

У постановках опер з'явились нові імена українських співаків, серед яких були: М.Микиша, Б.Гмиря, Л.Руденко, Н.Гончаренко, В.Борисенко, А.Масленникова, Н.Костенко, С.Коган, З.Кушнарьова, М.Платонова, З.Гайдай, Є.Чавдар, П.Білинник, С.Козак, Д.Гнатюк та інші.

У першій половині 90-х років XX сторіччя творча діяльність Національного академічного театру опери та балету ім.Т.Г.Шевченка віддзеркалювала культурно-трансформаційні зміни цього складного періоду, домінантою яких була тенденція утвердження в репертуарних пошуках проявів ідентифікації та самовизначення, що ставали гостро-актуальними для всього суспільства. Вже у переддень проголошення незалежності України оперний і балетний колективи значно активізували роботу в пошуках національного репертуару, намагаючись по-своєму зануритися в патріотичні настрої та ідеї часу, наснаженого боротьбою за суверенність. До діючого репертуару повертались в оновленому, дещо модернізованому, вигляді опери М.Лисенка, С.Гулака-Артемовського, Г.Майбороди, балет М.Скорульського "Лісова пісня" за драмою Лесі Українки. У сезоні 1989–1990 рр. театр здійснив давно очікувану постановку національної героїко-патріотичної монументальної опери композитора-класика української симфонічної музики XX сторіччя Б.Лятошинського "Золотий обруч", за мотивами повісті І.Франка "Захар Беркут". До найближчих репертуарних планів керівництво театру включило новий балет Є.Станковича "Ніч перед Різдвом", нову музично-сценічну інтерпретацію національного оперного шедевра М.Лисенка – героїко-патріотичну оперу "Тарас Бульба", за однойменною повістю М.Гоголя, комічну оперу російського композитора М.Мусоргського "Сорочинський ярмарок", (за гоголівським сюжетом на українську тематику), натхненного українськими народними мелодіями.

Своєю репертуарною політикою національна опера намагається вирішувати гостроактуальні для перших років незалежності проблеми ідентифікації та самовизначення Національного академічного театру опери та балету ім.Т.Г.Шевченка. Цим вона інтенсивно й успішно налагоджує власні міжнародні зв'язки, щоб своєю багатогранною діяльністю, водночас, підкреслити справедливість тверджень провідних культурологів: задля впевненого руху до нових звершень європейського мистецького рівня, треба спочатку відродити свої кращі традиції і стабілізувати "стартову позицію" для нових злетів.

Такі пошуки столичного театрального колективу відбилися в структурі оновлення художнього життя як складової багатовекторної соціокультурної реальності.

Як слушно акцентує О.Семашко, аналізуючи складну соціально-художню ситуацію 90-х рр., саме у цей час мистецтво не мало достатньої матеріальної та соціальної підтримки для свого загального піднесення, однак у глибинах художньої культури складалися нові іманентні її природі передумови, які щораз очевидніше знаходили вияв у нових мистецьких здобутках і творчих синтезах.

Аналізуючи різні види і жанри мистецтв, зокрема, близьке до театрального образотворче мистецтво, та розглядаючи соціохудожню реальність означеного періоду, автор лекційного курсу підсумовує, що за роки перебудови і незалежності відбулися чималі зміни системи функціонування й управління образотворчим мистецтвом, склалися нові за змістом соціально-художні відносини, з'явились нові суб'єкти (посередники-спонсори) та інституції (недержавна підсистема), послабились соціальний статус і соціально-правова захищеність митця, радикально змінився статус творчих спілок і їхні функції, зросла їхня диференціація, роль громадськості, водночас, помітно ослабла і виховна функція образотворчого мистецтва, як і зв'язки з трудовими колективами та шефські зв'язки, а також, система державних замовлень та ін. Склався новий зміст образотворчого мистецтва, як соціокультурного інституту, який формується не стільки мистецькими соціальними інститутами, скільки недержавними художніми організаціями, особливо приватними галереями.

Майже всі ці тенденції були характерними і для театрального мистецтва означеного періоду, щоправда, з урахуванням специфіки організаційно-творчої діяльності театрів України, які також

переживали дуже складні часи, але прагнули до постійного художнього пошуку, часто-густо не маючи необхідного бюджетного фінансування для нових постановок. Саме ці прагнення визначали творчість Національного театру опери та балету, який протягом 90-х років щосезону ставив, переважно, високохудожні прем'єри, знаходячи для підготовки «залишкові» позабюджетні кошти, залучаючи спонсорів та інвесторів, здійснюючи різноманітні міжнародні мистецькі проекти спільно із зарубіжними фірмами, за підтримкою продюсерських гастрольних центрів та посольств Франції, Німеччини, Австрії й Італії.

Національна опера України у своєму розвитку вбирала й уособлювала багатоаспектні процеси поступу національної художньої культури і специфічні особливості функціонування сценічного мистецтва. Як наголошують І.Безгін, О.Семашко і В.Ковтуненко у своєму інноваційному дослідженні театру і глядача в сучасній соціокультурній реальності, соціальна театрально-художня реальність, на відміну від інших різновидів соціально-художньої реальності, має свої особливості, які полягають у тому, що театр є найбільш інституціональним, соціально-стаціонарним видом мистецтва. Він, на відміну від інших видів мистецтва, синтезує творчо-художні можливості різновидів мистецтва, топографічно фондований у культурне середовище міста як його постійний компонент і маніфестант культури, (саме цю функцію понад сто років успішно і послідовно виконує в Києві столичний оперний театр, ставши мистецькою емблемою міста). Водночас, театр найбільш соціально динамічний і безпосередньо контактований з публікою вид мистецтва, який оперативно спроможний реагувати на змінювану соціальну і духовну атмосферу суспільства. Всі ці риси театрально-художньої реальності багатоаспектно виявляються і в повсякденній напруженій творчій та організаційній діяльності Національного академічного театру опери та балету опери України ім.Т.Г.Шевченка протягом останнього десятиліття ХХ сторіччя.

Як справедливо зазначають (О.Семашко, В.Ковтуненко), театр більшою мірою, ніж інші мистецтва, є безпосереднім «дзеркалом суспільства» і, водночас, «засобом соціальної діагностики», “діагностичною моделлю суспільства”. Додамо, що оперний театр – це дзеркало культури й освіченості суспільства, його культурного і духовного рівня. Саме оперний театр є свідченням цивілізованості

суспільства. І ще існує одна, далеко не остання, роль українського оперного театру в багатофункціональній соціально-художній реальності: він є постійним постачальником кадрів для інших видів мистецтва й мистецької освіти, тож саме тому його суспільна роль, поряд із іншими особливостями, є фундуючою як для інших видів мистецтва, так і для соціального і духовного життя соціуму. Зазначимо, також, що оперний театр України протягом останнього десятиліття ХХ сторіччя став постачальником кадрів і для зарубіжних, зокрема оперних і балетних труп, навіть, провідних європейських музичних театрів

Музична культура вирішувала актуальні питання ідентифікації та самовизначення у певній послідовності: повертаючи імена і твори, які упродовж тривалого часу були вислані за межі національного мистецтва, знайомлячи з творчістю українських митців у всій їхній жанрово-стилістичній і проблемно-тематичній повноті, ґрунтовно осмислюючи й опановуючи з позаідеологічних, не кон'юнктурних, об'єктивних позицій процеси і досягнення світового мистецтва, зокрема, театрального, з наступною проекцією на нього української музичної культури.

Саме в означений період, що здобув назву періоду національного відродження, колектив театру відіграв особливо значну роль у процесах ідентифікації, як ніколи активно розширюючи свій діючий репертуар за рахунок українських опер і балетів. Щоправда, не всі нові постановки виявилися художньо вартісними і далеко не всі проекти й акції мали широкий мистецький резонанс і були по-справжньому вдалими.

Прагнення акцентувати національну репертуарну тенденцію розширяли репертуарну афішу й викликали беззаперечний інтерес у національносвідомої частини публіки. До класичних українських опер М.Лисенка, С.Гулака-Артемовського додався твір західноукраїнського композитора А.Вахнянина “Купало”, написаний на початку 90-х років XIX століття, постановка якого, до речі, не стала помітним явищем. Щоб ознайомити глядачів з творчістю композиторів західної та східної української діаспори, театр здійснив інтерпретації опери американця українського походження А.Рудницького “Анна Ярославна”, запросивши на постановку французького режисера – українця М.Волковицького і сценографа О.Еро, та балетів московського

українця В.Кікти “Володимир Хреститель” і “Фрески Софії Київської” у трактуванні колишнього киянина Ю.Пузакова. Проте, обидві прем'єри не збагатили діючий репертуар і дуже швидко зникли з афіш.

Щире бажання театру показати все, що було заборонене за часів тоталітаризму, або маловідоме у зв'язку з упередженим ставленням недавнього керівництва до всього українського, не принесло задоволення ні колективу, ні шанувальникам провідного музичного театру держави. Прагнення обирати твори для нових постановок за національними тематичними ознаками не сприяли мистецькому зростанню колективу, бо лише художня якість партитури мусила визначати необхідність втілення оперних і балетних творів на сцені Національної опери України. При, майже, порожніх залах пройшли вистави і периферійних оперних театрів Львова, Харкова, Дніпропетровська й Одеси, привезені 1992 року на Всеукраїнський фестиваль спектаклів за оперними творами українських композиторів.

І, тільки масштабна прем'єра Лисенкового “Тараса Бульби”, що відбулася в рамках фестивалю, стала видатною подією, бо її втілення майстрами столичного колективу за своїм високим художнім рівнем відповідало величі класичного шедевру. Визначним досягненням балетного колективу театру стала постановка новаторського комедійного балету сучасного композитора Є.Станковича “Ніч перед Різдвом”, яка відкрила нові грані й акторські можливості солістів і кордебалету. До Шевченкового ювілею, в 1994 році, було поновлено ліричну оперу М.Вериківського “Наймичка”, за однойменною поемою Т.Шевченка.

Не обмежуючись збагаченням національного репертуару, театр розгортав щораз ширшу діяльність щодо сучасного втілення класичних шедеврів оперного і балетного мистецтв, залучаючи відомих зарубіжних постановників і даючи можливості по-новому виявити себе на високоякісній музичній драматургії власним диригентам, режисерам, хормейстерам, балетмейстерам і сценографам й, особливо, талановитим виконавцям.

Про це засвідчили інноваційні інтерпретації оперних перлин “Набукко” Дж.Верді, що вперше з'явилася на українській сцені, “Травіата”, “Ріголетто”, “Аїда”, а також “Мадам Батерфляй” і “Тоска” Дж.Пучіні, “Пікова дама”, “Лебедине озеро” П.Чайковського та “Фантастична симфонія” Г.Берліоза, а також “Лоенгрін” Р.Вагнера.

Театр став ініціатором і організатором проведення постійних міжнародних мистецьких акцій – конкурсу балету імені Сержа Лифаря та фестивалю “Серж Лифар де ля данс”, які піднесли імідж української культури і сприяли зміцненню авторитету молодої незалежної держави в Європі й у світі.

З кожним роком у постановках опер появлялись все нові й нові імена українських співаків, проте, все ж, найбільшої слави Київський театр опери та балету здобув, в той час, коли в ньому працювали славетні співаки М.В.Микиша, Б.Р.Гмиря, Л.А.Руденко, П.С.Білинник, В.І.Тимохін, З.П.Христич, Д.М.Гнатюк, М.К.Кондратюк, А.Ю. Мокренко та інші.

Микиша Михайло Венедиктович (1885-1971 рр.)– співак (драматичний тенор) і педагог, народний артист України з 1971 року. Закінчив Київську музично-драматичну школу М.Лисенка в 1910 році в класі відомого вокального педагога О.Мишуги. Співав у Театрі М.Садовського (з 1910 по 1914 рр.), в Київській опері (з 1914 по 1922 рр.), був керівником і директором театру «Музична драма» (1919р.), співав у Московському Великому театрі (з 1922 по 1931 рр.), Харківському (з 1931 по 1942 рр.), Київському (з 1942 по 1944 рр.) театрах опери та балету. З 1946 року - професор Київської консерваторії. У його виконанні звучали партії: Андрія («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Петра, Левка («Наталка Полтавка», «Утоплена» М.Лисенка), Германа («Пікова дама» П.Чайковського), Радамеса («Аїда» Дж.Верді) тощо. У концертах часто виконував народні пісні та романси українських композиторів. М.Микиша - автор книги «Практичні основи вокального мистецтва»(1971, 1985).

Гмиря Борис Романович (1903-1969 рр.) – українськимй оперний співак (бас), народний артист СРСР з 1951 року. Народився в м.Лебедин, тепер - Сумської області. У 1939 році закінчив Харківську консерваторію. Працював з 1936 р. в Харківському, а з 1939 по 1957 рік в Київському театрах опери та балету.

Головні оперні партії: Тарас Бульба (одноймен. опера Лисенка), Трохим («Наймичка» Вериківського), Сусанін («Іван Сусанін» («Життя за царя») Глинки), Мельник («Русалка» Даргомижського), Мефістофель («Фауст» Гуно) та інші. Перше виконання партій: Валька, Тихона («Молода гвардія», «Зоря над Двиною» Мейтуса,

1955), Кривоноса («Богдан Хмельницький» Данькевича, 1951), Рущака («Милана» Г.Майбороди, 1957).

Крім того, Б.Гмиря вів активну громадську та концертну діяльність. У концертному репертуарі Гмирі було понад 500 творів світової вокальної класики та української народної музики.

Білинник Петро Сергійович (1906-1998 рр.) – український співак (ліричний тенор), н.а.СРСР з 1954 року. Народився в м. Охтирка, тепер Сумської області.

Співак закінчив у 1936 році Харківську консерваторію і, водночас, працював у Харківському молодіжному музично-драматичному театрі. В 1933-36 - співав у Великому театрі (Москва), 1940-42 – у Харківському, 1942-65 роках – Київському театрах опери та балету.

Головні оперні партії: Петро, Левко, Еол («Наталка-Полтавка», «Утоплена», «Енеїда» М.Лисенка), Андрій («Запорожець за Дунаєм» Гулака- Артемовського), Лєнський («Євгеній Онєгін» Чайковського), Йонтек («Галька» Монюшка) та ін.

З відгуків у пресі можна дізнатися про неабияку професійну майстерність співаків. «Відмінними якостями київської оперної трупи є колективна згуртованість, яка зберігається і до сьогоднішнього часу. Яскравість окремих обдарувань підкріплюється і посилюється єдністю ансамблю. Друга важлива якість – розуміння суті оперного жанру, вміння уникати трафаретного схематизму горезвісних оперних жестів. Актори невимушено живуть на сцені, демонструючи високу вокальну майстерність, мистецтво чіткої словесної дикції і образність сценічної гри»,- так оцінювала роботу київського театру ленінградська преса.

У 60-70-ті роки Київський оперний театр поповнюється творами вітчизняних композиторів: Мейтуса «Зоря над Двіною», К.Данькевича «Богдан Хмельницький», «Лілея» цього ж автора, Г.Майбороди «Мілана», М.Лисенка «Енеїда», «Пан Коцький» тощо. Серед співаків-акторів з’являються нові імена, серед них ми бачимо Б.Руденко, З.Христич, Є.Мірошниченко, К.Огнєвого, О.Потапову, В.Тимохіна, М.Шевченко та інших.

Руденко Лариса Архипівна (1918-1981 рр.) – українська співачка (меццо-сопрано), н.а. СРСР з 1960 року, народилася в м.Макіївці, Донецької області, в родині службовця. Мати її мала красивий міцний

голос, брала участь у любительських самодіяльних музично-драматичних гуртках. Дівчина почала співати дуже рано. Вже у молодших класах середньої школи, в учнівському хорі, звучав її дзінкий голосочок, пізніше вона виконувала і сольні номери. Після школи, спочатку вчиться на музично-театральному робфаці при Київському інституті ім. М.Лисенка, а згодом – у Київській консерваторії, яку закінчила в 1940 році (клас професора О.Муравйової). Вже на четвертому курсі консерваторії Л.Руденко бере участь у Першому Всесоюзному конкурсі вокалістів, який відбувся у Москві (1939) і завойовує звання лауреата.

З 1939 по 1970 рік співачка була солісткою Київського театру опери та балету. З 1951 року - викладач Київського інституту театрального мистецтва, а з 1978 працювала на посаді професора в тому ж інституті.

Л.Руденко - видатна оперна артистка, чудова концертна та камерна співачка. Її багатий репертуар складають твори різних епох і стилів: вітчизняна й зарубіжна класика, твори сучасних українських і російських композиторів, народні пісні.

У репертуарі Л.Руденко головні партії: Настя, Юнона («Тарпас Бульба», «Енеїда» М.Лисенка), Настя («Наймичка» Вериківського), Любаша («Царева наречена» Римського-Корсакова), Марфа («Хованщина» Мусорського), Графиня («Пікова дама» Чайковського), Кармен («Кармен» Бізе), Амнеріс («Аїда» Дж.Верді) та ін. Крім того, співачка займалася і концертною діяльністю.

Гнатюк Дмитро Михайлович (р.1925) **–** український співак (баритон), режисер, народний артист СРСР (1960), Герой Соціалістичної Праці (1985). Народився в с. Старосілля (тепер с.Новосілки) Чернівецької області. В 1951 році закінчив Київську консерваторію, у класі професора І.Паторжинського, в 1975 - Київський інститут театрального мистецтва (курс В.Неллі). З 1987 року Д.Гнатюк – професор Київської консерваторії (тепер – Київська музична академія ім. П.Чайковського).

Вокально-виконавську діяльність Д.Гнатюк розпочинає в 1951 році в Київському театрі опери та балету. З 1979 по 1980 – директор цього закладу, а з 1988 р. – головний режисер.

За весь період мистецької діяльності, Д.Гнатюк створив оперні партії: Остапа, Енея («Тарас Бульба», «Енеїда» М.Лисенка), Мартина, Максима («Милана», «Арсенал» Г.Майбороди), Мазепи, Євгенія Онєгіна (одноймен. опери П.Чайковського), Мурмана («Абесалом і Етері» Паліашвілі), Ріголетто («Ріголетто» Дж.Верді) та багато ін.

Тимохін Володимир Ілліч (1929-1999 рр.) –український оперний та концертно-камерний співак (тенор), народний артист України з 1965 року, народився в с. Дмитрівка, тепер Знамянського р-ну, Кіровоградської області. У 1951-55 навчався співу у Московській (клас С.Юдіна та І.Назаренка) та Ленінградській (клас Є.Ольховського) консерваторіях. У 1975 році закінчив Київську консерваторію. У 1953-56 – соліст Ленінградського, 1956 по 1980 рік – соліст Київського театру опери та балету, а з 1980 року - працює в Укрконцерті.

З 1976 року – викладач (з 1989 - доцент, з 1991 - професор) Київської консерваторії. Серед учнів – О.Дяченко, В.Кузьменко, М.Дідик, А.Романенко.

У репертуарі Тимохіна головні оперні партії: Андрій («Тарас Бульба» Лисенка), Олекса («Арсенал» Г.Майбороди), Лєнський («Євгеній Онєгін» П.Чайковського), Лоенгрін («Лоенгрін» Р.Вагнера) та інші. Вів активну концертну діяльність.

Христич Зоя Петрівна (р.1932) – українська співачка (ліричне сопрано) і педагог, народна артистка України з 1965 року. В 1956 році закінчила Одеську консерваторію (клас О.Благовидової). Свою вокально-виконавську діяльність розпочинає 1956 року в Київському театрі опери та балету, де працює до 1981 року. Володіє голосом мякого красивого тембру, широкого діапазону, рівним у всіх регістрах.

Свою педагогічну діяльність Христич розпочинає в 1965 у Київській консерваторії викладачем кафедри, а в 1984 – на посаді професора. Серед її учнів на сьогоднішній день є багато відомих театральному колу людей, в тому числі - Л.Забіляста.

Її репертуар складається з партій: Оксани («Запрожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Наталки, Оксани («Наталка Полтавка», «Різдвяна ніч» М.Лисенка), Катерини («Катерина» Аркаса), Іоланти («Іоланта» Чайковського), Леонори («Трубадур» Дж. Верді), Маргарити («Фауст» Ш.Гуно) та інших.

Руденко Белла Андріївна (р.1933) – українська співачка (лірико-колоратурне сопрано), народна артистка СРСР з 1960 року. Закінчила Одеську консерваторію в 1956 році. Вокально-творч біографію розпочинає в Київському театрі опери та балету (1956-1973 рр.). Подальшою долею її стає Великий театр Москви (1973-1988 рр.).

Педагогічна діяльність Б.Руденко розпочинається в 1977 році у Московській консерваторії.

У процесі вокально-виконавської діяльності Б.Руденко створила партії: Венери («Енеїда» М.Лисенка), Йолан («Милана» Г.Майбороди), Марфи («Царева наречена» Римського-Корсакова), Джільди, Віолетти («Ріголетто», «Травіата» Верді). Нагороджена державною премією СРСР в 1971 році.

Серед відомих диригентів, які своїм талантом возвеличували український оперний театр були: М.Вериківський, Л.Брагінський, В.Дранішников, В.Йорин, В.Тольба, Б.Чистяков, Я.Карасик, С.Турчак, Л.Венедиктов. та інші.

70-90-ті роки дали Україні багато чудових оперних співаків світового рівня, серед яких: А.Соловяненко, М. Кондратюк, Д.Гнатюк, А.Мокренко, В.Лук'янець, Н.Шестак, В.Степова, Є.Мірошниченко, М.Стеф'юк, Р.Майборода, Г.Туфтіна І. Кочерга, В.Гришко, І.Дацко, С.П'ятничко та багато, багато інших, які своїм талантом прославили (і прославляють) українську культуру в країнах Західної Європи та Америки. Любителі музичного мистецтва високо цінують українське оперне виконавство.

Кондратюк Микола Кіндратович (1931-2006 рр.) **–** український співак (баритон), педагог, н.а. СРСР з 1978 року, народився в м.Старокостантинів, тепер Хмельницької області. В 1958 році закінчив Київську консерваторію у класі О.Гродзинського, з 1968 р. – працює в цьому закладі викладачем, а з 1974 по 1983 – уже на посаді ректора. У 1979 році йому присвоєно вчене звання професора.

Вокально-виконавська діяльність М.Кондратюка триває з 1959, яку співак завершив у 1966 році. З 1966 по 1972 роки М.Кондратюк працював в Укрконцерті, а з 1973 по 1985 роки - голова правління Музичного товариства України.

Репертуар М.Кондратюка складається з оперних партій: Остапа («Тарас Бульба» М.Лисенка), Максима («Арсенал» Г.Майбороди), Ігоря («Князь Ігор» О.Бородіна), та ін.

Мокренко Анатолій Юрійович (р.1933) **–** український співак (баритон), н.а. СРСР з 1976 року. В 1963 році закінчив Київську консерваторію в класі О.Гродзинського. З 1968 року - соліст Київського театру опери та балету, а з 1991 - його директор.

У репертуарі А.Мокренка оперні партії: Остапа («Тарас Бульба» М.Лисенка), Тугара Вовка («Золотий обруч» Б.Лятошинського), Гаральда («Ярослав Мудрий» Г.Майбороди), Перелесника («Лісова пісня» Кирейка), Рангоні, Шакловитого (Борис Годунов» О.Бородіна) та ін.

На сьогоднішній день заслужив світове визнання чудовий самобутній співак-тенор ***Володимир Гришко***. Географія його співочої творчості доволі широка - це кращі оперні сцени США («Нью-Йорк Сіті опера», «Метрополітен опера»), Європи (Париж, Прага), а також Маріїнський театр. У концертах та виставах він неодноразово виступав разом із найяскравішими світовими зірками. Українські шанувальники музики також мають можливість насолоджуватися його талантом, як соліста Київської Національної опери. Співак охоче займається педагогічною діяльністю та меценатством, вишукуючи обдарованих співаків та працюючи з молодими талантами у Київській національній музичній академії ім. П.Чайковського. (Детальніше – на ст. 333)

5.2.ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ТЕАТР ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ

Харківський Державний український оперний театр був створений у сезоні 1925-26 року. Його організатором і першим директором та режисером був ***Сергій Іванович Каргальський (1889-1938 рр.)*** (справжнє прізвище Слинько). Під його керівництвом театр у першому ж сезоні показав цілий ряд художніх постановок і почав об'єднувати навколо себе українську артистичну молодь. «Ми маємо перед собою рік роботи першої української опери... Факт величезної ваги... Кожна прем'єра цього сезону займе почесне місце на перших сторінках тієї книги, що зватиметься історією культурних здобутків Радянської

України. Тут знаменна перемога на фронті боротьби з заскорузлим міщанством, яке в своєму інертному, консервативному засліпленні жахалося навіть думки почути оперу українською мовою. Українська опера стала фактом»,- писав журнал «Нове мистецтво», підводячи підсумки першого сезону української опери [113].

Цілком природно, що досвід цієї роботи повинен був отримати широкий розголос. Вже у січні 1925 року було вирішено питання про організацію українських оперних театрів у Києві та Одесі. «Надзвичайно симптоматично є те, що ініціатива до створення української опери в Києві та Одесі вийшла з широких кіл суспільства»,- писав той же журнал[114]. Громадські організації Києва прийняли діяльну участь в обговоренні питань, пов'язаних з організацією нового театру та його репертуару.

У 1926 році колишній артист театру М.Садовського і активіст театру «Української музичної драми» С. Бутовський організував колектив артистів під назвою «Музична драма ім. М.Лисенка». Цей колектив підготував виставу «Енеїда» М.Лисенка і почав готувати «Утоплену». 9 березня 1926 року «Музична драма ім. М. Лисенка» показала «Енеїду» у приміщенні колишнього «Народного будинку». В складі виконавців, крім самого С.Бутовського і кількох осіб молоді, професійних співаків не було. Ця вистава викликала в громадських колах певну дискусію. На сторінках газети «Пролетарская правда» з'явилась стаття, автор якої запропонував взяти за основу Української опери колектив «Музичної драми ім. М.Лисенка»[115]. Після вистави «Енеїди» та ж газета вмістила статтю, в якій говорилося: «Характерною ознакою цієї організації (Муздрами) є установка, насамперед, на створення тих передумов, що зможуть в майбутньому дати українську, а не українізовану оперу»[116].

Композитор П.Козицький виступив на сторінках тієї ж газети з критикою вищезгаданої статті, доводячи, що «принцип використання чужоземних опер, але мовою українською, мусить бути покладений в основу створення майбутнього оперного сезону в Києві. Самий факт: опера українською мовою — є факт важливий... Утвердження цього значення є базою для створення нового оперного репертуару»[117].

---

113 «Нове мистецтво», 1926 р., Ns 13.

114 «Нове мистецтво», 1926 р., Ns 13.

115 «Пролетарская правда», 20 лютого 1926 р.

116 Там само.- 12 березня 1926 р.

117 Там само.- 20 березня 1926 р.

За рішенням Раднаркому України було створено «Об'єднання» всіх українських оперних театрів з єдиним художньо-адміністративним центром. Це давало можливість координувати діяльність театральних колективів, правильно розподіляти між театрами репертуарні завдання і показувати глядачам протягом сезону більшу кількість вистав, переміщуючи оперні трупи з одного міста в інше.

За первісним планом було вирішено, що Харківський театр, показавши свій репертуар у Харкові, переїде до Києва, а потім — до Одеси; в той саме час Київський театр покаже свої вистави послідовно в Києві, Одесі й Харкові, а Одеський — у Харкові, а потім — у Києві. Такий був організаційний план діяльності оперного об'єднання, очолювати який було поставлено відомого режисера П. Лапицького.

Зовсім новим явищем в організації українських оперних театрів було створення в кожному з трьох театрів балетних труп, здатних не тільки брати участь в оперних виставах, але й ставити самостійні, художньо повноцінні балетні постановки. Підготовчий сезон до відкриття Української опери було почато у червні 1926 року, що було явищем небувалим у історії київського театру.

Розгорнулася інтенсивна підготовка оформлень. Почав працювати хор, до нього приєдналися солісти, балет. Об'єднавши загальні зусилля, колектив театру наполегливо готувався до відкриття першого сезону Київського державного українського оперного театру.

Найбільш помітними постатями харківського театру були видатні співаки: Алчевський І.О., Воронець К.Д., Цесевич П.І., Стешенко І.Н., Ісаченко К.С., Тоцький І.К. та інші.

Алчевський Іван Олексійович (1876-1917 рр.) - визначний оперний співак, лірико-драматичний тенор. Майбутній співак світового визнання народився і виріс у Харкові, в сім'ї, де панувала щира любов до української книжки, до народної пісні, до традицій і звичаїв українського народу. Цю любов до рідної мови й пісні з юних літ прищеплювала йому мати – Христина Данилівна, видатна харківська освітянська діячка, яка за свій власний кошт утримувала з 1862 року Жіночу Недільну Школу /офіційно відкриту 1870/ і яка проіснувала близько п'ятдесяти років поспіль, до 1919 року. Христина Данилівна розробила методику навчання дорослих (Кн. «Що читати народу», «Книга дорослих», «Передумане і пережите»).

Алчевський у гімназійні роки брав активну участь у концертах і музично-драматичних вечорах. У 1901 році він закінчив природничий факультет Харківського університету, а співу навчався у свого брата, Григорія Алчевського, вокального педагога, композитора, піаніста (Видано його посібник з вокалу «Таблиці дихання для співаків»).

Артист з 1901 року, за сприянням Ю.Абаза дебютував у партії Індійського гостя на сцені петербурзького Маріїнського оперного театру, після чого з великим успіхом виступив в партії Фауста («Фауст»). Про його виступи на сцені петербурзького театру багато писала тодішня преса. Так Е.Старк писав, що: «це була перемога матеріалу, перемога голосу, навіть, не маючи наповнення мистецтвом, так як школи в ту пору Алчевський не мав ніякої…», але володів абсолютним слухом, прекрасною музичною пам'яттю, голосом м'якого тембру і широкого діапазону (вільно брав ***ре-мі-бемоль***). Нижній регістр був близький до баритонового звучання, а верхній відрізнявся гнучкістю, винослівістю і свободою[118]. Виконання відрізнялось багатством тембрових фарб, привабливістю і тонким відчуттям музикальної фрази.

З 1901 по 1917 року Алчевський був співаком (поперемінно) Маріїнського і Великого театрів; успішно виступав у концертних програмах багатьох великих міст Європи та Америки (Лондона, Нью-Йорка, Монте-Карло, Марселя та ін.). Крім того, Алчевський став засновником і керівником товариства «Кобзар» у Москві /до 1914/. Він створив на оперній сцені 55 образів (з них 19 - в операх російських та українських композиторів), серед яких були героїчні, драматичні, ліричні і т.зв. характерні.

Співак був всебічно розвиненою і надзвичайно талановитою особистістю: поставив «Пікову даму» (1918, Одеса), виступав у якості симфонічного диригента, пробував свої сили як драматичний актор, піаніст (був прихильником творчості О.Скрябіна). Прославився Алчевський виконанням партії Германа («Пікова дама» П.І.Чайковського), Андрія («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Петра («Наталка-Полтавка» М.Лисенка), Кобзаря («Кобзар» Бенік-Феррарі) та іншими. Записав 8 арій на грампластинки

[118] Пружанский А.М. Отечественные певцы 1750-1917.- Словарь у двух частях. Ч.І.- М.: Советский композитор -1991.- С.21.

у Петербурзі («Граммофон», 1903). Його педагогом була відома співачка Ф.В.Литвин.

Одна з небагатьох, яка залишила по собі неповторне враження, як оперна та камерна співачка, була ***Воронець (Монтвид) Катерина Дмитрівна (1878-1955 рр.)*** - лірико-драматичне сопрано, навчалася в 1901-1906 рр. у Харківському музичному училищі в класі вокального педагога Ф.Бугамеллі. З 1908 по 1931 роки (з перервами) – солістка Київського театру опери та балету, закінчила Міланську консерваторію, родом зі Слобожанщини. Голос у неї був незвично теплий, «типово український». Володіла рівним, дзвінким голосом «неземної» краси, драматичним обдаруванням, мала яскраву сценічну зовнішність. Хоча її голос мав достатньо металічний тембр зі своєрідним «дефектом» (критиків дивувала наявність у ньому, ніби, якоїсь «тріщинки»), але, як це не парадоксально, саме, цей недолік надавав звукові додаткової чарівності та індивідуальності.

Обдарована зовнішньою красою К.Воронець, мала природні артистичні дані, володіла сценічною чарівністю, - якості, які не псували навіть деякі «погрішності» дикції, а навпаки, викликалили, навіть, симпатію.

Катерина Воронець «завоювала» Київ з першого ж дебюту в ролі Лізи з опери «Пікова дама» П.І.Чайковського і за досить короткий проміжок часу стала його улюбленицею. З 1900-х років співачка опанувала перші ролі в оперних театрах Харкова, Одеси та Києва. Після 1920 року - співає в оперному театрі в Празі й інших містах Західної Європи і охоче виступає з концертними програмами в Україні. З 1943 року артистка проживала в Німеччині.

Репертуар Воронець складається з партій: Оксани («Черевички» Чайковського), Віолетти («Травіата» Верді), Гальки (одноймен. опера Монюшка) та багато інших. Крім того, співачка концертувала Європою, де обов’язково виконувала і українські народні пісні та романси М.Лисенка, Я.Степового та інших вітчизняних композиторів-класиків.

Серед басів одне з провідних місць справедливо належить ***Цесевичу Платону Івановичу (1879-1958 рр.)*** оперному співаку (бас), народному артисту РРФСР з 1947 року. В нього було досить багато достоїнств, але були й недоліки, оскільки, співак від природи

шепелявив і мав схильність до «провінційних» (дешевих) ефектів, наприклад, підкресленим скандуванням слів, епатажних витівок тощо.

Однак, голос у Цесевича був видатним – і за це йому все вибачалось. Його голос вирізнявся широтою, м'якістю, красою, яскравістю, силою, хоча й мав «дещо ріденькі» низи, які знижували ефективність, наприклад, партії Кардинала в «Дочці кардинала», однак, він її з успіхом виконував. Тому, що його голос виходив з «могутніх грудей колишнього робітника легко і вільно» і завжди зі «щирим почуттям і немов би переповнений власною гідністю», - він неначе самою «природою був призначений для високої, величавої фігури співака».

Українець за національністю, Цесевич народився в Білорусі, але з десяти років потрапив до Києва і був прийнятий дискантом в один з найкращих церковних хорів того часу – в хор Софійського собору, яким керував кращий регент в Україні – І.Калишевський. Після мутації голос Цесевича «потягнувся вгору» і отримав теноровo-баритональне забарвлення. Згодом, в двадцять років, Цесевич потрапив до катеринославського педагога І.А.Левіна, який визначив його голос як бас і почав з ним працювати. Проте, з різних причин, через певний період, юнак змушений був поміняти педагога і перейти до невідомого на той час провінційного співака і антрепренера О.Я.Любина – учня К.Еверарді. Пластиці він вчився у балетмейстера Манебена. І, щоб Цесевич не співав, він завжди вирізнявся бездоганною «виправкою» і величавістю. Сценічному мистецтву його навчав актор-режисер А.П.Петровський, який розкрив молодому співакові акторські «премудрості».

Свою артистичну кар'єру Цесевич розпочинає в 1896 році, в українських трупах Д.Гайдамаки, І.Ярошенка, О.Суслова, а в 1904 році він дебютує під керівництвом О.Любина в Харкові і зразу ж посідає помітне становище. З 1907 по 1915 роки - співає в Одесі, Харкові й Києві. В 1915 році - соліст Великого театру і театру Зиміна в Москві, а з 1916 по 1923 рр. виступав у містах України і Кавказу. В сезоні 1925-26 і 1932 рр. Цесевич співав операх Франції й Італії, багато концертував країною з індивідуальною програмою.

Спів з дитинства, праця робітника, заняття співом і праця в зрілому віці роблять Цесевича видатним співаком-актором, який володів не тільки відмінними природними даними, але і вмінням

працювати над ролями і партіями. Він був навчений досягати всього власною працею, оскільки був переконаний, що все, що здобувається власною працею, не тільки міцніше, але й служить чудовою базою для подальшого розвитку нових «звитяг».

У репертуарі співака партії: Карася («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Тараса («Тарас Бульба» М.Лисенка, перше виконання), Кочубея («Мазепа» П.Чайковського), Мефістофеля («однойм. опери Бойто, «Фауст» Ш.Гуно) та багато інших.

Серед ліричних тенорів перше місце на той час належало чудовому співаку ***Ісаченку Костянтину Степановичу (1882 – 1959 рр.).*** Відмінною рисою К.Ісаченка була його юність: юність голосу, юність зовнішності, юність сценічного пориву. Моложавий вигляд артиста впродовж всього життя надавала його співочій і сценічній зовнішності особливої привабливості «героя-романтика».

Надзвичайна природна музикальність дозволила Ісаченкові оволодіти бездоганною дикцією. Як і у багатьох інших співаків, саме ця обставина допомагала йому при світлому звучанні, але «маленькому» голосові «прорізати», навіть, достатньо велику оркестрову масу. Голос Ісаченка, красивий за своїм основним тембром і м’який за характером звучання ліричний тенор, був завжди добре контрольований виконавцем. А ідеально чисте інтонування на всьому діапазоні голосу та бездоганний мікст і фальцет були надзвичайно стійкими з багатим яскравим відблиском та тонким нюансуванням вокальних фраз.

Як актор, Ісаченко завжди був досить коректним і виразним виконавцем як у серйозних, так і комічних ролях - з великим натхненням і піднесенням він виконував всі вокальні партії.

Стешенко Іван Никифорович (1894-1937 рр.) - український оперний співак (бас). Народився в місті Лебедин, тепер Сумської області. Професійну вокальну освіту здобував в Італії. Після навчання багато гастролював Західною Європою: Італією, Англією, Польщею, Францією та США.

З 1917 по 1921 роки - соліст Київської опери, з 1931 по 1934 – Харківського театру опери та балету. В 1934-1937 роках співак став солістом Харківської філармонії. Стешенко мав чудовий соковитий

голос, широкий діапазон та напрочуд великий драматичний хист, тому його вважали у багатьох оперних партіях суперником Ф.Шаляпіна.

У репертуарі Стешенка були партії: Тарас Бульба («Тарас Бульба» М.Лисенка), Годунов («Борис Годунов» М.Мусорського), Мефістофель («Мефістофель» Бойто та «Фауст» Ш.Гуно) та багато інших.

Тоцький Іван Корнилович (1896-1957 рр.) – український оперний співак (бас), народний артист України з 1948 року. Закінчив Київську консерваторію в 1925 році, у класі М.Чистякова. Під час навчання одночасно співав у хоровій капелі «Думка». Співак працював в оперних театрах Харкова (1925-1928) та Одеси (поперемінно) у період з 1928 по 1957 рр. і володів звучним голосом оксамитового тембру, рівним в усіх регістрах. У репертуарі Тоцького партії: Карася («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Тараса («Тарас Бульба» М.Лисенка), Кривоноса («Богдан Хмельницький» Данькевича), Досифея («Хованщина» Мусоргського), Тимура («Турандот» Дж.Пуччіні) та багато інших. Крім того, Тоцький вів концертну діяльність, (як концертно-камерний співак). У 1955-57 рр. - головував в Одеському Українському театральному товаристві.

Вийшло багато відомих співаків у різні роки і з Харківського державного університету мистецтв ім. І.Котляревського, які прославили українське мистецтво на світових оперних сценах.

5.3.ОДЕСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ

Одеський театр опери та балету відомий далеко за межами України. Численних відвідувачів вражають його своєрідна архітектура, прекрасні скульптурні групи, що прикрашають фасад, чудово оздоблені фойє, сходи, зал для глядачів. Однак, у біографії одеського театру були як радісні, так і сумні сторінки історії.

Одразу ж після заснування міста винахідливі антрепренери влаштовують вистави на ринках, пустирях і навіть у хлібних амбарах. Так, відомо, що місцева трупа давала спектаклі у хлібних складах графині Ржевуської. Ні артистів, ні глядачів при цьому не зупиняла та обставина, що вистави йшли в неопаленому, не пристосованому для театру приміщенні. Створюються самодіяльні гуртки любителів

мистецтва, учасники якого в 1803 році ставлять оперу А.Аблесімова «Мельник, чарівник, брехун і сват», - перша оперна вистава в Одесі.

У 1804 році місто отримує дозвіл на будівництво театру. Підряд бере майор Поджіо, представник роду, який пізніше стане відомим своєю участю в декабристському заколоті. Міські власті, в процесі конкурсу на кращий проект театру, віддали перевагу петербурзькому зодчому Т.Томону. В 1809 році будівництво театру, яке здійснювалось під наглядом головного архітектора міста І.Франполі, було закінчене. У день урочистого відкриття на його сцені виступив оркестр кріпаків-музикантів, диригентом і власником якого був видатний український композитор М.Д. Овсяников-Куликовський. Виконувалась його 21-а симфонія.

Це була одна з найкрасивіших споруд міста. Театр стояв майже на тому ж місці, що й нинішній. Його головний вхід з колонадою був обернений до моря. Актовий зал вміщав 800 глядачів – на той час чимало. Половина партеру за кріслами /їх було всього 44/ відводилась для стоячих місць. Напівколом, в три яруси, розміщались ложі, а над ними – загальна галерея. Театр не мав фойє, не опалювався, освітлювався олійними лампами та свічками.

Перші рядки в біографію театру судилося вписати професійній російській трупі під керівництвом П.Фортунатова, що приїхала до Одеси з Москви. З 1812 року по 1814 рік театр був закритий через епідемію чуми. З кінця 1814 року театр розпочинає свою роботу в нормальному режимі. Глядачі ознайомлюються з оперною трупою Монтавані і Замбоні, запрошеною з Італії. На сцені театру звучить музика композиторів Чимарози, Керубіні, Белліні, Доніцетті, Россіні, Верді, перед публікою виступають відомі співаки - Замбоні, Маріконні, Бесседжіо, Брамбілла та інші.

Згодом, в 1820 році, керівництвом театру була запрошена російська трупа Андросова і М.Милославського. Одеський глядач знайомиться з корифеями російського театру – Щепкіним, Мочаловим, Мартиновим, Шумським, Самойловим, видатним українським актором Карпом Соляником, про якого в «Одеському альманасі» за 1839 рік писалось: «Він зміг стати вище багатьох наших столичних знаменитостей». У цей час зароджується вітчизняна оперна музика. Вона вже звучить на сценах Москви, Петербурга, Києва. Поруч з видатними російськими музикантами в Одесі виступають брати

Венявські, а в 1847 році з тріумфальним успіхом проходять шість концертів видатного угорського піаніста і композитора Ференца Ліста. Протягом тривалого часу на театральній сцені Одеси виступали М.Баттістіні, Т.Руффо, Е.Карузо та інші. Отже, з 1847 року оперне мистецтво майже чверть століття було представлене лише італійськими трупами. В 1861 році до Одеси прибув відомий негритянський актор Айра Олдрідж. Тут він знаходить для себе другу батьківщину - Україну. Однією з найкращих ролей Олдріджа по праву можна вважати роль Отелло.

Однак, біографія старого міського театру раптово перервалась через пожежу, - в ніч з 1 на 2 січня 1873 року його приміщення згоріло дотла. Міська управа вирішила поновити будівництво на кошти міста, не шкодуючи грошей, аби Одеський театр був одним з найкращих у Європі. В 1874 році міська управа оголосила загальний конкурс на кращий проект театру, який мав би 1800-2000 місць. Проте, жоден з проектів, поданих до комісії, не був прийнятий. Аж у 1884 році, 16 вересня, після затвердженя проекту Гельмера і Фельнера технічною комісією Міністерства внутрішніх справ, після схвалення його «імператорською величністю», в Одесі відбулись урочисті закладини нової споруди. Але слід додати, що проект, який був представлений авторами Гельмером і Фельнером, не презентувався самими авторами, оскільки, від початку і до завершення будівництва їх не було в Одесі. Тому, вся чимала праця з внесення необхідних змін до проекту у розробці креслень та у нагляді за будівництвом, лягла на плечі одеських зодчих – О.Бернардацці, Ю.Дмитренка та Ф.Гонсіоровського. Безперечно, все це досить сприятливо позначилося на обрисах театральної споруди.

Отже, вже через одинадцять років після того, як згорів старий театр, відбулися закладини нового. А ще через чотири роки - 15 вересня 1887 року, згідно договірних зобов’язень, будівництво було завершене. Новий театр вразив сучасників своєю розкішшю, багатством, тонкою вишуканістю та гармонією. Він мав своє неповторне обличчя, а також, цілу низку технічних переваг у плануванні: принципово нову радіальна система – з його центру по радіусах у різних напрямках були прокладені проходи, що вели до виходів; крім того, понад двадцять виходів, (загалом понад тисячу дверей) різного призначення. Мета зодчих наблизити виходи до залу продиктувала і нову форму всієї будови, вона отримала

напівциліндричну форму фасаду, увінчану ефектним куполом. Композиційне рішення фойє бель-етажу вирізнялося цілісністю художнього задуму: витонченими внутрішніми балконами кулуарів, легкими склепіннями, перекидними містками і тонким, майстерним орнаментуванням балконів. Ніжне золоте мереживо на білому тлі, пофарбованих у м'які тони стін, чудово гармоніювали з пурпуровим оксамитом і визолоченою арматурою понад двох тисяч різних приладів, зроблених за майже трьомастами моделями, кожен з яких є досконалим витвором мистецтва, а також - сотнями ламп і кришталевими прикрасами сяючого мерехтіння головної люстри залу для глядачів, (унікальної люстри, вага якої становить майже півтори тони).

Особливої уваги заслуговують скульптури головного фасаду театру. З бездоганною майстерністю виконана скульптура, яка увінчує портальний вхід до театру: четвірка пантер шалено мчить колісницею, в якій стоїть Мельпомена – муза трагедії. В руках у неї палаючий факел, що символізує незгасний вогонь творчості, її благотворний вплив на людство. Цікаві також дві скульптури обабіч головного входу. Ліворуч зображено сцену з трагедії Еврипіда «Іпполіт», праворуч – сцена з комедії Арістофена «Птахи».

Проте, найціннішою перевагою Одеського оперного театру є акустика залу для глядачів, яку можна зрівняти хіба-що зі звучанням скрипки Страдіваріуса. Новобудова вражала своїми гігантськими розмірами. Зал для глядачів на 1700 місць. Площа сцени – 500 квадратних метрів, ар'єроцени – 200. Ширина порталу – 15, а висота – 12 метрів. Відкриття театру відбулося 1 жовтня 1887 року. Право передачі золотого ключа театру надали запрошеному одному із авторів проекту Ф.Фельнеру.

На час відкриття нового театру Одеса була важливим культурним центром України. У 1865 році тут було засновано університет. У січні 1889 року до міста вдруге приїжджає П.І.Чайковський. Саме під час цього приїзду театр показав «Пікову даму». Композитор кілька разів був присутній на репетиціях, давав поради, робив зауваження і диригував «Піковою дамою» на одеській сцені.

У ці дні до Одеси завітали й видатні діячі української культури. З хоровою капелою приїхав М.В.Лисенко, прибула на гастролі з драматичною трупою Марія Заньковецька. У кінці прем'єри опери

«Пікова дама», під бурхливі оплески, виклики на сцену, Чайковському піднесли від Заньковецької та інших українських акторів срібний вінок з визолоченим листям і написом – «Смертні – безсмертному».

І такі ж захоплені, одностайні оплески звучали згодом, під час вистави української трупи, коли Марія Заньковецька отримала таку ж відповідь від П. Чайковського. Він підніс їй срібний вінок з написом: «Безсмертній від смертного».

Через рік, а саме в 1891 році, музична Одеса зустріла М.А.Римського-Корсакова. Спеціально до його приїзду було поставлено «Майську ніч». Композитор блискуче виступив як диригент. Його концерт був присвячений пам'яті П.І.Чайковського.

Незабутнє враження залишив молодий Шаляпін своєю грою в «Фаусті», «Руслані», «Псковитянці». «…Велике щастя на нас з неба впало. Новий великий талант народився… І отакій-то людині всього двадцять п’ять років. Самому собі не віриш… Захоплення, ентузіазм, трепет, радість раптово переможеної публіки були величезні». Це писав відомий музичний критик В.Стасов після зустрічі з Шаляпіним у «Псковитянці» незадовго до приїзду Великого театру до Одеси.

Чарував одеситів також і голос Соломії Крушельницької. На гастролі до Одеси талановита українська співачка приїхала після гучного успіху в Італії. На одеській сцені вона виконала партії Дездемони в «Отелло» Дж.Верді, Єлизавети у вагнерівському «Тангейзері», Джоконди в одноіменній опері Поінкіелло…

Гастролі видатних співаків були справжнім святом для Одеського театру. Але світлі дні з часом змінилися безрадісними буднями. В роботі творчого колективу настав спад, винуватцями якого, як завжди, була офіційна влада, яка втручалася у творчий процес театру. Крім того, театр щораз більше втягувався в «орбіту політичних подій». Це відбувалося і під час революції 1905 року, і після її поразки, аж до 1922 року.

Офіційне відкриття Одеського оперного театру відбулося незабаром після закінчення громадянської війни – 12 вересня 1922 року. Афіша першого повоєнного сезону була досить змістовною і різноманітною: «Руслан і Людмила» М.Глинки, «Русалка» О.Даргомижського, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Пікова дама»

П.Чайковського, «Аїда» Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе, «Фауст» Ш.Гуно, «Вернер» Ж. Массне, «Лакме» Л. Деліба та інші.

Однак, через пожежу, яка виникла у театрі, і зруйнувала повністю сцену театру, довелось його закрити. Після відновлення, театральна сцена стала оригінальною за своєю конструкцією і обладнанням, (її виготовив Миколаївський суднобудівний завод). Підлогу сцени було розбито на п'ять прямокутників. Це так звані плунжери. Вони можуть у ході вистави нахилятись під певним кутом, разом з декорацією та акторами підійматись чи опускатись під сцену. Посилилась і техніка пожежної безпеки. Через рік після пожежі театр гостинно знову відчинив свої двері перед глядачами.

Крім відомих оперних постановок російських композиторів на одеській сцені значне місце відводилось і оперним постановкам українських композиторів, ставились, наприклад, опери: «Тарас Бульба» М.Лисенка, «Наталка Полтавка», а також до числа творчих удач театру належить і постановка опери С.Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».

У дні війни 1941 року і після неї, театральна трупа одеського оперного театру перебувала в оперних театрах Алма-Ати та Красноярська. Відновлення гастрольних постановок в оперному театрі Одеси відбулося 10 квітня 1945 року.

Творчі пошуки колективу завжди підпорядковані вимогам часу - відображенню рис нашої сучасності, а тому, оперний театр здійснює постановку таких творів як: опера «Трагедійна ніч» і балет «Лілея» К. Данькевича, «Орлиний бунт» В.Пащенка, «Щорс» Б. Лятошинського, «Дума чорноморська» Б.Яновського, «Розлом» В.Фемеліді, «Тихий Дон» Дзержинського. Ознайомилися глядачі і з операми «Алмаст» вірменського композитора О.Спендіарова і «Даісі» грузинського композитора З.Паліашвілі.

Крім видатних співаків, на одеській оперній сцені працювали і творили не менш відомі корифеї оперного мистецтва – диригенти, які своєю творчою працею і талантом прославили його і золотими буквами вписали театр в історію української та світової слави. Одним з таких найвідоміших диригентів був Йосип В'ячеславович Прибик. Чех за національністю, він знайшов в Україні другу Батьківщину. Все своє творче життя маестро зв'язав з Одеським оперним театром. Він

приїхав до Одеси 1879 року, але особливо широко його диригентська діяльність розгорнулася в той час, коли Йосип В'ячеславович став головним диригентом театру. Він був чудовим інтерпретатором світового класичного репертуару, особливо, творів російських та українських композиторів. «Наскільки і співаки, і хор, і оркестр грають спокійніше і впевненіше, якщо ними керує звична і упевнена рука справжнього капельмейстера! Особливо, коли капельмейстер такий гарний і розумний, як Прибик!» - захоплено казав про Й.Прибика славний російський композитор Петро Ілліч Чайковський.

Учнем Й.Прибика був відомий диригент, професор, народний артист України Микола Дмитрович Покровський. Він вчився у Прибика глибокому розкриттю творчого задуму, точності і чіткості диригентського жесту. Згодом, Покровський сам став головним диригентом Одеського оперного театру, на сторінках історії якого, крім нього, залишили добрий слід диригенти: А.Пазовський, В.Бердяєв, А.Моргулян, С.Столерман та ін.

Із співаків, які користувалися великою популярністю у глядачів, були: В.Селявін, П.Цесевич, С.Ільїн, В.Лубенцов, К.Лаптєв, І.Тоцький, С.Данченко, М.Савченко, І.Воліковська. В XX ст. «географія» театральної афіші значно зросла. Вона рясніє іменами югославських, болгарських, румунських митців. На сцені оперного театру Одеси звучали і чудові голоси солістів міланської «Ла Скала».

Одеський академічний театр опери та балету – один з провідних мистецьких колективів України. Тут можна завжди знайти цікаве і оригінальне трактування як широко відомих творів, так і нових, премє'рних постановок. Наприклад, відомо, що партитура незаслужено забутої опери Дж.Верді «Макбет», написаної за однойменною трагедією Шекспіра, одеський театр отримав з Італії. Театрові належить і перша в Україні постановка опери «Вітрова донька» Мейтуса, створення нової редакції опери «Казки Гофмана» Оффенбаха тощо.

Саме, на театральній сцені Одеси засяяв непересічний талант Галини Олійниченко. Тут розпочинали свій шлях народні артисти Бела Руденко, Єлизавета Чавдар та багато інших, відомих сучасності співаків, серед яких: народна артистка Н.Ткаченко, народна артистка України Р.Сергієнко, заслужені артисти України С.Вальтер, В.Коверзін, В.Олійникова, А.Ріхтер, Т.Мороз, Г.Дранов та інші.

У наш час продовжують славні традиції своїх попередників молоді оперні співаки, молоде покоління, яке також збагатить вітчизняну вокальну історію.

Вже на той час, Одеський оперний театр став відомим не тільки в Україні, але й поза її межами, отже, виникла нагальна потреба у навчальному закладі, який би готував для його театральної сцени високопрофесійних співаків–акторів. Враховуючи гостру необхідність театру, у місті, в 1913 році, на базі музичного училища РМТ, була відкрита ***Одеська консерваторія,(нині – Одеська Державна Музична Академія ім.А.В.Неждановоï),*** завданням якої було вирішення проблеми підготовки професійних кадрів.

Одеська Державна Музична Академія ім. А. В. Неждановоï була створена на базі Одеського музичного училища і відкрита 8 вересня 1913 р. на пожертвування Голови дирекції Одеського відділення ІРМТ, професора, графа В. Орлова. Першим директором був призначений В. Й. Малишевський.

Першими викладачами консерваторії були досвідчені й авторитетні професійні музиканти: професори Б. Дронсейко-Миронович, Г. Бібер-Киршон, М. Подрайська, Н. Чегодаєва, М. Рибицька (клас фортепіано); професори Ф. Ступка, І. Перман (клас скрипки); Е. Брамбілл (клас віолончелі); професор Ю. Рейдер, Д. Дельфіно-Менотті (клас сольного співу); Л. Роговий, А. Могилевський (клас духових інструментів); теоретичні дисципліни викладали Ф. Миронович, В. Малишевський.

Структура навчального закладу постійно змінювалася: до 1923 року вона (академія) називалася консерваторією, у 1923 році розділилася на інститут і технікум, а в 1925 році стала називатися Музично-драматичним інститутом (Муздраміном) з двома факультетами – музичним і театральним. У 1927 році інституту було надане ім'я Л. Бетховена. При Муздраміні відкрилася музична трудова школа-семилітка ім. О. К. Глазунова, а. с 1930 року - робітфак. У 1934 році театральний факультет відокремився від інституту, і ВНЗу було повернено статус консерваторії. З 1923 по 1929 рр. ректором консерваторії був талановитий диригент, активний громадський діяч Г. А. Столяров (1892-1963). Період 20-30х років був часом справжнього розквіту Одеської консерваторії. Починають свою педагогічну діяльність: В.Селявін, Ю.Рейдер (клас сольного співу).

Випускниками цих років були такі видатні музиканти, як чудовий баритон М.Гришко, виконавиця ліричних партій М.Бем, видатна співачка мецо-сопрано О. Благовидова (клас Ю. Рейдер), яка згодом сама очолили одеську вокальну школу, бас О. Кривченя, тенор Ф. Козерацький, сопрано Л. Крижановська (клас В. Селявіна) та ін.

За час роботи К. Ф. Данькевича на посаді ректора відбулася важлива подія в історії консерваторії – у 1950 році їй було присвоєне ім'я видатної співачки А. В. Неждановой. У 1951-1962 роках ректором консерваторії був композитор і музикознавець С. Д. Орфєєв, і за цей час ВНЗ зробив важливі кроки вперед. Саме в ці роки в консерваторії навчалися такі талановиті співачки як Г.Поліванова, Б.Руденко, Л.Чавдар, Г.Олейниченко, які стали гордістю і окрасою українського вокального мистецтва. У 1949 році була заснована кафедра оперної підготовки. Її очолила проф. Е.Дублянська.

У 1976 р. року завідуючою кафедрою сольного співу була обрана Г. А. Поліванова, що змінила на цій посаді народну артистку України О.М.Благовидову. У 1984 р. ректором консерваторії став видатний діяч українського мистецтва М. Л. Огренич – прославлений співак зі світовим ім'ям, нар. арт. України, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України, почесний громадянин Одеси. 15 років його керівництва стали періодом визначних успіхів Одеської консерваторії, часом входження її в європейську культурну орбіту. 1980-ті – це час творчої зрілості цілої плеяди одеських композиторів, вихованих у класах О.Красотова, І.Асєєва, Т.Сидоренко-Малюкової.

У 90-і роки починається новий період в історії Одеської консерваторії, тісно пов'язаний з корінними змінами в соціально-політичному і культурному житті України. У 1993 р. відкрилася асистентура-стажування, яка передбачала подальше підвищення професійного рівня музикантів виконавських спеціальностей і, насамперед, вокалістів. Символом високого визнання Одеської консерваторії став її вступ у Європейську асоціацію музичних вузів і консерваторій. 1990-і роки – час успішних гастролей в Україні і за рубежем таких виконавських колективів консерваторії, як оркестр нар. інструментів (худ. кер. і диригент – заслужений працівник культури України, професор В.Євдокимов), ансамбль нар. інструментів «Мозаїка» (лауреат міжнародного конкурсу «Гармонія-99»), ансамбль «Каданс» у складі лауреатів міжнародних конкурсів А. та І. Єргієвих

(скрипка-баян), тріо бандуристок «Мальви», камерний оркестр Одеської консерваторії (худ. кер. і диригент – професор М.Турчинський) тощо.

У 2000 р. ректором консерваторії став доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії наук Вищої школи України, член-кореспондент Академії мистецтв України О. В. Сокіл.

У останні роки, особливо активізувався науковий потенціал одеського музичного ВНЗу: створена аспірантура, спеціалізована рада по захисту кандидатських дисертацій, організований видавничий центр, здійснюється перспективний план наукової праці. З 2000 р. консерваторія щорічно випускає науковий вісник «Музичне мистецтво і культура». У 2003 році, рішенням Вченої ради ОДМА, була створена кафедра сучасної музики та культурології. Зав. кафедрою була призначена доктор мистецтвознавства, професор О.М.Маркова. Визначним завершальним акордом на нинішньому етапі титанічної діяльності по відновленню Одеської консерваторії стало рішення Кабінету Міністрів України 23.08.2002 про присвоєння їй найменування «музична академія».

Із Одеської консерваторії вийшли видатні співаки – М.Гришко, Т.Пономаренко, Є.Чавдар, Р.Сергієнко, Г.Поливанова, З.Христич, Б.Руденко, М.Огренич та багато інших.

Народний артист ***Гришко Михайло Степанович (1901-1973 рр.)*** - оперний співак-баритон, належить до тієї славетної кагорти діячів мистецтва, з іменами яких тісно пов’язане становлення і розвиток українського оперного театру. Народився в м.Маріуполі, у сім’ї робітника. Ще з дитинства він полюбив народні пісні, які часто співав його батько. Музичні здібності Гришка проявилися досить рано: вже семирічним хлопчиком він співав в аматорських сільських хорах. Незважаючи на неабияку природну обдарованість хлопця, дорога до розквіту таланту була нелегкою. Підлітком він розпочав він свою трудову діяльність, спочатку – розсильним, потім – молотобійцем, а далі – слюсарем і, нарешті, токарем-металістом на маріупольському заводі «Нікополь». Звідси юнак поступає в Одеський музично-драматичний інститут (клас Ю.Рейдер), який закінчив у 1926 році.

З 1924 року М.Гришко вже є солістом оперного театру в Одесі, в 1927-1936 – в Харкові, а від 1936 - в Києві. В 1934 –1935 і 1941 – 1944

- співав у Театрі Опери в Тбілісі. За сорокарічне театральне життя, поєднуючи акторське обдарування з винятковими голосовими даними, Гришко створив ряд неповторних музично-сценічних образів, зокрема в операх українських та російських композиторів: Султана («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Миколи («Наталка-Полтавка»М.Лисенка) та Остапа («Тарас Бульба» М.Лисенка), Богдана Хмельницького (в однойм. опері Данькевича), мужнього Ігоря «Князь Ігор» О.Бородіна, Демона (в однойм. опері Рубінштейна), Грязного, Мизгиря («Царева наречена», «Снігуронька» Римського-Корсакова) та інших.

Відомий співак і широкою концертною діяльністю. Поруч з камерним, класичним репертуаром М.Гришко чарівно виконував численні українські народні пісні.

Благовидова Ольга Миколаївна (1905-1975 рр.) – українська оперна співачка (меццо-сопрано) і педагог, народна артистка України з 1969 року. Закінчила Одеський музично-драматичний інститут у 1926 році. З 1928 по 1931 - співала у Великому театрі в Москві, з 1931-32 – у Тбіліському, з 1932-1948 – Одеському театрі опери та балету. В 1933-1975 рр. О.Благовидова працювала викладачем (професор з 1951 р.) в Одеській консерваторії. За час роботи підготувала чимало відомих співаків, серед них: І.Пономаренко, А.Бойко, Б.Руденко, З.Христич, М.Огренич та інші.

Головні партії: Одарка («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Терпелиха («Наталка Полтавка» М.Лисенка), Графиня («Пікова дама» П.Чайковського), Кармен (однойм. опера Ж.Бізе) та інші.

Пономаренко Таїсія Василівна (р.1925) – оперна співачка (лірико-драматичне сопрано), народна артистка України з 1962 року. В 1950 році закінчила Одеську консерваторію. Працювала у Київському театрі опери та балету з 1951 по 1971 рік, а з 1974 по 1978 рік - у Київській філармонії.

Виконавиця партій: Оксана («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Наталка («Наталка-Полтавка» М.Лисенка), Оксана («Перша весна» Жуковського), Катерина («Катерина Ізмайлова» Д.Шостаковича), Марія («Мазепа» П,Чайковського), Недда («Паяци» Леонковалло) та інші.

Чавдар Єлизавета Іванівна (1925-1989 рр.) – українська співачка (лірико-колоратурне сопрано) і педагог, народна артистка України з 1952 року. Закінчила Одеську консерваторію в 1948 році. Вокально-виконавську діяльність розпочала одразу ж після закінчення вузу і була направлена оперною співачкою в Київський театр опери та балету (1948-1968рр.).

Її кар'єра була фантастично стрімкою і блискучою: вже через чотири роки після закінчення Одеської консерваторії їй було присвоєно найвище звання народної артистки СРСР.

Надзвичайно багаті природні здібності, музикальність, чудові сценічні дані, виняткова працелюбність допомогли їй посісти провідне місце в трупі Київського оперного театру, на сцені якого вона створила дев'ятнадцять провідних партій (Джільда, Розіна, Віолетта, Людмила, Атоніда, Марфа, Барильця, Йолан та ін.)

Спів Є.Чавдар зачаровував довершеністю виконання, вишуканою музичною культурою, надзвичайно красивим, інструментально чистим звуком. Все це відзначила не лише публіка, а й найвимогливіші фахівці, віддаючи співачці пальму першості на міжнародних конкурсах вокалістів у Будапешті та Берліні.

Незабутні концертні виступи Є.Чавдар завжди були бездоганно (тематично й стилістично) вибудовані та проходили з величезним успіхом. Краса її неповторного голосу, віртуозна майстерність, вишуканість виконання з перших звуків зачаровували слухачів. Співачці аплодували у Чехії, Угорщині, Польщі, Німеччині, Фінляндії, Норвегії, Швеції, Канаді, Греції, Індії, Китаї та інших країнах, де вона делегувала вітчизняне вокальне мистецтво.

Завершивши кар'єру співачки, Єлизавети Іванівна розпочинає свою педагогічну діяльність у Київській консерваторії (майже десять років очолювала кафедру сольного співу в цьому закладі), з 1979 року на посаді професора.

Створила неповторні партії: Марильці, Венери («Тарас Бульба», «Енеїда» М.Лисенка), Йолан, Ярини, Оксани («Милана», «Арсенал», «Тарас Шевченко» Г.Майбороди), Марфи («Царева наречена» Римського-Корсакова), Віолети («Травіата» Верді) та багато інших.

Сергієнко Раїса Михайлівна (1925-1987 рр.)– українська оперна співачка (сопрано), народна артистка СРСР з 1973 року. Закінчила Одеську консерваторію в 1951 році. Після закінчення консерваторії Сергієнко розпочинає свою творчу діяльність в Одеському театрі опери та балету, де працює все своє творче життя. Виконавиця партій: Наталки («Наталка Полтавка» М.Лисенка), Одарки («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Марії («Мазепа» Чайковського), Мар'яни («Арсенал» Г.Майбороди) тощо.

Олійниченко Галина Василівна (р.1928) – українська оперна співачка (лірико-колоратурне сопрано), народилася в с. Градениці, тепер Одеської області, народна артистка РРФСР з 1964 року. Закінчила у 1953 році Одеську консерваторію.

З 1952 по1955 рік співачка працює в Одеському, з1955 по1957 – в Київському театрах опери та балету, а з 1957-1988 рр. – у Великому театрі Москви. Г.Олійниченко - лауреат Всесоюзного конкурсу вокалістів у Москві (1956, I премія), Міжнародного конкурсу в Тулузі (1957, I премія), IV Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Бухаресті (1953, золота медаль). Гастролювала в Австрії, Бельгії, Великобританії, Греції, Китаї, Нідерландах, Франції.

Головні партії: Волхова, Снігуронька, Царівна-Лебідь, Марфа ("Садко", "Снігуронька","Казка про царя Салтана", "Царева наречена" Римського-Корсакова), Віолетта, Джільда ("Травіата", "Ріголетто" Верді), Ольга ("Повість про справжню людину" Прокоф'єва), Титанія ("Сон літньої ночі" Бріттена). У концертному репертуарі – українські народні пісні, романси. Нагороджена орденом Трудового Червоного Прапора. та інші.

Поліванова Галина Анатоліївна (р.1929) – українська оперна оперна співачка (сопрано) і педагог. Народна артистка України з 1960 року. Закінчила у 1953 році Одеську консерваторію, у класі Райченко, - лауеат всесоюзного конкурсу вокалістів у Москві.

Співачка була солісткою Одеського театру опери і балету з 1953 по 1966 рр., у 1968-70 – Воронезького, 1970—72 – Білоруського театрів опери та балету, а з 1966-68 – Чечено-Інгушської філармонії. Професор консерваторії з 1990 року. Гастролювала в Польщі, НДР, Албанії, Болгарії, Індії, Норвегії, Афганістані.

З1974 - професор (з1977 – зав. кафедри сольного співу) Одеської консерваторії. Серед учнів – П.Кудрявченко (др. тенор).

Оперні партії: Оксана («Запрожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Ліза («Пікова дама» П.Чайковського), Аїда («Аїда» Дж.Верді) та інші.

Огренич Микола Леонідович (1937-2000 рр.) – український оперний співак (тенор) і педагог. У 1968 році закінчив Одеську консерваторію у вокального педагога, професора О.Благовидової. У 1967-69 роках стажувався в театрі «Ла Скала» у Дж. Барро. Вокально-творча діяльність Огренича розпочинається у 1966 році, ще у студентські роки. З 1970 року - викладач Одеської консерваторії, а через чотирнадцять років (1984р.) він стає її ректором.

Володів голосом широкого діапазону, з теплим оксамитовим тембром, чудовою вокально-технічною школою. Мистецтво Огренича характеризується високою виконавською культурою, тонким почуттям стилю і темпераментом.

За оперно-виконавський період Огренич створив партії: Петра («Наталка Полтавка М.Лисенка), Андрія («Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського), Каварадоссі (« Тоска» Пуччіні), Лєнського («Євгеній Онєгін» П.Чайковського) тощо.

5.4.ЛЬВІВСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ім. С.Крушельницької

Серед численних театрів Західної України, в діяльності яких по-своєму віддзеркалюються загальні тенденції поступу українського сценічного мистецтва, завжди були такі, що домінували в широкій панорамі театрального життя, були його своєрідним камертоном, уособленням високого професіоналізму та вершинних досягнень художньої культури нації. Саме таким театром є Львівський академічний театр опери та балету ім. С.Крушельницької з діяльністю якого пов'язані художні цінності і міжнародний авторитет українського музично-театрального мистецтва.

Різні аспекти багатогранної діяльності оперного театру завжди привертали увагу мистецтвознавців, театрознавців й культурологів. Переважно, ця увага зосереджувалась на загальних питаннях

організаційної та творчої діяльності академічного театру опери та балету ім. С.Крушельницької у дореволюційний період: від створення у 1842 році цього культурно-мистецького закладу на Західній Україні до кінця XIX століття. Вже в радянський період, тобто до 60-тих років XX століття, діяльність театру була узагальнена М.Стефановичем, який висвітлює її як режисер-постановник чисельних оперних вистав, що відбулися у післявоєнний період.

Отже, кількість наукових праць, присвячених аналізу основних історичних етапів становлення академічного театру опери та балету ім. С.Крушельницької, є незначною.

Водночас, розбудова незалежної української держави, зміна у її культурному просторі естетичних ідеалів та художніх орієнтирів, вимагала перегляду постановочних форм і структур, стилістики акторської лексики та режисерських концепцій. Векторна палітра, яка зумовила діяльність провідного в західному регіоні театру опери та балету незалежної України в цей період, сприяла активізації інтересу до цих трансформацій з боку наукової спільноти (М.Загайкевич, Ю.Станішевський, В.Туркевич, Т.Швачко).

Питання, які піднімаються зазначеними науковцями, дозволяють констатувати необхідність ґрунтовних мистецтвознавчих і культурологічних досліджень, присвячених аналізу творчої діяльності Львівського академічного театру опери та балету в контексті мистецьких процесів, що відбуваються в українській театральній культурі з точки зору жанрових, стилістичних та репертуарних інновацій. Потребують переосмислення також ці інновації у площині динаміки української історії: від продекларованої політичними актами державної незалежності та відродження мистецько-театральних національних традицій до введення у мистецький досвід суворо заборонених художніх здобутків минулого та їхньої інтеграції у світову мистецьку спадщину.

Львівський академічний державний театр опери та балету ім. С.Крушельницької починає свій відлік від часу створення у Львові Скарбківського театру (1842).

Необхідність в окремій будівлі для міського театру почала особливо відчуватися в кінці XIX століття. У 1895 році був оголошений конкурс, в якому перемогла робота директора Львівської

вищої художньо-промислової школи З. Горгольовського. Він запропонував сміливе рішення для місця споруди нового театру. Оскільки центр міста на той час був щільно забудований, проект передбачав перекриття міської річки Полтви суцільними бетонними арками. З. Горгольовський керував всіма земляними і будівельними роботами. Основане навантаження лягло на львівську фірму інженера І.Льовінського. Будівництво зачалося у червні 1897 року і тривало майже три роки.

Театр побудований у класичних традиціях з використанням елементів архітектурних стилів ренесансу і бароко, у дусі так званого віденського псевдоренесансу. Театр був декорований і зовні і усередині, продемонструвавши мистецтво скульпторів (П. Войтовича, А. Попеля, Е. Печа, Т. Баронча) і художників (Т. Попель, М. Герасимовича, Т. Рибковського, З. Розвадовського, С. Дембіцького, С. Рейхана).

Найбільшого розквіту театр досяг у 1900-1906 рр., коли його очолював видатний режисер і театральний діяч Т.Павликовський. Великий міський театр (так називався Оперний театр до 1939 року) відкрився 4 жовтня 1900 року. У урочистому відкритті взяли участь письменник Генрік Сенкевич, композитор І. Падеревський, художник Р. Семірадський. Цього вечора в театрі показували постановку драматичної опери «Янек» В. Желенського про життя жителів карпатської Верховини. На відкриття театру був запрошений О.Мишуга, який виконував головну чоловічу роль в опері.

У репертуарі театру того часу оперну творчість тут представляли не тільки популярні класичні зразки, а й ті, що рідко ставились, наприклад, «Орфей і Евридіка» К.Глюка, «Поцілунок» Б.Сметани, «Гамлет» А.Тома, «Луїза» Г.Шарпантьє, «Шопен» Дж.Орефіча, «Страшний двір», «Дзяди» С.Монюшка та ін.

Оперними виставами диригували чех Л.Челянський, італійці Ф.Спетріно, Ф.Брунетто, іспанець А.Рібера, дебютував польський диригент Г.Опєньський. Поруч з ними виступали основні диригенти хору й оперети – В.Ельшик, Ф.Сломковський. Чисельність оркестру доходила до 51, а у вагнерівських операх понад 60 осіб. Ріень відбору до оркестру був надто високий, що давало можливість виступати й з концертними програмами.

Основу колективу солістів складали: А.Каспровичева, К.Клішевська, Г.Міловська, Г.Шупувна, Ю.Єрьомін та ін. Також запрошувались на декілька вистав (або на цілий рік) артисти з європейським, а то й зі світовим ім'ям – О.Бандровський-Сас, І.Богус-Геллерова, Г.Збоїнська-Рушковська, А.Дідур, Я.Королевич-Вайдова, Ф.Флоріанський та ін. Протягом багатьох сезонів тут співали українські митці С.Крушельницька, О.Мишуга, М.Менцинський, Є.Гушалевич, Ф.Лопатинська, М.Левицький, І.Григорович (Яницький) та ін.

У 1934 році театр закрили через економічної кризу. У 1939 році тут пройшли Народні збори Західної України, які підтримали приєднання Галичини (Галіції) і Волині до УРСР. Театр був знову відкритий у 1939 році і отримав назву Львівського державного оперного театру. У 1956 році отримав ім'я Івана Франка, в 1966 - звання академічного. В кінці 1970-х закривався на реконструкцію, знов був відкритий у 1984 році. У 1996 році тут відбувалася зустріч президентів країн Центральної і Східної Европи.

Львівський театр опери і балету складається з ряду колективів: симфонічний оркестр - близько 90 професійних музикантів; солісти опери - це понад 40 професійних вокалістів; хор - близько 60 артистів-професіоналів; балетна трупа - близько 60 артистів.

Театральний репертуар складає - 20 опер.

Львівський театр підтримує тісний взаємозв'язок із консерваторією, який постійно поповнює його талановитими співаками-виконавцями.

Із Львівської консерваторії вийшли співаки: Є.Гушалевич, Ф.Лопатинська, М.Сабат-Свірська, О.Врубель, В.Ігнатенко, В.Чайка, Л.Жилкіна, Я.Головчук, В.Федотов, С.Фіцич, П.Ончул, Ю.Косенко, В.Лужецький, С.Пятничко, Н.Дацько та багато інших.

Гушалевич Євген Іванович (1864-1907 рр.) – оперний та камерний співак (драматичний тенор). Співак закінчив Львівський університет. Вокальну освіту здобував спочатку у Львові (приватно у В.Висоцького), а потім у Віденській консерваторії, клас Генсбахера. Співав на сцені Львівського оперного театру в 1893 та 1901-1902 рр. та в багатьох оперних театрах Європи. Так, відомо, що в 1901 році

Є.Гушалевич успішно виступав перед львівською публікою. В опері «Жидівка» Д.Мейєрбера він проявив себе «яко ратинований артист-співак, володіючий гарним, звучним, в горішніх позиціях незвичайно сильним голосом, а гра п. Гушалевича доповняє славу, здобуту нашим Земляком в опері Праскій».

Є.Гушалевич володів рідкісним за красою, силою і гнучкістю голосом, «безмежного» діапазону з металево-срібним тембром. Від природи мав чудову дикцію, бездоганно володів драматичним талантом, відзначався виразним фразуванням і чіткістю вимови.

Його оперний репертуар є надзвичайно багатий, до якого входять оперні партії: Тангейзера, Лоенгріна, Ерікп («Тангейзер», «Лоенгрін», «Летючий голландець», Р.Вагнера); Манріко, Радамеса («Трубадур», «Аїда» Верді), Каніо («Паяци» Леонквалло), Арнольда («Вільгельм Тель» Россіні), Флорестана («Фіделіо» Бетховена) тощо.

З 1882 по 1902 рік Гушалевич багато концертував. За цей період він побував з концертами у Львові, Станіславові, Тернополі, Коломиї, Стрию, Чернівцях. У його виконанні були українські народні пісні та солоспіви М.Лисенка, О.Нижанківського, Я.Лопатинського та багатьох інших.

Лопатинська Філомена Миколаївна (1873-1940 рр.) – драматична акторка і оперна співачка (сопрано) народилася в м. Чернівцях. Закінчила Львівську консерваторію в 1904 році. В 1890-1899 рр. працювала в Руському народному театрі, у польській, німецькій та українській трупах. Свої тріумфи співачка здобувала на театрально-оперній сцені в Чернівцях, разом з відомим співаком-тенором В.Альбертімом, де завоювала славу «буковинського солов'я». Ось що писав один з чернівецьких часописів: «п. Лопатинська може виказатися в своїй креації великим подвиженєм. Голосово партія Тоски немов для неї створена. Співала з великим чуттям і розвинула свої знамениті голосові засоби величаво у всіх позиціях… Артистку і нагороджено тому бурею сердечних оплесків та гарними, цвітними дарунками».

Вона виконавиця партій: Оксани («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Катерини («Катерина» Аркаса), Тоски («Тоска» Пуччіні), Баттерфляй («Чіо-чіо-сан» Пуччіні), Віолетти, Аїди

(«Тавіата», «Аїда» Верді) та багтьох інших. Детальнішу характеристику співачки див. на стор. 293

Сабат-Свірська Марія Володимирівна (1895-1983 рр.) – українська оперна та концертна співачка (сопрано), народилася в с. Помоняти, тепер Івано-Франківської області. Закінчила Львівську консерваторію в 1926 році, у класі Ч.Заремби. Артистичну діяльність розпочала в 1912 році у Львівському товаристві «Боян». Згодом, співачка стає солісткою оперних театрів у Торуні (1926-1929), Варшаві (1929-1930). З 1930 року виступала з концертами у Львові. У власних концертах Марія Сабат-Свірська показувала цікаву программу і високий рівень виконання. Після одного з її концертів, відомий композитор, диригент і музикознавець А. Рудницький писав: «Співачка вложила в концерт багато праці, дбайливо нею приготовлений і виконаний». Крім виконавської, співачка займалася і педагогічною діяльністю, викладаючи в музичних училищах Львова (1944-1950) і Рівного (1950-1957).

Основні оперні партії співачки складають: Оксана («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Тамара («Демон» С.Рубінштейна), Маргарита («Фауст» Ш.Гуно), Маженка («Продана наречена» Сметани), Мімі («Богема» Пуччіні) та інші.

Гнидь Богдан Пилипович (1940-2004 рр) - український оперний співак (бас), заслужений артист України (1983), професор (1997), лауреат всеукраїнського конкурсу військової пісні (Київ, 1965), народився 1940 року в селі Йосипівка Львівської області. З 1960 по 1964 рік навчався у Львівській консерваторії, в класі доцента Т.Логвіс та, в Київській консерваторії (з перервами в 1964-70) у класі професора М.Єгоричевої. У 1964-70 рр. - соліст Ансамблю пісні і танцю Київського військового округу (нині — Ансамбль Збройних Сил України). З 1970-го- соліст Національної опери України. З 1984 р. - викладач кафедри сольного співу Київської консерваторії (з 1997- професор). Неодноразово успішно гастролював з колективом театру та в складі інших творчих груп в багатьох країнах світу, гідно представляючи українське мистецтво на престижних сценах США, Канади, Великобританії, Іспанії, Франції, Німеччини, Данії, Швейцарії, Польщі, Румунії, Угорщини, Бельгії, Росії, Молдови, Литви, Латвії, Естонії.

Кращі оперні партії: Нурабад («Шукачі перлів» Бізе), Раймонд («Лючія ді Ламмермур» Доніцетті), Коллен («Богема» Пуччіні), Джеронімо («Таємний шлюб» Чімарози), Цар Єгипту, Феррандо («Аїда», «Трубадур» Верді) та ін.

Серед учнів— Р.Смоляр, О.Чорнощоков, В.Чемер, Т.Усенко, В.Гайдук, Ю.Фединський (США), К.Левитський, В.Кондратюк, Джанг Су Джін (Корея).

Б.Гнидь вів, також, широку наукову-дослідницьку роботу. Він - автор перекладу оперних лібрето українською мовою: «Таємний шлюб» Д.Чімарози (в репертуарі Національної опери України з 1985), «Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна (прем'єра у Київському театрі оперети, 1998), «Норма» В.Белліні, «Манон Леско» Дж. Пуччіні, «Віва ля мама» Г.Доніцетті, «Рогніда» О.Сєрова.

Як науковець, співак і педагог розробив і читав курс лекцій з історії вокального виконавства, успішно друкувався у виданнях Національної музичної академії та у періодичній пресі. Він є автором першого україномовного підручника «Історія вокального мистецтва» (Київ, 1997) та збірника «Виконавські школи України. Кафедра сольного співу НМАУ». Крім того, на Всесвітній службі радіо «Україна» в період 1991—2001рр. Б.Гнидь провів 40 радіопередач про творчість видатних українських співаків.

Ігнатенко Володимир Дмитрович (1940–2011 рр.) – український оперний співак (тенор), педагог. Народився в с.Голублі (Польща) в родині батька-лісника та матері – Лідії, з родини Вітушинських. Першу пробу оперного співака в партії Султана та Імама Володимир пройшов у самодіяльному гуртку, в якому вперше було поставлено оперу «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського.

Згодом, за пропозицією Олександра Карпатського, юнак прослуховується до консерваторії, й 1958 року стає студентом вокального факультету Львівської консерваторії ім. М.Лисенка. Початкове навчання у класі Одарки Бандрівської не дало позитивних результатів і постало питання про його відрахування. Проте, провідний тенор Львівського театру опери та балету й доцент Львівської консерваторії М.Шелюжко, зумів відчути потенційні можливості цього молодого та завзятого хлопця й запропонував кафедрі дати можливість Володі навчатися в його класі один семестр,

звичайно, умовно. Між викладачем і студентом одразу ж налагоджується чудовий творчий контакт та взаєморозуміння і вже на наступній екзаменаційній сесії Володимир розвіяв сумніви щодо його непридатності. Відтоді Володимир виявляє якнайкращі показники співака і демонструє великої сили і краси дзвінкий і, водночас, м'який, милозвучний голос.

В його творчості виразно проступають етичні людські засади, віра в добро, чесність, вірність і справедливість. Він завжди готовий прийти на допомогу друзям як у житті, так і на сцені.

Окрім чистого і задушевного тембру голосу, Володимир Дмитрович наділений природним талантом драматичного актора. Це дивне поєднання – відчуття драматичної ситуації, правди і глибини звучання голосу - роблять актора неперевершеним. Як висловлювався у свій час народний артист України О.Гринько «його майстерність не тільки в музичному, а й особливо акторсько-драматичному плані… викликає особливу повагу і визнання, а також розуміння, що такого рівня можна досягти лише завдяки великій, наполегливій і вдумливій праці та вимогливості до себе»[119] За словами народного артиста України Ф.Стригуна, Володимир Ігнатенко «є митцем найвищого класу. Треба чути, коли він співає народні пісні! Це спів серцем, а не голосом, і тому кожа пісня в його виконанні має особливий чар».[120]

Відмінною рисою обдарування В.Ігнатенка – його педагогічна і наукова діяльність. Господь подарував цій прекрасній людині великий талант педагога-вокаліста. Свій талант і вміння він щедро дарував студентам Музичної Академії і Львівського університету ім. І.Франка (акторського відділення філологічного факультету).

Його прем'єрні ролі: Андрій з опери «Катерина» М.Аркаса, Назар з опери «Назар Стодоля» К.Данькевича, Вакула з опери «Різдвян ніч» М.Лисенка, Задорожний в «Украденому щасті» Ю.Мейтуса, Каніо в «Паяцах» Леонковалло, Отелло в однойменній опері, Радамес в опері «Аїда», Манріко в опері «Трубадур» Дж.Верді, Тангейзер в однойменній опері Р.Вагнера, Князь в опері «Русалка»

---

[119] Лагойда М. Володимир Ігнатенко. Життєвий та творчий шлях.- Львів.: Українські технології, 2003.- С.124 (152 с.).

[120] Там само.- С. 122.

О.Даргомижського, Герман з опери «Пікова дама» П.Чайковського, Сінодал з опери «Демон» А.Рубінштейна та інші.

Дудар Василь Вікторович (р.1945) **–** український оперний співак (бас) народився в селі Розаліївці, що на Київщині. Василько змалку виспівував усяких пісень, все, що лягало на дитячий голосочок, що запам'ятовувала білява голівка. Крім нестримної жаги до співу, Василь захоплювався художньою літературою. Змалку брав активну участь в учнівському акапельному хорі, і вже з сьомого класу стає незмінним солістом колективу. На одному з концертів хору, на нього звернув увагу викладач Київського культурно-освітнього училища і запропонував продовжити навчання в училищі. Тут Василь розпочав навчання на диригентсько-хоровому відділі, опанував гру на баяні та фортепіано, двічі на тиждень відвідував заняття з вокалу в Світлани Вікторівни Гундарєвої, випускниці Київської консерваторії по класу видатного педагога М.Донець-Тессейр.

Закінчивши в 1965 році училище, комісія направила Василя до райцентру Ставище художнім керівником будинку культури, де він працює викладачем баяна в місцевій музичній школі. Однак, потяг до співу приводить його до Київського музичного училища ім. Р.Глієра, де його відразу ж зарахували на другий курс вокального відділення у клас педагога Б.Й.Полякової – в минулому солістки Київського театру опери та балету. На показовому уроці з Василем Дударем, який проводила Броніслава Полякова, були присутні відомі корифеї - професори Львівської консерваторії – Павло Кармалюк та Остап Дарчук. Вражені співом юнака, вони запропонували вступати до Львівської консерваторії. Через короткий час, Василь, склавши успішно іспит, вступає до навчального закладу у клас професора О.Й.Дарчука.

За час навчання, юнак розкривається не тільки вокально й артистично, а й виявляє неабиякий виконавський хист. На четвертому курсі Василя зараховують стажистом Львівського оперного театру, в якому на той час співали відомі співаки – В.Лубяний, М.Попіль, В.Малахаєв, В.Лужецький та інші. Пильно стежачи за їхньою акторською грою, аналізуючи їхні інтерпретації оперних партій, Василь виробляв власне бачення кожного оперного героя, водночас, наполегливо вивчаючи всі басові партії поточного репертуару, (особливо, де був лише один виконавець на цю роль). Таким чином,

маючи вже значний оперний репертуар, співак досить легко «вписався» в трупу театру. І, коли згодом, відбулася гастрольна поїздка Львівського театру містами України, артист завжди отримував високі оцінки від фахівців-спеціалістів і схвальні відгуки в пресі.

У його виконанні партії: Дона Паскуале («Дон Паскуале» Доніцетті), Собакіна («Царева наречена» Римського-Корсакова), Збігнєва («Страшний двір» С.Монюшка), Альвізе («Джоконда» Понкєллі), та ряд інших партій, які справляли на слухачів незабутнє враження. Кожна створена ним постать героя була переконливою, досконалою як вокально, так і артистично.

В. Дудара з задоволенням слухали й за кордоном. Він побував з концертами, як соліст Ансамблю Південної групи військ, в Угорщині. Ним захоплювались в Бельгії, Німеччині, Австрії та Швейцарії.

Як людина цілеспрямована, талановита, невтомна у своїй багатогранній діяльності, В.Дудар до кінця відданий служінню людям і мистецтву. Завдяки наполегливій праці, нестримному бажанню долати будь-які труднощі, перетворювати мрію у дійсність, а віру в реальність цій скромній людині вдалося піднятися до високих вершин, зайняти гідне й почесне місце серед плеяди шанованих митців нашої держави.

Басистюк Ольга Іванівна (р.1950) - сучасна українська співачка (сопрано), народна артистка України з 1985 року, народилася в с. Поляни Хмельницької області, що розкинулось на березі ріки Збруч. Музика ввійшла в її життя мелодичними українськими піснями, які з ранку до вечора звучали в селі. Пізніше дівчинка цілком серйозно захопилась класикою, відвідуючи за декілька кілометрів музичну школу в районному центрі. В шістнадцять років вона вступила на підготовче відділення Львівської консерваторії в клас заслуженої артистки України Л.Жилкіної. Студенткою четвертого курсу, О.Басистюк вдало виступила на VI Всесоюзному конкурсі вокалістів імені М.Глинки, а через рік завоювала першу премію на фестивалі радянської пісні.

У 1974 році закінчила Львівську консерваторію. В січні місяці 1975 року молода артистка бере участь у Всесоюзному відбірковому прослуховуванні, увійшовши до числа трьох переможців і отримала право виступати на VII Міжнародному конкурсі вокалістів у Ріо-де-

Жанейро. Жюрі конкурсу відзначило, що крім технічної майстерності Басистюк володіє дивовижно чистою інтонацією, добре розвиненим відчуттям стилю, природним фразуванням. Тут вона отримала першу премію і велику золоту медаль за краще виконання творів Вілла-Лобоса. Бразильські газети писали про її чудову технічну підготовку, захоплювались надзвичайною красою голосу.

З 1981 року співачка працює солісткою Київського Республіканського будинку органної і камерної музики. В репертуарі О.Басистюк оперні арії, численні вокальні партії вокально-симфонічних та спеціальних органних транскрипцій. Нагороджена Державною премією України ім. Т.Г.Шевченка. 1.Діло.-1910.-Ч.23.

Кушплер Ігор Федорович (р.1949) - оперний співак (баритон), народний артист України, профессор, завідувач кафедри сольного співу, лауреат республіканської премії ім. М.Островського. Народився в селі Покрівці Ходорівського району (тепер Жидачівського району), Львівської області. Свій творчий шлях співак розпочав в ансамблі «Верховина» у16-річному віці.

У 1978 році закінчив вокальний, а через рік (1979) і диригентський факультети Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка. Викладачами сольного співу в нього були професори П.Кармалюкі О.Дарчук, диригування – професор Ю.Луців. У 1978-1980 роках І.Кушплер – соліст Львівської філармонії, з 1980 року – соліст Львівської опери, у 1998-1999 роках художній керівник театру. З 1983 ролку Ігор Кушплер викладає на кафедрі сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка.

Брав участь в оперних фестивалях в Україні (Львів, Київ, Одеса, Дніпропетровськ, Донецьк), Росії (Нижній Новгород, Москва, Казань), Польщі (Варшава, Познань, Сянок, Битом, Вроцлав), у містах Німеччини, Іспанії, Австрії, Угорщини, Лівії, Лівану, Катару.

У його репертуарі біля 50 оперних партій. Серед них: Остап, Михайло Гурман, Ріголетто, Набукко, Яго, Амонасро, Ді Луна, Фігаро, Онєгін, Роберт, Сільвіо, Жермон, Барнаба, Ескамільйо та інші. Як концертний співак гастролював у багатьох країнах Європи й Америки.

Серед його випускників: заслужені артисти України – лауреат національної премії України ім. Т.Шевченка, соліст Варшавської національної опери А.Шкурган, Г.Кульба, І.Дерда, Г.Тітова, солістка Віденської штатсопери З.Кушплер, соліст Національної опери України (Київ) В.Дудар, солісти Львівської опери - заслужений артист України О.Сидір, В.Загорбенський, А.Бенюк, Т.Вахновська, за контрактами в оперних театрах США, Канади, Італії працюють О.Ситницька, С.Сех, С.Соловей та інші.

Має численні фондові записи, в тому числі знявся у телеверсіях опер «Маестро капели» Д. Чімарози та «Телефон» Дж. Менотті.

Він автор солоспівів, творів для вокальних ансамблів і хорів, обробок народних пісень, що надруковані в авторських збірках: «Із глибинних джерел» (1999), «Шукай любов» (2000), «В передчутті весни» (2004), а також у збірках інших авторів.

У 1999 р. журі конкурсу ім. І.Паторжинського відзначило І.Кушплера дипломом «Кращий викладач». Неодноразово був членом журі різноманітних конкурсів співаків, зокрема, III Міжнародного конкурсу ім. С.Крушельницької (2003) і II Міжнародного конкурсу ім. А.Дідура (Польща, 2008) та провадив майстер-курси у музичних навчальних закладах Німеччини та Польщі.

Грицюк Григорій Владиленович (1955-2000 рр.) –український оперний співак (баритон) народився у Львові в сім'ї оперного співака, народного артиста України Владлена Грицюка (бас) та Лідії Широкової, вчительки літератури. Тож з раннього дитинства він був оповитий мистецькою атмосферою. Перебуваючи майже щодня в оперному театрі, малий Грицько захоплювався співом видатних співаків Київської опери (оскільки, сім'я жила в Києві) – Юрієм Гуляєвим, Андрієм Кікотем, Володимиром Тимохіним та іншими. Проте, майбутній співак по-справжньому долучився до музики лише в музичній школі-десятирічці для обдарованих дітей, де навчався у класі фортепіано. Свій перший дебют на невеликій сцені Григорій провів, беручи участь на одному з дитячих конкурсів, де зачарував комісію своїм дзвінким голосом, співаючи пісню «Бухенвальдський набат». З того часу ніхто не сумнівався, що хлопець стане співаком. Не останню роль, напевне, відіграли тут і гени. Адже не тільки його батько, а й дід, Митрофан Широков, був чудовим оперним співаком.

Після закінчення дитячої музичної школи, Григорій навчався у Київській консерваторії, яку закінчив в 1979 році, а з 1981 почав працювати в київському театрі опери та балету. Як згадує народний артист України М.Коваль, Григорій з перших днів показав чудові знання оперного репертуару, а «в питаннях розуміння вокальної школи та її методології Григорій був набагато вище своїх колег. Згадую, як співак старанно і сумлінно готував партію Валентина в опері Ш.Гуно «Фауст». Особливо виразним він був у сцені смерті Валентина. М'якість, гнучкість його голосу, синтез мовних та музичних інтонацій створювали неповторний, характерний для Григорія стиль виконання. Його вокальному мистецтву були притаманні характерна м'яка забарвленість тембру та рівність голосу на всьому діапазоні»[121]. Виконуючи партію князя Ігоря, яку створив у співпраці з видатним режисером та співаком, народним артистом України В.Борищенком, його «…вокальний дар… вдало доповнювався чудовою сценічною фактурою – високий, статурний, він виглядав справжнім князем. У арії Ігоря особливо проявилося багатство його голосу та незрівнянне вміння ним користуватися.»[122].

Крім вищезгаданих партій, Григорій Грицюк виконував роль Томського «Пікова дама» П.Чайковського, Федора Поярка «Сказання про невидимий град Китеж» Римського-Корсакова, брав участь у постановці ораторії «Іван Грозний» С.Прокоф'єва. Працював він і в камерно-концертному стилі, виконуючи твори українських та російських композиторів. До програми співака входили також і українські народні пісні.

Отже, як бачимо, творчість Григорія Грицюка залишила яскравий слід в історії вітчизняного вокального мистецтва.

Пятничко Степан Васильович (р.1959)- оперний співак (баритон). Народився в с. Гниловоди Тернопільської області. Спочатку майбутній співак (з 1966 по 1974р.) навчався у восьмирічній школі с.Гниловоди. В цей час брав участь у художній самодіяльності школи і села, був солістом шкільного хору, грав на трубі в духовому оркестрі, перемагав на районних і обласних конкурсах.

---

121 Арії та романси з репертуару Григорія Грицюка. Упоряд. М.О.Коваль.- К.:Муз. Україна, 2006.- С.3.

122 Там само .- С.3-4.

З 1975 по 1978 рік юнак навчався в Калуському ПТУ №7. У період навчання став лауреатом першого всесоюзного фестивалю самодіяльної творчості й був відзначений дипломом. З 1979 по 1981 рік проходив службу в армії у військовому оркестрі, був солістом ансамблю «Солдатські зорі», де неодноразово нагороджувався дипломами, грамотами й відпустками.

З 1981 по 1983 рік Пятничко навчався у Львівському музично-педагогічному училищі ім. Ф.Колесси, (зарахований одразу на другий курс). Під час навчання в училищі брав участь у конкурсі й отримав першу премію і запрошення навчатися на вокальному факультеті Львівської консерваторії. У 1983 році молодий співак стає студентом Львівської консерваторії ім. М.Лисенка (клас народного артиста України, професора П.П.Кармалюка та професора О.В.Врабеля), яку закінчив у 1988 році. У тому ж році, на Всесоюзному конкурсі «Нові імена» (Москва), став лауреатом (II премія). З 1989 року – соліст Львівського Державного академічного театру та балету ім. С.Крушельницкої, де виконує провідні партії баритонового репертуару.

За час роботи у Львівській опері та на світових оперних сценах (з 1984 – 2010 рр.) підготував і виконував оперні партії баритонового репертуару: Жермон «Травіата», Граф ді Луна «Трубадур», Ріголетто з однойменної опери, Родріго «Аїда», Ренато «Бал маскарад» Дж.Верді, Сільвіо «Паяци» Р.Леонковалло, Карло «Аделія» Дж.Доніцетті, Алєко з однойменної опери С.Рахманінова, Онєгін «Євгеній Онєгін» П.Чайковського, Султан «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського, Остап «Тарас Бульба» М.Лисенка та багато інших.

За високу виконавську майстерність і значний вклад у розвиток оперного мистецтва 25 березня 2006 року С.Пятничку присвоєно почесне звання «Народний артист України».

Дацько Наталія – (р.1962) - провідне лірико-драматичне мецо-сопрано Львівського театру опери і балету ім. С. Крушельницької, монолітний голос якої вирізняється особливою гнучкістю, широтою діапазону та бездоганною технікою, що дозволяє їй успішно виступати на сценах провідних театрів світу. Заслужена артистка України.

У 1987 році Наталія Дацько закінчила вокальний факультет Львівської консерваторії. В цьому ж році співачка виборола другу

премію на Міжнародному конкурсі вокалістів імені Марії Калас в Афінах, а наступну перемогу отримала на Міжнародному конкурсі «Вердіївські голоси» на батьківщині Верді в Бусетто.

З 1987 по 1989 роки Наталія Дацько проходить стажування у Вищій вокальній школі при Ла Скала. У 1990-1993 роках працювала по контракту в опері Граца (Австрія). Виступала в спектаклях і концертах у Великобританії, Німеччині, Голландії, Іспанії, Італії, Португалії, Росії, Швейцарії і США.

У репертуарі співачки – Й. Бах («Страсті по Матфею» - партія альта); Глюк - Орфей, «Орфей і Эврідіка»; Дж.Верді - Азучена («Трубадур»), Амнеріс, («Аїда»), («Реквієм» - партія альта), Ульріка, («Бал-маскарад»); В.Моцарт («Реквієм» - партія альта); М.Римський-Корсаков - Любаша («Царська наречена») та інші.

Отже внесок провідних майстрів українського співу в популяризацію українського вокального мистецтва та налагодження культурно-мистецьких зв'язків України з закордоном є вагомим надбанням українського мистецтва. Вони заслужено досягли слави «зірок першої величини» і своїми тріумфальними виступами прикрашали і продовжують прикрашати сцени найкращих театрів світу.

Розділ VI . ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ОПЕРНО-ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

6.1.СТАНОВЛЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ГАЛИЧИНИ (друга пол. XIX - початок XX ст.

Український народ, уся історія якого була уособленням тривалої і впертої боротьби за своє відродження, народ, який віковічно терпів безправ'я й гніт, зумів стати поряд з іншими народами у світовій боротьбі за здійснення своєї гордої мрії - відновлення історичної справедливості у вільному розвитку своїх творчих можливостей. В

умовах тиску різних культур, різних естетичних поглядів, кращі представники сучасного українського мистецтва зуміли зберегти зв'язки з традиціями національної культури і віднайти спільні корені прадавніх культур світу та відновити найцінніші здобутки свого духовного джерела творчості – народні традиції та звичаї, народну пісню, яким вони зобов'язані своїми кращими надбаннями. Як зазначається в Енциклопедії українознавства *«джерела театральної дії сягають у глибоку давнину і пов'язані з народними звичаями й обрядами, в яких синкретично поєднуються пісня, гра і танок, зокрема, у календарно-землеробському циклі: «веснянки», «гагілки», «купальські гри», «колядки», «Щедрівки» тощо»* [123]. Прагнення до нового повнокровного творчого життя, до повноти мистецького світовідчуття, особливою силою наповнює творчі сподівання сучасних митців, що вивели українську культурну спадщину з темноти забуття, збудили в ній животворні сили та поставили перед нею нові, незвідані ще творчі завдання.

Насправді, розвиток українського мистецтва до цього – це тільки передісторія того сплеску творчих сил, якого досягло це мистецтво в останні роки. Пройшовши довгий, непомірно тяжкий шлях, воно починає відроджувати свої сили, підноситись на небачені вершини національної культури.

Початком формування музичного театру на Західній Україні були народні театралізовані дійства, пов'язані з відзначенням календарних свят, з родинно-побутовими обрядами. В обрядових іграх, хороводах, веснянках знаходили своє відбиття господарські роботи, поетичне ставлення людини до природи. Народні ігри колективно відшліфовувалися протягом віків: текст, ритмічні рухи, пісні і хорові епізоди доповнювалися новими засобами театральної виразності. Народжувались нові народні обряди та ігри («Зайчик», «Перепілка», «Маланка»), в яких риси театрального дійства мали вже не ілюстративний характер, а розкривали почуття, настрої учасників, виявляючи їх ставлення до зображуваних подій, явищ природи і життя. Яскравим прикладом музично-драматичного видовища з виразними елементами театралізації і прообразом майбутньої класичної драми є стародавній український весільний обряд. Йому властиві сюжетно-драматичний розвиток, наявність дійових осіб,

---

[123] Енциклопедія Українознавства.- Вид. НТШ.-Т.8.- Львів., 2000.- С.3145).

монологи, пластичні рухи, танці, рядження, пантомімічні ігри тощо, які мали багате музичне оформлення і чергувалися з пісенними номерами. Це, фактично, були маленькі п'єси – народні драми, виконавцями яких були не випадкові учасники, а певною мірою спеціально підготовлені люди. Серед найбільш популярних п'єсок були «Млин», «Мельниця», «Дід і баба», «Піп і смерть» і, особливо, «Коза», яка збереглася в Україні, практично, до початку XX сторіччя[124].

Розповсюдження таких народно-театральних вистав було тісно пов'язане з діяльністю братств, які виникли спочатку у Львові, Острозі, Луцьку і швидко поширилися по всій Україні. Поступово, навколо них згуртовувались прогресивні діячі національної культури, що сприяло появі творів ораторської прози, історичних і сатиричних віршів, драматичних діалогів. Вистави народного театру відбуваються на ярмарках, громадських майданах. Пізніше ці дійства переходять у закриті приміщення. Таким чином, народна драма була з'єднуючою ланкою між народною творчістю і професійним театром. Особливою популярністю серед народу користувався лялковий театр «Вертеп», згадки про який сягають кінця XVI ст., а також шкільні драматичні вистави. Шкільні драми, які виникали при навчальних закладах, зокрема, духовних семінаріях, були одним з найцінніших джерел становлення музичного театру Галичини.

Розглядаючи галицький національно-культурний розвиток у контексті історичних подій, слід відзначити його специфічні особливості, які полягають у тому, що внаслідок існуючих політичних обставин, галичани у своєму культурному розвитку залежали від умов, що склалися у зв'язку з їх приналежністю до тієї чи іншої держави. Галичина протягом багатьох віків перебувала під владою чужоземних держав: від XIV до XVIII століття – Польщі, а з 1772 р. – Австро-Угорщини. *«Вливишись в чужу державну організацію,- пише М.Грінченко, - український нарід не міг не почувати на собі її культурних впливів; не будучи хазяїном в своїй землі, український нарід не міг не творити життя так, як його він бажав»*[125]. Водночас, конституційний лад австрійської держави давав змогу до певної міри вільніше розвивати свою національну культуру. Користуючись

---

124 Український драматичний театр, у 2-х томах. Т.1, Київ 1967.

125 Грінченко М. Історія української музики.- К., 1922.- С.176.

пільгами та правами, що надавав австрійський уряд, український народ Галичини міг відносно вільно розвивати своє політичне, економічне та культурне життя. В цих умовах Галичина стала центром української культури.

Створення українського професійного театру на Західній Україні у другій половині XIX ст. було саме на часі. Найпалкішим його поборником був відомий громадсько-політичний та культурний діяч, засновник товариства «Руська бесіда» у Львові ***Юліан Лаврівський (1821-1873рр.)***, який в 1861 році в газеті «Слово» опублікував «Проект до заведення руського театру во Львові». У цьому проекті було відзначено, що театр міг би стати засобом поширення освіти серед населення Галичини. *«Коли хочемо,- писав він, - щоб наша мова процвітала на полі поступневого розвитку, ми повинні дбати, щоб вона щораз більше входила в публічний ужиток і з цього погляду, думаємо, найкращу поміч могло би тут подати заснування руського театру у Львові».* Далі він говорить про значення драматичної поезії та про завдання театру, що *«розсіває проміння у всі темні закутини та пробуджує й закріпляє в грудях національне почування».* На думку Ю.Лаврівського, репертуар театру повинен складатися з п'єс українських драматургів з Наддніпрянщини, де є чимало творів *«на чисто народній основі, написаних чистою українською мовою, творів, що, певно, не грішать ...московщиною…»,* а також переклади кращих творів світової драматургії.

Перебуваючи на той час під польською владою, Ю.Лаврівський, як віце-маршал галицького сейму, просив для української трупи грошової допомоги. Однак, йому, звичайно, відмовили і тоді він запропонував товариству «Руська бесіда» збирати кошти серед народу. До цієї справи правлінням цього товариства було залучено спеціально створений театральний комітет, на заклик якого відгукнулася громадськість, польська і німецька демократична інтелігенція. Ю. Лаврівський заангажував із Житомира актора ***О. Бачинського*** (він був родом з Галичини, свояк Лаврівського) з дружиною Теофілією Бачинською (1837-1906), надзвичайно талановитою артисткою, і через деякий час відсвяткував відкриття театру, тобто 29 березня 1864 р. виставою «Маруся». Ця вистава була перероблена Ол. Голембійовським з повісті Квітки-Основ'яненка, а музику написав В.Кв'ятковський – директор оркестру Волинського дворянського театру. Між окремими діями оркестр виконував увертюру з «Гальки»,

увертюру Тітля, коломийку Тимольського та арію з опери «Атілла» Дж.Верді. Головну роль Марусі виконувала Теофілія Бачинська, яка була королевою того вечора. Крім неї, у виставі брали участь О.Бачинський, Юрчакевич, Ю.Нижанківський, Кобилянський та ін.

Бачинський привіз із собою великий театральний репертуар. Театр давав вистави у Львові, Коломиї, Станіславові, Чернівцях, Стрию, Самборі, Перемишлі й мав великий успіх. З невеликою перервою цей театр проіснував 50 років, до світової війни, і був єдиним українським театром на Західній Україні. Цей перший галицький театр залишив по собі добру пам'ять. З самого початку заснування він мав чисто український характер, а зі сцени віяло українським духом. У театральному відділі «Бесіди» засідали люди «або з ясними й виразними українськими переконаннями» (К.Климкович, Корнило Устиянович), або відомі своїми «здоровими поглядами на народну справу» (М.Полянський та І.Шараневич). Ось тому-то наш театр у перші роки свого існування був чи не найбільш яскравим свідченням духовної й культурної єдності з Наддніпрянською Україною.

На становлення музичного театру в Галичині мав великий вплив і західноєвропейський театр, зокрема театральні жанри, які побутували на той час в Австрії. Наприклад, багато спільного з музичною драматургією зінгшпіля можна знайти в побутуючому в цей період жанрі «чарівні опери». Це пояснюється тим, що першими спектаклями «чарівної опери» були перероблені варіанти відомих австрійських зінгшпілей. Так, подібно до зінгшпіля «Дунайська русалка» австрійського композитора Ф.Кауера була здійснена її польська редакція під назвою «Дністрова русалка» відомого польського актора і сценариста, директора львівського театру Яна Камінського у співробітництві з видатним польським скрипалем Каролем Ліпінським. Вона була поставлена у Львові 14 січня 1814 року. Великий вплив на музичну драматургію українського театру мала «чарівна опера» «Українка, або Зачарований замок», яка також була варіантом «Русалки» Ф.Кауера.

У 60-х роках «Українка» ставилася українською мовою Польським театральним товариством у Станіславові та в існуючому тоді німецькому театрі графа С.Скарбка у Львові. Галичині сприяли майже всі відомі театральні «дружини» з їх появою на галицьких землях. Це явище стало природним прагненням українства до свого

національного самовираження і розвою рідного мистецтва в умовах окупації і національного приниження. Масовий аматорський театрально-«гуртковий» рух в Галичині спостерігається з кінця XIX, а особливо – у 20 – 30-ті роки XX століття.

На формування музичного театру в Галичині вагомий вплив мали постановки музично-театральних вистав Східної України. Саме тут в театральному побуті періоду кінця XVIII - початку XIX століття, який був тісно пов'язаний з літературними процесами, починають формуватися і утверджуватися основні жанри музичного театру. Основне місце серед них займали водевілі: «Бой-жінка», «Москаль-чарівник», так звані «чарівні опери»: «Дністрова русалка», «Українка, або Зачарований замок», «Леста, дніпровська русалка» тощо. Основною темою всіх цих музичних вистав був український фольклор. Це, безумовно, мало значний вплив на визначення їх ролі у становленні національної музично-театральної драматургії.

Майже при кожному українському національно-патріотичному (громадському, культурно-освітньому, молодіжному) товаристві, зокрема, при товариствах «Просвіта», «Руська бесіда», «Українська хата», «Молода Україна», «Січ», «Луг», «Каменярі», «Боян» та інших, рільничих та ремісничих кооперативах в містах, містечках і селах Галичини в різні часи діяли аматорські драматичні гуртки. Цим значною мірою завдячуємо мистецько-популяризаторській діяльності таких галицько-українських театрів та культурно-мистецьких інституцій, як «Руський Народний Театр» при товаристві «Руська бесіда», музично-драматичне Товариство ім. Г.Квітки-Основ'яненка з однойменним театром (1879 р., Коломия), Драматичне Товариство ім. Котляревського (1898–1908 рр., Львів), Український Народний Театр ім. Івана Тобілевича, Український Народний Театр ім М.Садовського, Український Молодий Театр «Заграва», Театр ім М.Котляревського, Український Народний Театр «Промінь», (М.Комаровського), Український Театр «Веселка» (Ол.Тимченка), Український Наддніпрянський Театр (І.Городничого), Театр Івана Когутяка, Театр «Русалка» (Віри Кривецької) та інші. Однак, як зазначали мистецтвознавці та історики галицького театру, майже всі вони *«…довго не виходили поза побутову драму»* …Ні один не мав *«докладніше означеного репертуарного обличчя».* Винятком був лише Український Народний Театр ім. Івана Тобілевича: *«один із найкращих наших театрів», який «мав у своєму репертуарі й народню й*

історичну драму («Ніч під Івана Купала» М.Старицького, «Невольник» і «Вій» М.Кропивницького; з новіших «Орленя» та «Княгиня Анна» І.Зубенка, «Довбуш» Е.Задвірського); новітню європейську драму («Процес Мері Дубен»); українську класику – «Чумаки» І.Карпенка-Карого, «Лісова пісня» Лесі Українки та оперети («Корневільські дзвони» Плянкета, «Дівча з Маслопрому», «Гуцулка Ксеня», «Шаріка», «Пригоди в Черчі» Я.Барнича, «Шалапут» Глінського, «Шалена Льоля» А.Баха); європейську «поважну» оперу («Орфей у підземеллі» Й.Офенбаха) тощо. *«Театр цей під проводом талановитого режисера М.Бенцаля виказував за весь час своєї артистичної діяльності багато зусиль, щоб серед найважчих умов стояти на справді високому рівні»*[126].

У діяльності Українського Народного театру ім. Івана Тобілевича були репрезентовані два напрями: прихильника літературно-реалістичного театру М.Бенцаля і В.Блавацького, який орієнтувався на стиль «Березіля». В 1932 році В.Блавацький з частиною акторів перейшов до театру «Заграва». Однак, в кінці 1938 року, через матеріально-фінансові причини та на клопотання культурно-мистецької громади краю про зміцнення українського театру в Галичині, Театр ім. Ів.Тобілевича був об'єднаний з театром «Заграва». Злиття цих театрів утворило Театр ім. І.Котляревського (1938-1939), а у вересні 1939 року на базі цього театру постав ***Львівський Державний Драматичний Театр ім. Лесі Українки.***

Наслідуючи давні традиції галицького театрального руху, започаткованого ще в середині минулого століття у м. Коломиї, він відзначався розмаїтим репертуаром, що включав українську народну та історичну драму, європейську класику, п'єси опереткового жанру. Одними із перших громадсько-культурних діячів, справжніх українських патріотів, хто стояв у витоках театральної діяльності на теренах Коломиї були: парох Коломиї ***о. Іван Озаркевич (1795-1854 рр.),*** який склав добру аматорську трупу, редагувавши «Наталку-Полтавку» Котляревського, переробивши її на покутський діалект під назвою «На милування нема силування» і поставив на сцені в Коломиї у травні 1848 р. У жовтні того ж року Озаркевич повторив ту ж виставу у Львові на з'їзді руських учених. Ці вистави мали величезний

---

[126] Ковальчук В. Діяльність українських театрів у Галичині, на Волині й на Закарпатті //»Сучасне й минуле».- Вісник українознавства НТШ.- Львів.- 1939.- Ч. 2.- С.100.

успіх, і під впливом їх зорганізувався гурток аматорів українського театру в Перемишлі, який протягом 1848 і 1849 років дав біля 15 вистав. У музичній частині цих вистав брав участь український композитор, хоровий диригент і один з перших галицьких музикантів-професіоналів - ***Михайло Вербицький (1815-1870 рр.)***.

На той час проходили вистави і в Тернополі, але до заснування постійного театру в Австрійській Україні створилися сприятливі умови тільки через півтора десятка років, у 1864 році. Тут Австрійська Україна знову випередила так звану Україну Російську, оскільки, перший професійний, чисто український театр, у нинішньому розумінні був утворений тільки в 1881 році ***Ісидором Трембицьким (1847 р. в м. Станіславові, у 1922р., - у м. Рава-Руська)***. Саме від тих часів розпочинається спадкоємна життєво-творча діяльність театрального мистецтва в нашому краю, органічно поєднаного з іменем одного з основоположників українського театрального ренесансу останньої чверті XIX століття – ***Івана Карпенка-Карого (Тобілевича) (1845-1907 рр.).*** Його діяльність вперше була опублікована у львівському часописі «Зоря» 1891 року. В тому ж часописі друкувалися, також, і драматичні твори митця, просякнуті національним духом і реалізмом. Вони були високо поціновані галицько-українським загалом і стали провідними в репертуарі галицьких театрів. Твори Івана Карпенка-Карого (Тобілевича) вперше побачили світ саме в Галичині: комедія «Мартин Боруля», яка була написана автором на засланні, вперше була надрукована і комедія «Сто тисяч» за той же рік, під №№ 21-22, а також, його драма «Чабан» (за 1895 рік). Могутню силу таланту Івана Карпенка-Карого (Тобілевича) та велику вагу його творчої спадщини високо оцінив Іван Франко. Він, зокрема, зазначав: *«Чим він був для України, для розвою її громадського та духовного життя, се відчуває кожний, хто чи то бачив на сцені, чи хоч би лише читав його твори; се розуміє кожний, хто знає, що він був одним із батьків новочасного українського театру, визначним артистом та при тім великим драматургом, якому рівного не має наша література»*[127].

Видатний драматург і театральний діяч Іван Тобілевич підтримував дружні стосунки з багатьма громадсько-культурними осередками, письменниками і видавцями Галичини. При вирішенні

---

[127] Іван Франко. Твори в 20-ти томах.- К.- Держлітвидав.- Т.17.- 1955.- С.781-782.

культурно-мистецьких питань, його слово в галицьких мистецьких колах мало особливу вагу. Животворчу силу його драматичних творів та їх національно-духовну сутність в розвитку українського мистецтва підкреслювало багато діячів, які черпали в них життєдайну силу духу і боротьби за свій край, за свою країну. І цілком природним є те, що багато заснованих театрів, театральних «дружин» (труп) носили імя прославленого театрального корифея і драматурга Івана Тобілевича.

Галицький театр імені Івана Тобілевича. Яскраву сторінку в мистецькому житті Галичини вписав Український Народний театр ім. Івана Тобілевича. Це був один з кращих театрів Західної України, який був створений в 1928 році, читаємо в Українській Радянській Енциклопедії, Енциклопедії Українознавства та Українському Радянському Енциклопедичному словнику, який діяв по 1938 рр. Однак, автор книги «У світі мистецьких чар» В.Морозюк у своєму дослідженні доводить, що *«історія Театру ім. І.Тобілевича значно глибша, багата на яскраві події та особистості. Скупі, на жаль, рядки засвідчують, що ще 1911 року у Станіславові діяв «Український Народний Театр ім. Івана Тобілевича».* Його фундатором був громадсько-культурний діяч краю, лікар за фахом Володимир Янович, який *«доклав багато зусиль та енергії щоб 12 лютого 1911 року у м. Станіславові виставою-прем'єрою «Наталка Полтавка» І.Котляревського і промовою І.Франка розпочав своє життя «Український Народний Театр ім. Ів.Тобілевича»*[128].

Діяльність і творчий шлях Народного Театру ім. І.Тобілевича умовно можна окреслити трьома періодами:

Перший період - до Першої світової війни, з «осідком» у Станіславові (нині Івано-Франківськ) – 1911–1914 роки;

Свою творчу діяльність Український Народний театр ім. Івана Тобілевича розпочинає у м. Станіславові в 1911 році під орудою ***Володимира Яновича***, який зумів згуртувати біля себе талановиту молодь і більш зрілих акторів-аматорів. У подальшому, цей колектив аматорів був активним учасником найбільш важливих заходів у культурно-мистецькому житті міста: вшанування світочів духовного і національного відродження нашого народу – Маркіяна Шашкевича і

---

[128] Морозюк В. У світі мистецьких чар.- Івано-Франківськ: Тіповіт,_2003.- С.10.

Тараса Шевченка; участь у святі на пам'ять 50-х роковин смерті Кобзаря тощо.

Як зазначає у своїй книзі В.Морозюк «по обіді 6 квітня 1911 року члени «дружини» в залі театрального Товариства ім. Монюшка показали виставу М.Кропивницького «Невольник» (за поемою Т.Шевченка). Це театральне дійство, що було сприйняте галицько-українською громадою з піднесенням і святочністю, відбулося під орудою режисера театру в 1911 – 1914 і 1921 – 1923 роках ***Марії Дмитракової (Дмитрак) (1876 – 1948 рр.),*** відомої в театральних колах Галичини ще з 90-х років під сценічним псевдонімом Марія Ляновська, талановитої постановниці кращих українських і зарубіжних п'єс та оперет, яскравої акторки «Руського Народного Тенатру» ук Львові»[129]. Крім згаданої постановки вистави, буквально через рік, під режисурою Марії Дмитракової (Ляновської), Театр ім. Ів.Тобілевича з успіхом дає виставу драми в п'яти діях «Гріх і Покаянє» Івана Тобілевича.

Ще однією колоритною постаттю на зорі становлення Українського Народного Театру ім. Івана Тобілевича у Станіславові (тепер – Івано-Франківськ), був уродженець цього міста ***Іван Когутяк (1891 – 1968 рр.)***. Освіту здобув спочатку у Станіславській та Золочівській гімназіях, а учительську семінарію - у Станіславові. Почуття до театру пробудилося ще з малих літ. Закоханий у театр, Іван Когутяк активно включився у мистецьке життя, виступаючи на аматорських сценах. Згодом, любов до театру переросла у потребу знаходитися на сцені, якій присвятив все своє свідоме життя і статки. Очоливши трупу Театру ім. Ів.Тобілевича, він доклав максимум зусиль до його розвою. За час його керівництва, театр здійснив більше 50-ти вистав. З часом, театр припинив свою театральну діяльність, у зв'язку з початком війни і окупацією Галичини російськими військами.

Другий період – тривав впродовж всього періоду національно-визвольних змагань українського народу 1918 – 1920 років, з «осідком» у Коломиї під назвою «Народний Театр ім. Ів.Тобілевича;

Відновлення театральної дяльності театру, як пише за 30 січня 1919 року часопис окружної Національної Ради у Коломиї, відбулося ще у грудні 1918 року, постановкою вистави «Наталка Полтавка

---

[129] Морозюк В. У світі мистецьких чар.- Івано-Франківськ: Тіповіт,_2003.- С.10.

І.Котляревського та комедії «Мартин Боруля» І.Тобілевича, а 8 січня 1919 року театр показав виставу комедії «Чумаки» І.Тобілевича та народну драму «Ой не ходи Грицю, та на вечорниці» М.Старицького. З величезним успіхом була поставлена артистами театру народна оперетка М.Кропивницького «Перехитрила («12 дочок на відданню»)». Підтвердженням цього успіху послужив огляд театральної критики в у галицько-українському часописі «Січовий голос» (Коломия) за січень 1919 року. В ньому було вміщено статтю, де описувалось про те, що «У Народнім Театрі Тобілевича» згуртувалися найкращі люди Коломиї, у яких є талан артистичний, прямо дива доказують. Театр уже кількома виставами показав, що він зможе якнайкраще розвинутися і причинитися до розцвіту нашого драматичного мистецтва, котре ще так низько стоїть. Виконання бездоганне… Наш театр нагадує тепер народний театр «Руської бесіди» за управи Миколи Садовського. І зважати, що се лиш початок, коли деякі сили ще не зжилися зі сценою і коли ще брак гардеробу і приладів і всього…»[130].

Третій період - протягом 1921 - 1938 років, у час найвищого злету Театру ім. Івана Тобілевича, який проводив творчу діяльність в місті Станіславові. Що ж до тогочасного театрального життя у Станіславові, то слід зауважити, що тут в період з 1919 по 1927 роки, час від часу виникали і розпадалися великі і малі театральні трупи. Протягом січня-квітня у Станіславові діяв Український Чернівецький Театр під управою І.Когутяка і М.Онуфрака. На його базі у квітні 1919 року за рішенням і при матеріальній та моральній підтримці уряду в Станіславові засновується Постійний Український Театр з драматичною школою аматорського мистецтва. Очолює цей театральний заклад колишній директор Львівського «Руського Народного театру» та колишній директор Державної Драматичної Школи в Києві і режисер Театру М.Садовського – ***Йосип Дмитрович Стадник (1876-1954 рр.),*** актор, режисер, театральний діяч, педагог і перекладач, представник демократичного крила львівської інтелігенції. Закінчив польську драматургічну студію та декілька менш відомих театральних труп. За його керівництва та музичного спрямування діяльності, театр найбільш активно працював протягом 1906-1912 рр. Драматичний репертуар багато в чому повторював

130 Див. «Січовий голос» (Коломия).- Ч.2.- 1919.

спрямування театру Садовського, але визначальне місце, все ж, посіли музичні вистави, в тому числі опери. ***Перша спроба*** відновити діяльність Українського Народного Театру ім. Івана Тобілевича була у часи воєнної розрухи та окупації Галичини Польщею. Однак, керівництво театру - Степан Клапоушак та Марія Дмитракова не зуміли подолати матеріальні і фінансові труднощі, і врешті-решт, театр поволі занепав.

Друга спроба вписати нову сторінку в історії діяльності Українського Народного Театру ім. Івана Тобілевича у Станіславові розпочалася в 1927 році під орудою Костя Вишневського – директора Українського Кооперативного Банку, який для відновлення діяльності театру вклав велику суму грошей. До речі, доля цього українського патріота-мецената була трагічною. В 1939 році він за національно-патріотичну і доброчинну діяльність був репресований НКВД і разом з родиною запроторений у степи Казахстану, де його слід і загубився. Згодом, директором новоствореного Театру став Володимир Блавацький-Трач (1900 р., Коломия - 1953 р.,Філадельфія, США). У розвитку українського театрального мистецтва цьому видатному акторові, режисерові і театралу-новатору належить чільне місце. Відкриття Українського Народного Театру ім. Івана Тобілевича у Станіславові відбулося 15 вересня 1927 року. Знаменно, що на його відкритті виступала славетна українська співачка, «найпрекрасніша і найчарівніша Баттерфляй» (як назвав її великий Пуччіні) - ***Соломія Крушельницька***. Своїм виступом вона, неначе, благословила «дружину» відроджуваного Театру на плідну творчу працю, на нові мистецькі здобутки на ниві українського театрального мистецтва.

Хочеться відзначити, що у цей період, репертуар Українського Народного Театру ім. Івана Тобілевича, з виконавських позицій, був надзвичайно плідним і успішним. Лише перелік його репертуару засвідчує широкий діапазон і новаторство режисерського задуму і зрослу майстерність акторського колективу. А це - історична драма Л.Старицької-Черняхівської «Гетьман Дорошенко», комедія «Мартин Боруля» І.Тобілевича, народна п’єса М.Старицького «Циганка Аза», «Гріх» В.Винниченка, оперетки «Гарна Олена» та «Життя Парижа» Й.Офенбаха, «Троянда Стамбула» Льва Фалля та багато інших.

Крім названих вище відомих театрів - «Заграви» й театру ім.Тобілевича, на третє місце можна поставити театр ім. Садовського,

який залишився вірний «побутовому» репертуару. Із театрів цього напрямку слід згадати театр Комаровського й театр Когутяка, які мандруючи, виконували твори з народного українського і єврейського (жидівського) побуту. Крім згаданих відомих театрів, було ще чимало гідних труп, в яких виховувались і набиралися досвіду молоді таланти - майбутні яскраві українські співаки і актори-професіонали.

Було б несправедливо оминути увагою і інших активних учасників, чудових акторів-аматорів та співаків-артистів, які сприяли розвитку театрального мистецтва в Галичині. Серед них найбільш відомі:

Ганна Юрчакова (1879-1965 рр.) - драматична акторка (на героїчних ролях), родом з Теребовлі, що на Тернопільщині, дружина Василя Юрчака. З 1899 по 1914 рр. вона виступала на сцені «Руського Народного Театру» у Львові, згодом, брала участь у Тернопільських театральних вечорах під керівництвом Л.Курбаса і М.Бенцаля, далі - в інших галицько-українських театрах (1915-1935 рр.), у тому числі і в «Народному Театрі ім. І.Тобілевича» в Коломиї. Акторка створила низку оригінальних сценічних образів, які увійшли у скарбницю театрального мистецтва, зокрема: Одарка («Дай серцю волю, заведе у неволю» М.Кропивницького), Марися («Мартин Боруля» І.Карпенка-Карого), Марта («Кума Марта» Шитковського) та інші. Найбільший успіх Г.Юрчакова мала в ролі Ріти у п'єсі В.Винниченка «Чорна пантера та білий ведмідь». Останні роки акторка проживала у Львові. Крім театрального життя, Юрчакова займалася дописами: залишила спомини про творчість В.Юрчака, Л.Курбаса, К.Рубчакової і М.Заньковецької.

Антоніна Осиповичева (дівоче прізвище - Скршиван -1855-1926 рр.) – драматична акторка і співачка (сопрано), чешка за національністю, однак, життя своє присвятила українській театральній культурі. У 1880-1884 рр. працювала під псевдонімом – Ганська. Її сценічний талант особливо проявився в тому ж «Руському Народному Театрі» за часів дирекції відомих театральних діячів І.Біберовича та І.Гриневецького. У театральних колах Осиповичева була відомою акторкою і співачкою (сопрано). Вона *«була красою і гордістю*

театру «Українська бесіда» [131], пише про неї історик галицького театру Степан Чарнецький.

Протягом всього свідомого театрального життя А.Осиповичева створила цілу низку героїчних і характерних ролей, майже, в усіх народних оперетах, що ставилися на галицько-українських сценах. Її відомі сценічні образи: Терпелиха («Наталка Полтавка» І.Котляревського), Стеха («Назар Стодоля» Т.Шевченка), Анна («Украдене щастя» І.Франка), Тетяна («Підгіряни» М.Вербицького), Івга («Чорноморці» М.Лисенка), Чіпра («Циганський барон» Й. Штрауса), а також співала Гальку («Галька» Монюшка) і інші головні (характерні) партії переважної більшості народних оперет, презентованих на галицьких сценах.

У театральному світі яскравою зіркою засвітилася у Театрі ім. І.Тобілевича і ***У.Балевичева***. Вона чарувала публіку своїм чудовим голосом, володіла самобутнім драматичним талантом, а також, сама писала драматичні твори. Так, зокрема, у 1923 році у серії «Театральної бібліотеки» видавництва «Русалка» вийшла друком її п'єса «Не всі дома».

На театральних галицько-українських сценах з 1904 по 1932 рік працював, також, відомий український оперний співак (тенор), драматичний актор і режисер ***Василь Андрійович Коссак (1886-1932 рр***.), - брат К.Рубчакової. Співак закінчив вокальну студію у Львові, а в 1904-14 рр. вже був солістом опери. Коссак виступав у трупах М.Губчака, М.Садовського, в «Руському Народному театрі» (Львів, 1906-1918рр.), яким, згодом, керував (у 1915-1918 роках), а в 1918-1022 роках організував уже свою власну трупу (Український Театр В.Коссака) в Коломиї, де виступали актори старшого покоління – А.Осиповичева, І.Рубчак, Андрій Шеремета, Амвросій Нижанківський, а з молодої генерації - Данчак, Коссакова, Кочмариківна тощо. На коломийсько-станіславівських сценах в Театрі ім. І.Тобілевича Василь Коссак працював протягом 1919-1924 рр., а згодом – у Стрию, де й помер.

---

[131] Див. Степан Чарнецький. Нарис історії українського театру в Галичині.- Серія «Науково - популярної бібліотеки Товариства «Просвіта».- Накладом Фонду «Учітеся, брати мої».- Кн.II.- С.184.

У виконанні Коссака відомі партії: Петра, Вакули («Наталка Полтавка», «Різдвяна ніч» М.Лисенка), Андрія («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Андрія («Катерина» Аркаса), Сулеймана («Роксоляна» Січинського), Альфреда («Травіата» Верді), Хозе («Кармен» Бізе) та ін..

Варто відзначити роль і місце на театральній сцені відомого драматичного актора, чудового співака (баса) ***Івана Дем'яновича Рубчака (1874-1952 рр.)***. Народився у м.Калуші, Івано-Франківської області. У 1893 році майбутній співак закінчив Станіславську гімназію. Театральне життя І.Рубчак розпочав у 1894 році в Руському Народному Театрі товариства «Руська бесіда», згодом, у Театрах «Тернопільських Театральних Вечорів», у Новому Львівському Театрі, Театрі Начальної команди Української Галицької Армії та театрі Червоної Української Галицької Армії (1920); а пізніше – у театрах ім. І.Тобілевича та ім. І.Котляревського, а далі - у Львівському оперному театрі (1941-1944). Згодом, в 1944 році, він перейшов у Львів, в український драматичний театр ім. М.Заньковецької.

Комедійне обдарування забезпечувало йому велику популярність серед галицької та буковинської публіки. Він створив чимало яскравих образів у драматичних і музичних виставах. Висока акторська майстерність і неабиякі природні голосові дані давали можливість І.Рубчакові співати як басові (бас-буф), так і баритонові партії та виступати в оперетах. В.Блавацький писав про І.Рубчака «Дуже рельєфною фігурою в ансамблі коссаківских акторів був, мабуть, найбільш популярний з галицьких акторів Іван Рубчак. Це особлива і своєрідна акторська індивідуальність…»

У творчому доробку актора головні оперні та опереткові партії: Омелько, Терешко («Мартин Боруля», «Суєта» І.Карпенка-Карого), партії Карася («Заророжець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського), Гірея («Роксоляна» Д.Січинського), Мефістофеля («Фауст» Ш.Гуно), Греміна («Євгеній Онєгін»), Кабиця («Чорноморці» М.Лисенка), Кардинала де Броньї («Жидівка» Ж.Галеві), Кецала («Продана наречена» Б.Сметани) та багато інших.

Катерина Андріївна Рубчакова (1881-1919 рр.), уродженка Коссак, визначна акторка т.зв. «універсального перевтілення» і оперна співачка (ліричне сопрано), володіла не дуже міцним, але виразним сопрано, яке дозволяло їй виконувати і ліричні, і драматичні партії.

Народилася у м.Чорткові Тернопільської області, дружина І.Рубчака. Протягом 1896-1914 рр. вона працювала в театрі товариства «Руська Бесіда» у Львові. У 1916-1918 рр. артистка очолювала трупу Стрілецького Театру, впродовж 1919 року працювала в Українському Чернівецькому Театрі, а з травня того ж року - у складі Театру ЗО УНР. Співачка навчалась у свого брата М.Коссака і професора З.Козловської. Із ста, виконаних нею ролей, 40 - належали оперному репертуару. Гра і спів артистки відзначались глибиною психологічного трактування образів, а її сценічному виконанню були притаманні глибока емоційність і драматизм.

Обширний репертуар Рубчакової складали, насамперед, партії з опер: Оксани («Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, Катерини і Гальки (в одноіменних операх М.Аркаса і С.Монюшка), Дідони і Лавінії («Еней на мандрівці» Я.Лопатинського), Маргарити («Фауст» Ш.Гуно), Маженки («Продана наречена» Б.Сметани), Батерфляй («Мадам Батерфляй» Дж.Пуччіні), Євдоксії («Дочка кардинала» Ж.Галеві), Мікаели («Кармен» Ж.Бізе) та багато інших. Як камерна співачка Рубчакова відома виконанням українських народних пісень та творів українських композиторів-класиків. Померла в с.Зінківцях поблизу Кам'янця-Подільського.

Неперевершеною у театральному світі була ***Ужвій Наталія Михайлівна (1898-1986 рр.)*** **–** актриса, співачка. Народилася 27 серпня 1898 року в містечку Любомлі на Волині, в селянській сім'ї. Згодом, життєві обставини змусили батька майбутньої актриси шукати робітничого щастя на Привіслянській залізниці. До 1912 року сім'я Ужвій жила в робітничому селищі Брудно, поблизу Варшави. Там минали дитячі роки Наталі, там вона отримала початкову освіту — спершу в залізничному, а потім у міському дворянському училищі. Та дівчинці не вдалося далі продовжити навчання через матеріальну скруту в сім'ї. Наталя влаштовується працювати швачкою, але не полишає самоосвіти. Наполегливо і старанно готується вона до іспитів і в 1914 році успішно складає їх на звання сільської вчительки. Так, серед гущі народу, розпочинається трудова біографія Наталії Михайлівни. Побут, звички, культура і традиції села дозволили талановитій дівчині накопичити чималий емоційний досвід, який потім живитиме її протягом усього творчого життя.

Визначальною для юної акторки стала зустріч і знайомство з І.Мар'яненком у 1912 році, у день, коли вони вперше переступили поріг професійного театру. В 1918 році вона вже бере участь у виставах аматорського драматичного гуртка в м. Золотоноші теперішньої Черкаської області. В 1923 році Наталя потрапляє до допоміжного складу Київського українського драматичного театру імені Т.Шевченка. З 1925-1926 працює в Театрі Одеської державної драми. У 1926 році Н.Ужвій переходить до харківського театру «Березіль», що об'єднував навколо себе майбутній цвіт української сцени - Л.Курбаса, А.Бучму, М.Крушельницького, О.Сердюка, І.Мар'яненка та ін. Це був час пошуків і дерзань, мужніння, осмислення свого покликання. З 1936 року актриса працює в Київському українському драматичному театрі ім. І.Франка. Звернення до класичного репертуару по-новому розкрило творче обдарування Н.Ужвій, збагатило й розширило його.

У роки Великої Вітчизняної війни Н.Ужвій разом з театром, перебувала в евакуації, спочатку в Тамбові, а згодом, у Семипалатинську і Ташкенті. З концертними бригадами вона побувала на багатьох фронтах, виступаючи і на передових позиціях, і в санчастинах, і в ар'єргардних військах. То були часи, коли відчувалася особлива потреба в мистецькому слові, у чистих і світлих емоціях та почуттях. Влітку 1943 року актриса знімається у кінофільмі «Веселка» (за однойменною повістю В.Василевської), що приніс їй славу й любов мільйонів і мільйонів глядачів.

У повоєнні роки Н.Ужвій плідно працює над образами своїх сучасниць у п'єсах О.Корнійчука, А.Якобсона, О.Васильєва, В.Собка. «Образ може бути лише тоді щирим і переконливим, коли актор, творець його, поріднився з ним, злився, «увібрав» його в себе і всіма своїми почуттями і поведінкою втілився в образ», — писала Наталія Михайлівна про особливості власної творчої лабораторії. «Не вважайте ніколи свою роботу завершеною, - радить вона молодим акторам». «Ніколи не заспокоюйтесь на тому, що вже досягнуто. Де настає спокій - там кінець творчості і мистецтву». Сама ж актриса, здається, взагалі не знала такого поняття, як спокій, коли йшлося про роботу над роллю, або ж, взагалі, коли справа торкалася сценічної діяльності. Палка й неспокійна вдача її ніколи не дозволяла, навіть, хвилинної розслабленості чи найменшої байдужості.

Поруч з великою актрисою виросло не одне покоління молодих митців, які з перших самостійних кроків на сцені відчували не тільки опіку майстра, але й саму атмосферу живої легенди театру. Творчу працю Наталії Михайлівни Ужвій відзначено рядом високих державних нагород, званнями народної артистки СРСР та Героя Соціалістичної Праці. Померла Н.М.Ужвій 22 липня 1986 року.

Характерною ознакою справжнього таланту є його життєдайна здатність створювати атмосферу особливого «силового поля», що дозволяє краще й повніше сприймати все, до чого воно дотикається. Це поле, ніби чарівний ліхтарик, освітлює найпотаємніші куточки душі, змушуючи дивуватися, захоплюватися, збагачуватися духовно, тільки-но потрапляє під те магічне проміння. Наталія Михайлівна Ужвій не лише глибоко усвідомлювала своє покликання, але й з усією вимогливістю і серйозністю ставилася до тих творчих можливостей, які відкривалися перед нею, завдяки дару Божому.

У житті Н.Ужвій, щедрому на знайомства з талановитими людьми, що сприяли й допомагали їй у творчій самореалізації, здавалося б, не було нічого неможливо, адже все, що їй хотілося сказати зі сцени чи з кіноекрана, вона говорила і показувала. А говорила вагомо, пристрасно, пам’ятно — про це свідчить всенародна любов і шана. Але була в актриси і одна заповітна мрія, яку вона трепетно виношувала в серці довго-довго і яку, на жаль, не судилося втілити в життя з цілого ряду причин. Наталія Михайлівна зіграла стільки жіночих характерів, що важко уявити навіть, кого ж вона не відтворила на сцені. Серед її героїнь — королеви і партизанки, лікарі і колгоспниці, кріпачки і вчені, народні майстри і актриси, пенсіонерки і юнки, борці й полонянки. Різні натури, різні почуття й пристрасті — щасливі й нещасні, духовні й аморальні, добрі і злі, величні й підступні, симпатичні й антипатичні. Здається, ціла плеяда образів і характерів, одухотворених талантом актриси, дозволяє спокійно спочивати на лаврах, але, оскільки, серед того огрому не знайшлося місця для тієї найомріянішої, велика актриса почувала себе в чомусь обділеною. Роль Шевченкової Катерини, як згадувала велика майстриня, навіть увижалася їй. І життя, яке після всього зробленого нею не могло не бути прихильним, подарувало їй цю унікальну можливість здійснити свою мрію і втілити улюблений образ по-особливому для всіх і назавжди.

Отже, театральна діяльність митців Західної України визначала й спрямовувала мистецько-театральний рух, сприяла концентрації музично-виконавських і творчих сил краю. Сторінки літопису музично-драматичного театру наочно демонстрували його вагому роль у культурному житті України другої половини XIX ст.. Він став важливою галуззю музичної культури, визначив одне з магістральних річищ її розвитку. Ці театри стали не тільки місцем постановки перших українських опер, а й служили практичною школою для численних артистично-вокальних кадрів, - важливою формою музично-естетичного впливу на маси.

6.2.ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИТЦІВ ГАЛИЧИНИ кінця XIX - поч. XX століття.

Історія розвитку вокального виконавства показує, що протягом тривалого часу дослідники-музикознавці намагалися не тільки з'ясовувати теоретично-практичну базу виховання співака, здійснити апробацію вокальних принципів та впровадити їх у професійну структуру формування фахових навичок, але й удосконалити організацію всього вокально-педагогічного процесу. Сучасне музичне мистецтво – це мистецтво діалогу, в процесі якого формується особистість. У вокальній творчості - це, насамперед, діалог між вокальним виконавством та вокальною педагогікою, в результаті якого формується особистість співака. Фахівці – мистецтвознавці та педагоги – не так часто звертаються до сутнісних чинників вокально-виконавської творчості, хоча формування її як постійної, сталої риси, у професійних співаків є актуальною проблемою сучасної вокальної педагогіки та виконавства. Особливого значення вона набуває в умовах духовного відродження України, вирішення в зв'язку з цим, теоретичних і практичних завдань реформування вищої музичної освіти з одного боку, та розвитку музичного мистецтва – з іншого.

Процес вокально-виконавської творчості народжується і здійснюється у надзвичайно складній і довершеній психічній лабораторії, де відбувається переживання й осмислення вражень і почуттів та переклад їх на мову мистецтва. Творення вокально-художніх образів, що спрямовується свідомістю та інтуіцією співака, є

напруженою, але завжди хвилюючою діяльністю. Вона має ***три фази*** розвитку: *від почуттєво-цілісного* ***сприйняття*** *через фазу* ***аналізу*** *до* ***узагальнення***. Певна нерозривність цих складових досить ускладнює і сам процес виховання творчої особистості співака, зокрема, формування навичок *самостійного мислення*. Тому, розгляд даного питання стає важливим не лише теоретично, але й практично.

Вирішення означених проблем можливе лише при врахуванні не тільки питань загальної психології та професійної педагогіки, фізіології та педагогіки вищої школи, мистецтвознавства та культурології, але й досягнень методики постановки голосу. В якому б ракурсі не вивчалася вокально-виконавська творчість, не можна забувати про її головну специфічну особливість - "музичним інструментом" тут є сама людина.

Відомо, що співак, як митець, характеризується ступенем соціально-активної включеності у суспільні відносини. Погляд на особу співака як на унікальний продукт синтезу буття, світосприйняття і творчості дозволяє зрозуміти і його схильність до того чи іншого виду діяльності (педагогічної чи виконавської, камерної чи оперної), що, в свою чергу, допомагає усвідомити та виховати його неповторну особистість. Разом з тим, об'єктом уваги дослідників увесь час був не єдиний, комплексний, багатогранний творчий процес виконавства, а лише окремі його аспекти. Емпіричних спостережень (тобто, практичного досвіду) у вокально-виконавській творчості зібрано на даний час більш ніж достатньо, що ж до вивчення "раціональної думки", зокрема, логічного аналізу та осмислення самого процесу, то очевидною стає потреба упорядкування та осмислення існуючого матеріалу.

Означена проблема може бути розв'язана лише за допомогою комплексного аналізу, при поєднанні мистецтвознавчого, психологічного та методико-педагогічного підходів. Тому дану проблему потрібно розглядати в контексті розвитку вокально-виконавської діяльності митців Західного регіону України.

На зламі двох останніх століть голоси талановитих українських співаків, вихідців із Західної України, звучали над просторами Європи. Це були прославлені зірки із «співучої України», які яскраво засяяли на європейському оперному небосхилі і впевнено зайняли чільне місце в сузір'ї великих імен. Скована кайданами вікового рабства,

поневолена, пошматована, але невмируща і нескорена, українська земля щедро нагородила своїх синів і дочок не тільки пречудовими голосами, а й неабияким акторським талантом, великим завзяттям та наполегливістю в досягненні поставленої мети, прагнення до знань, вселила в їх душі безмежну любов до рідної народної пісні, гордість за її красу і багатство. Та хіба можна було її не любити, не леліяти, коли пісня для кожного українця – це все: «і поезія, і історія», як писав великий Микола Гоголь. А співають в Україні всі і всюди: на роботі, вдома, в будні і свята, вдень і при місячному сяйві, солов'їними вечорами, в унісон багатоголосому хору птахів. Тож в голосах наших «соловейків», як у дзеркалі, відбилася вся музикальна природа нашого народу, його одвічне естетичне прагнення до краси і довершеності. Та й сама природа нашого краю, - ніжний шелест зелених лісів і дібров, срібний передзвін гірських струмочків та чарівні звуки сопілок численних сільських музик-пастухів - значною мірою сприяли цьому.

Обставини складалися так, що більшість чудових оперних співаків змушені були збагачувати славу української пісні та музики за межами рідного краю. Через що, як зазначає видатний галицький музикознавець, фольклорист, композитор та громадський діяч, С.Людкевич, українські митці «не могли ніяк не втратити трохи індивідуально національного первісного обличчя та не відчужитись від нашої національної сфери»[132]. Водночас, більшість відомих митців, як О.Мишуга, С.Крушельницька, М.Менцинський, М.Голинський, В.Матіяш та чимало інших, ніколи не втрачали свого національного коріння і не переставали бути українцями і за кордоном. Більше того, вони всюди підкреслювали свою національну приналежність і пишалися своїм українським походженням.

Наприкінці 20-х років до активного музичного життя Галичини почали долучатися молоді обдаровані музиканти. Через відсутність власного справжнього національного оперного театру і відповідних умов для його плідного функціонування, артистична доля багатьох талановитих співаків-українців вимушено розгорталась поза межами рідної землі, далеко від рідного дому. Хоча, перші основи вокальної школи вони ще отримували у Львові, зокрема, у досвідченого польського педагога В.Висоцького.

---

[132] Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії.-К.,1973.-С.361.

Чимало з них після навчання у Вищому музичному інституті мали можливість, за підтримки громадськості, завершити свою професійну освіту в Італії та в кращих навчальних закладах Європи – Відні, Празі, Берліні, Кракові. Повернувшись на батьківщину, вони поповнювали викладацький склад інституту. Серед блискучої плеяди композиторів та оперних співаків кінця XIX – початку XX ст. виділяються яскраві постаті, зокрема, композитори - Н.Нижанківський, М.Колесса, Р.Савицький, Б.Кудрик, З.Лисько, вокальні педагоги і співаки – О.Мишуга, С.Козловська, С.Крушельницька, Д.Бандрівська та інші.

Так, пильної уваги заслуговує концертно-виконавська та педагогічна діяльність ***Олександра Пилиповича Мишуги (псевд. Філіппі – 1853-1921 рр.).*** Це був визначний оперний співак (ліричний тенор) із світовим іменем, видатний педагог і меценат, родом із містечка Новий Витків на Львівщині, який все своє життя віддав служінню рідному народові, його невмирущій пісні і який справедливо вважається піонером українського професійного вокального мистецтва.

Олександр Мишуга народився в сім'ї шевця. Хлопчику довелось рано пізнати гірку сирітську долю: мати померла в ранньому віці, батько – в рік вступу в гімназію. Родина Мишуги була досить співучою і жителі містечка із захопленням слухали їхній спів. Особливо, серед п'ятьох дітей Пилипа Мишуги, вирізнявся Олександр, який мав досить приємний голос. В 1868 році, перебуваючи з батьком на храмі у Львові у Святоюрському соборі, хлопчик почав підспівувати хорові і звернув на себе увагу регента хору Микити Гетмана. Дзвінкий спів полонив регента і він, за домовленістю з батьком, влаштував хлопчика до дяківської бурси при Юріївському соборі. Тут Мишуга вивчає нотну грамоту, співає в хорі і, згодом, стає першим сопраністом-солістом. Однак, навчання в бурсі не задовольняло допитливого і спраглого до знань хлопця, тому, він залишив бурсу і вступив до гімназії, а потім і до семінарії. Закінчивши успішно семінарію, Мишуга почав працювати вчителем приходської школи св. Анни. Але любов до співу і тут переслідувала його і він прийшов до висновку, що треба залишати роботу вчителя і професійно займатися співом. «Тоді інше натхнення повстало в моїм мозку і оволоділо цілковито моїми мислями, всією моєю душею, всім моїм єством, - згадував Мишуга, - Я постановив стати співаком, оперним співаком…». Ще будучи в семінарії, О.Мишуга розпочинає навчання

співу у професора Львівської консерваторії Валерія Висоцького. Висоцький, в минулому чудовий бас (***basso cantante***) туринської сцени, вчився у Ф.Ламперті – видатного італійського педагога. Залишивши сцену, Висоцький відкрив у Львові власну вокальну школу. *«Шукаючи особливо талановиту молодь, він вчив її безкоштовно. Похвала на адресу учнів була кращою нагородою для нього»*[133] - писала Я.Вайда-Королевич у своїх спогадах про маестро. Висоцький випустив багато талановитих оперних співаків, серед яких тенор Олександр Мишуга, бас Адам Дідур, сопрано Соломія Крушельницька, Яніна Королевич, Марія Мокшинська та ін. Згадуючи пізніше свого вчителя Олександр Мишуга писав: «…Мій професор Висоцький зумів зразу ж зрозуміти мою вразливу натуру, відкрив мені таїни краси співу, і я всією душею і тілом віддався йому під опіку. Я слухав його науку, його поради і артистичні вказівки, переживаючи на заняттях невимовне блаженство»[134] .

Перше «хрещення» Олександра Мишуги на професійній сцені відбулося 14 вересня 1880 року. На перемишлянській сцені він виконував арію Стефана з опери С.Монюшка «Страшний двір» і своїм співом справив досить хороше враження. Крім цього, Мишуга ще декілька разів виступав на львівській сцені але розумів, що йому необхідно продовжувати вчитися за кордоном. З допомогою друзів, аматорів музики і діячів культури молодий талановитий співак здійснив свою давню мрію - поїхати на начання до Італії (24 травня 1881р.). Мишуга навчався у Мілані, а педагогом вокалу був відомий співак і педагог - професор Джованні. Чуйне і батьківське ставлення нового вчителя до юнака та тонке знання справи, швидко «дало плоди». І уже в 1883 році Олександр Мишуга з великим успіхом дебютує в місті Форле в опері «Марта» Флотова, після чого співає в Мілані та інших містах Італії. З цього моменту починається блискучий етап його виконавської кар’єри.

Подиву гідна цілеспрямованість і наполегливість, з якою Мишуга опановує в Італії свій фах: крім занять співом він вивчає анатомію і фізіологію, оволодіває італійською, німецькою, російською, англійською, французькою мовами. Слава Мишуги розноситься всією

---

133 Вайда-Королевич Я. «Життя в мистецтві». М.,1965, С.31.

134 Олександр Мишуга про себе.- Видатний співак.-Упорядн. Іван Деркач.- Львів, 1964.- С.291.

Європою, а його блискуча співоча кар'єра продовжувалась близько двадцяти років. Він співає в Мілані, Турині, Варшаві, Кракові, Києві, Санкт-Петербурзі, Берліні, Лондоні, Відні, Парижі... Критика не шкодує для його голосу та артистичного таланту найвищих похвал, публіка шаленіє від захвату, вистави з його участю всюди проходять з аншлагом. Він був блискучим Герцогом у "Ріголетто" Верді, зворушливим Йонтеком у "Гальці" Монюшка, вражаючим Фаустом в опері Гуно - зрештою, кожна з десятків його ролей залишила глибокий слід в історії оперного мистецтва. Та де б не був Мишуга, він ніколи не забував рідного краю, часто відвідував Львів з концертами, обов'язково включав до програми українську музику. Його програми завжди прикрашали солоспіви М. Лисенка, В. Матюка, арії з опери С. Гулака-Артемовського. На превеликий жаль, на Україні тоді ще не було українського оперного театру, тому Олександр Мишуга, Соломія Крушельницька, Модест Менцинський, Орест Руснак, Євген Гушалевич, Олександр Носалевич та багато інших наших славних митців не могли співати на рідній сцені, в національних операх. І все - таки, О.Мишуга (та інші співаки) неодмінно виступали у Львові в «Запорожці за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського на сцені тодішного театру Скарбека і співали так, що сучасники ще й досі згадують той незвичайний тріумф.

Особливості співочого мистецтва Мишуги дуже добре охарактеризував С.Чернецький – український поет і театральний критик: «Майстерність фразування, прекрасне бачення кантилени, глибокий ліризм, великі засоби вокальної культури, багато почуттів і більше того: дуже красивий і благородний тембр голосу – ось характерні риси, які в кінцевому результаті складають його виконавський потенціал». І дальше: «Якщо Карузо вражає блиском сили і металу, то Мишуга – очаровував, а враження, яке викликала його гра, було оповите тайною експресії, настрою, переконуючої сили гіпнозу і інших особливостей, які не підлягали аналізу. У нього було те, про що говорив великий Еверарді: Не звук співає – співає душа»[135].

Саме так і було, адже невипадково видатний італійський композитор Руджеро Леонковалло, даруючи Олександрові Мишузі клавір своєї опери «Паяци», написав: «В Мілані, в день відкриття

[135] Чернецький С. Памяті О.Мишуги в кн. Олександр Мишуга.- Спогади, матеріали, листи. -під ред. і упоряд. М. Головацького.- К.: Муз.Україна, 1971- С. 27.

сезону, а точніше 20 вересня 18 (далі не вистачило на сторінці місця - О.Ш), слухав сіньйора Філіппі в партії Каніо і був незмірно задоволений його точною інтерпретацією і чарівним мистецтвом співу»[136].

Талант прославленого артиста був справді нев'янучим, голос його не піддавався руйнівній дії часу і до самої смерті звучав молодо, свіжо, соковито. Рецензент петербурзької газети «Русь» про спів артиста, якому йшов 53-й рік пише, що «…Не дивлячись на те, що п. Мишуга уже багато років співає на сцені, він і сьогодні зберіг свій голос і своє мистецтво. Ось що означає правильна, природна постановка голосу, відмінна школа і майстерне володіння диханням…»[137]. Зауважимо, що Олександр Мишуга виступав у концерті за чотири місяці до смерті (2 листопада 1921 року). А ось що розповідає про цей виступ його учениця Майя Чінберг: «…Це був, напевно, один з його останніх, а може й взагалі останній публічний виступ маестро. Голос Мишуги, як і колись, був по-юнацькому свіжий, і він співав тоді з властивим йому запалом та виразністю…»[138].

Секрет його вічної молодості і постійних успіхів крився не лише в ідеальній вокальній школі, не лише в рідкісній ніжності і красі, а й у досконалому володінні ним, умінні змінювати його тембр в залежності від значення слова, в умінні глибоко відчувати і передавати зміст, характер, стиль виконуваного, у великій майстерності перевтілення. Весь свій талант, розум і досвід, все своє натхнення, темперамент і все багатство вокально-технічних засобів виразності Олександр Мишуга завжди підпорядковував саме цьому. В його мистецтві співу не було нічого зайвого, розрахованого на дешевий успіх. Він завжди прагнув до цілковитої гармонії голосу, слова, міміки, жестів, рухів і, нарешті, ритму, збагачувало його мистецтво співу та гри, руху на сцені, що безперечно, робило повнокровними і правдивими створювані ним художні образи.

Свою педагогічну діяльність Мишуга розпочинає в 1900 році. Його популярність як педагога співу швидко росте і вже у 1905 році М. Лисенко запрошує співака до Києва на посаду професора сольного

---

[136] Там само.- С.27

[137] Чернецький С. Памяті О.Мишуги в кн. Олександр Мишуга.- Спогади, матеріали, листи. -під ред. і упоряд. М. Головацького.- К.: Муз.Україна, 1971.- С.28.

[138] Там само- С. 28.

співу своєї Музично-драматичної школи. Мишуга з захопленням взявся за педагогічну діяльність. В 1912-1913 роках співак викладає у Варшаві в Музичному інституті ім. Монюшка, куди до нього потягнулося багато вокалістів з Києва і Львова. Він всі свої заощадження віддає на потреби народної освіти і мріє переїхати до Львова, щоб відкрити там школу співу при Музичному інституті ім.М.Лисенка. В 1914 році він мав бажання здійснити свою мрію, але перед самою війною прийшлося виїхати на лікування до Італії. Повернутися на батьківщину Мишуга уже не зміг, оскільки, почалися військові дії. З 1914 по 1919 рік Олександр Мишуга вів школу співу в Римі, а пізніше в Мілані. В 1921 році здоров'я його значно погіршилося і 9 березня 1922 року Мишуга помер в Німеччині. Помираючи, Олександр Мишуга в своєму заповіті просив похоронити себе в рідному краю, а всю його маєтність передати Музичному інститутові ім. М.Лисенка у Львові.

Методичні принципи кожного педагога формуються на основі тієї школи, яку співак сам проходив під час навчання та досвіду своєї артистичної діяльності. Принципи, закладені Висоцьким, були основою педагогічної діяльності Мишуги. Звичайно, що багато дечого в цій діяльності прийшло і з особистого творчого досвіду, а також, із спілкування з іншими педагогами. За час своєї педагогічної діяльності Мишуга виховав цілу плеяду відомих співаків, які працювали не тільки в Україні, але й в Росії: М.Микиша, А.Любич-Парахоняк, С.Мирович, Я.Вайда-Королевич, М.Донець-Тессейр та інші. Мишуга був першим в Україні, хто прагнув покласти на наукову основу вокальну педагогіку і вивести її із сфери «утаємничення» емпіричних секретів. Це було справжньою революцією у вокальному мистецтві. Для цього співак вивчав суміжні науки: анатомію, фізіологію і акустику. Пояснюючи учням процес звукоутворення, педагог демонстрував схему будови голосового апарату. На думку Мишуги, йому також допомагало вивчення педагогіки, психології, логіки і естетики. Він казав, що: «Мій метод науки оснований на зовсім новій системі, яку я сам придумав… Спів – це продовження складу мови. Всі слова необхідно виразно вимовляти одним безперервним звуком, а

голос повинен опиратися на одну і ту ж саму точку при вимові всіх голосних…»[139].

Свої вимоги відносно правильного співу О.Мишуга записав у вірші:

«Щоби правильно співати,

Ну, не горлом, а губами,

треба добре вимовляти,

піднебіння вверх стягати,

Кожну букву в кожнім слові,

так, як вимовляють в мові,

І в самих вустах співати»[140].

Коли одного разу Мишугу запитали, що саме потрібно для того, щоб стати хорошим співаком, він відповів: «Італійці, найкращі співаки світу, стверджують, що для цього потрібно мати голос, голос і ще раз голос. А я вам скажу, що перш за все, *потрібно мати розум, потім гаряче серце і залізну волю, а вже потім, без сумніву, голос*… Я сам, якщо б не працював так над собою, не тільки не став би артистом, я був би таким безголосим, як всі ті, що ходять по вулиці»[141].

Олександр Кошиць, вивчаючи метод викладання Мишуги, розповідає, що в основі його був спосіб *«посилати голос в точку, яка знаходиться в передній частині піднебіння, тобто в пункт піднебіння, над яким містяться ніздрі»*[142] . При такому способі звучання голос набуває дзвінкості і чистоти, і навіть найменша подача дихання збільшує його силу. Такий метод співу не втомлює співака, і голос завжди залишається працездатним, свіжим і молодим.

Видатний співак О.Мишуга вмів вкласти всім учням поняття *правильного вокального тону*. Добре розуміючи визначальну роль в

---

139 Метод співу О.Мишуги. Видатний співак.- Упоряд. Іван Деркач.- Львів, 1964.- С.29. /302 с.

140 Олександр Мишуга.- Книга під ред. і упоряд. М.Головацького.-К.: Муз.Україна, 1971.- С.36.- (779с.)

141 Олександр Мишуга.- Книга під ред. і упоряд. М.Головацького.-К.: Муз.Україна, 1971.- С.35.

142 Кошиць О. Про славного українського співака.- Цит вид., С. 48..

співі мистецтва інтерпретації, будучи прекрасним виконавцем, він вважав при цьому, що не може бути по-справжньому виразного співу без правильного, красивого тону співочого голосу.

Ідеальним звучанням вокальної мелодії для нього було таке, при якому виконавські нюанси не заважали *правильному звуковеденню*. Такі елементи виразності, як акценти, раптова зміна динаміки, виділене слово, вздохи, схлипування, сміх або крик не повинні порушити академічно правильну лінію голосу. Великого значення Мишуга надавав правильній побутовій вимові своїх учнів. Він говорив: «Найбільший дар природи – після п'яти відчуттів – це мова», а спів є також мова, тільки з продовженими складами і у відповідних музикально-вокальних звуках. Мова складається зі слів, які зв'язані між собою думкою і почуттям. Слово,- це кристалізований виклад наших думок і наших почуттів. Він переконаний у тому, що «…Для того, щоб добре співати, потрібно навчитися правильно і виразно говорити; щоби слова були виразними і зрозумілими як в мові, так і в співі, слід правильно володіти голосом»[143].

Тому навчання в його класі починалось з роботи над розмовною мовою, тому що у побуті розмовляють недбало. Перш ніж співати, учні повинні навчитися говорити легко, не затискаючи горло, утворюючи слово так близько, немов би воно за відчуттям «попереду язика».

Таким чином, ми бачимо, що основну роль у формуванні правильного красивого звучання голосу, в красі тембру Мишуга відводить резонуванню голосу в області маски, тобто лицьової частини скелета і придаткових порожнин носа, а з резонуваннням, тобто з тембровими якостями, він пов'язує і силу звуку, та його гучність. Уміння використовувати «маску» робить голос гучним. Саме цим шляхом потрібно відпрацьовувати гучність, а не тисненням на голос. «Резонатори створюють широкий, повний звук», – говорить Мишуга. Далі він пише, що: «Краса звука, чи фарба голосу – тембр, залежить від справжнього сконцентрування голосового струменя в одній точці. При цьому потрібно звертати увагу на те, щоб звук був темним і зібраним, з обов'язковою яскравою вимовою голосної

---

143 Метод співу О.Мишуга. С.30-32.

спереді язика, тобто сформований звук повинен звучати мовби поза ротовою порожниною в формі відкритої голосної».

Формуючи тембр голосу, Мишуга вимагав зібраності і прикритого звука, який володіє великою польотністю і блиском, який в педагогічній практиці називають високою позицією звука. Девізом його школи було: «звук закритий, голосна відкрита». Крім того, Мишуга вважав, що для того, щоб отримати якісний тон, потрібно перш за все його правильно атакувати. Він вимагав від своїх учнів притримуватися м'якої атаки. Привчаючи «вслухатися в свій голос», він заставляв учня спочатку в думках уявити собі звук, а лише потім атакувати, тобто його потрібно атакувати сміливо й рішуче, як ударом молоточка по струнам рояля.

Для забезпечення всіх цих установок правильного голосоутворення Мишуга вимагав вірної осанки, доброї установки голови і володіння диханням. Від співака під час співу вимагалося, щоби він стояв прямо з розправленими плечима назад таким чином, щоб лопатки були зовсім заховані. Повинна зберігатись рівна лінія спини. Ноги слід тримати в третій позиції або дещо розставити їх. Голова повинна триматися прямо на рівній лінії плеч, так як, вірна установка корпуса сприяє організації і розвитку співочого дихання. Для співу потрібно взяти глибокий вдих, діафрагму опустити, розширити грудну клітку і тримати її в такому стані до моменту взяття наступного вдиху. Дихати під час співу слід, безшумно, немов би відкриваючи весь дихальний апарат. Мишуга рекомендував набирати дихання через ніс з закритим ротом. Під час співу потрібно було старатися де тільки можна брати вдих через ніс. Важливим у співі, на думку Мишуги, є правильне розподілення дихання. Вимагаючи максимальної «концентрації» звука, він добивався економного видоху так, щоб звук виходив чистий, дзвінкий, без домішків шелесту повітря. При цьому грудна клітка повинна бути непорушна до закінчення фрази.

Мишуга вважав, що завданням науки співу повинно бути не тільки розвиток голосу як такого, який повинен своєю силою і тембром викликати враження. В ньому потрібно розвивати рухливість, гнучкість, різноманітність фарб, щоби зробити його податливим засобом висловлювання слова. Але і спів без слів повинен передавати

відповідний емоційний стан: сум або радість тощо, якщо ми бажаємо, щоб він був зрозумілим слухачам.

До органів мови, що забезпечує чіткість вимови, він відносив губи, зуби і язик. Органи артикуляції в співі повинні бути вільні. Надаючи великого значення дикції, а відповідно і розвитку артикуляційного апарату, Мишуга пише: «Необхідно користуватися органами мови так, щоб кожне окреме слово було закінченим у фонетичному відношенні, а склади, які складають одне слово, були зв'язані між собою нерозривним звуком. Слово повинно вимовлятися близько і мати ясний смисловий акцент». Дальше він говорить, що: «Всі голосні потрібно вимовляти при доброму розкриттю рота. Рот потрібно відкривати на висоту другого згину вказівного пальця, поставленого між передніми зубами. Цим способом можна без дзеркала контролювати, чи достатньо широко відкритий рот. Вміле відкриття глотки і рота більше всього сприяє правильній постановці голосу».

Приступаючи до занять, Мишуга перш за все спочатку повністю присвячував вокально-технічній підготовці учня. Заняття будувалось на вправах, основний комплекс яких стосувався вірного природнього співочого тону та красивого тембру. На початкових заняттях він застосовував три основних види виконання вправ:

Перший вид виконання вправ – вправи з закритим ротом, які допомагають знайти головний резонанс. Слід, вільно зімкнувши рот, направити звук до головних резонаторів і вслухатися в його звучання. Потрібно старатися, щоб звук попав в пункт, який розволожений в передній частині піднебіння, над яким розміщені ніздрі. Піймавши цю позицію, він потім рекомендував в думках проспівати всі голосні ***a,e,i,o,y,*** міняючи відчуття місця звука у передніх зубів.

Другий вид виконання вправ – вміння зберігати знайдену на закритому звуці позицію з відкритим ротом. При цьому Мишуга радив приближувати корінь язика з м'яким піднебінням і направити звук в те ж місце на коренях зубів. При такому способі співу неможливо чисто вимовляти голосні, однак в думках їх потрібно формувати.

Третій вид виконання вправ – проведення виконання вправ з природно відкритим ротом. Потрібно було співати тим самим тембром голосу, зберігаючи високу позицію звука, точно посилаючи всі голосні до зубів, але при цьому широко відкрити горло, тобто опустити корінь

язика і підняти м’яке піднебіння разом з маленьким язичком. Звук, при такому голосоутворенні, повинен бути зконцентрованим, темним, закритим.

Мишуга починав роботу над звуком на центрі діапазону. Співати потрібно було неголосно – ***mezzo voce***, немовби говориш. Спочатку співалися чисті голосні ***а, е ,и, о, у,*** і на цій основі – ***он, ен*** потрібно було вимовляти по-французьки з носовим відтінком. Він говорив: «*Не міняючи фарби голосу, слід проспівати окремі протягнуті ноти в висхідному і низхідному порядку, потім секунди* ***до-ре -до, ре- мі- ре*** і т.д.; *виспівуванні ноти секундами*: ***до- сі- до- ре- до; ре- до- ре- мі- ре*** і т.д.; *терції* ***до- ре- мі- ре - до***; *потім кварти і квінти таким же чином*». Звертаючи увагу співаючого на те, далекі звуки приголосні к, г, х, звучали так же само, як і решта звуків, в області передніх зубів, а не в горлі, де вони переважно вимовляються, він пропонував співати склади з горловим приголосними: ***га- ге- гі- го- гу- гон- ген; ха- хе- хі- хо- ху- хон- хен; ка- ке- кі- ко- ку- кон- кен.*** *«Слід уважно вслуховуватися,*- говорив Мишуга,- *в кожен склад і контролювати кожен звук, чи направлений він в одне і те ж місце…»* Але все ж при посиленій і наполегливій роботі,- говорив Мишуга,- можна добитися настільки чуйного слуху, що він допоможе направити кожну голосну в правильну точку, яка є досить звучною, незалежно від того, які приголосні її супроводжують і на якій висоті вона звучить. При співі завжди вимагалася чітка дикція і інструментальність звучання. Домігшись потрібного звука на центрі, поступово переходили до розвитку всього діапазону.

Методичні принципи кожного педагога формуються на основі тієї школи, яку співак проходить під час навчання і потім – артистичного життя. Принципи, які закладені В.Висоцьким, були основою педагогічної діяльності Мишуги. Багато дечого в його дяльності прийшло і з особистого творчого досвіду, а також із спілкування з іншими педагогами.

За час своєї педагогічної діяльності Мишуга виховав цілу плеяду відомих співаків, які працювали не тільки в Україні, але і в Росії: М.Микиша, О.Любич-Парахоняк, М.Донець-Тейсер та інші, Софія Мирович (колоратурне сопрано) – професор Ленінградської консерваторії, Анна Григорьєва –доцент Ленінградської консерваторії (В Польщі її учнями були Яніна Вайда-Королевич та Софія Забіла).

Отже, Олександр Мишуга по праву займає почесне місце в історії українського концертного виконавства, як один з кращих інтерпретаторів і пропагандистів українських пісень, творів вітчизняних композиторів та зарубіжних авторів.

Вагомий внесок у розвиток вокально-педагогічної освіти також зробила славетна співачка (лірико-драматичне сопрано) із світовим іменем, прекрасний педагог, громадська діячка - ***Крушельницька Соломія Амвросіївна (1872-1952 рр.).***

У 1939 році мисткиня через хворобу, врешті-решт вирішила присвятити себе педагогічній діяльності. Після видужання С.Крушельницька в 1944 році переходить на педагогічну роботу у Львівську консерваторію ім. М.Лисенка, а в 1952 році її переводять на посаду професора.

Незважаючи на поважний вік, С.Крушельницька з небувалим завзяттям та з молодечим запалом взялася за роботу, про яку так давно мріяла, і була безмежно щасливою, що хоч на старості літ, дістала змогу жити і працювати на рідній землі, серед рідного народу та передавати свій багатющий досвід і величезні знання молоді. Один з її учнів, Володимир Овсійчук, згадує, що *«артистка любила молодь і віддавала їй буквально всі сили, не рахуючись ні з втомою, ні з хворобою. Якщо не могла прийти на урок сама, - запрошувала своїх вихованців додому. І це не була легковажність до свого здоров'я. Ні. Інакше вона не могла, не мислила й дня прожити без роботи, без занять… Соломія Амвросіївна вірила в щедрість нашої землі і щиро тішилася кожному обдаруванню, незважаючи на його рівень. У неї міг вчитися кожний»*[144].

На жаль, не кожному вдавалося закінчити консерваторію із тих учнів, які вчилися у С.Крушельницької, а їх у неї було дуже багато. Через нестатки, повоєнну розруху, багато молодих співаків рано чи пізно залишали навчання. Теоретичні основи постановки голосу вона викладала досить коротко. Як розповідає колишній її учень Степан Генсірук,- *«вона більше уваги приділяла практичному втіленню свого методу співу. Уроки відбувалися у неї вдома і присутні були завжди майже всі її учні. Один учень співав – інші слухали, професор*

[144] Овсійчук В. Дещо про незабутню людину /Соломія Крушельницька.- Спогади. Матеріали. І Ч.- К.,1978.- С.354.

поправляла виконавця. Вона часто підкреслювала, що навіть тоді, коли в тебе від природи поставлений голос, його треба вміло розвивати шляхом певних вокальних вправ. Без наполегливої повсякденної праці над собою неможливо досягти вільного володіння голосом»[145]. Із спогадів учня Соломії Крушельницької – С.Генсірука особливу увагу вона надавала *вимові окремих слів* та їх органічному зв'язку з музикою. При виконанні художніх творів з великою увагою стежила не тільки за правильністю звучання голосу, а й за акторською грою, ритмом і темпом.

Вона завжди наголошувала на тому, що основою співу є правильне *дихання*, яке об'єднує не тільки всі фізичні фактори, пов'язані з звучанням голосу, а й усі психофізіологічні процеси розвитку голосового апарата.

Соломія Крушельницька завжди радила користуватися мякою, але цілеспрямованою атакою звука. Твердої атаки вона не визнавала, і вже у перших вокальних вправах стежила за тим, щоб кожна нота бралася на піано, а потім поступово посилювалася, щоб не змінювався тембр і звук залишався приємним. Перші кроки навчання співу у професора Крушельницької були пов'язані з вправами на голосні вокального алфавіту ***«а», «е», «і», «о», «у», «и»,*** з вспівуванням голосних з приголосними – ***«ля», «ле», «лі», «льо»***, ***«лю», «ли»*** *тощо*. …Вона завжди наголошувала на тому, що опанування техніки співу залежить від правильного засвоєння співу голосних, напівголосних, приголосних та їх сполучення; навчитися правильно користуватися носо-зубним резонансом, співацькою позицією звука.

На думку професорки, одним з найскладніших моментів у постановці голосу є *згладжування регістрів*, тобто вирівнювання звуків на перехідних нотах з одного регістру в другий. Досягається це шляхом *щоденного вспівування* вокальних вправ (які слід добирати індивідуально для кожного студента) прикритим звуком. Крайні верхні ноти слід брати, дещо наблизивши звук до верхніх резонаторів - маски. Положення звукотворних факторів голосового апарата при цьому в основному має залишитися незмінним (як і в середньому регістрі), але рот дещо більше розширюється в горизонтальному

---

[145] Генсірук С «Дорога моя вчителька». - /Соломія Крушельницька.- Спогади. Матеріали. І Ч.- К.,1978.- С.320.

напрямі, стає більш усміхненим. Незважаючи на це, купол піднебіння лишається високим. При такому положенні голосового апарата голос звучить у високій позиції легко, без напруження.

Кантиленний спів бельканто, як твердила професор Крушельницька, базується на максимальному використанні резонаторів голосового апарата, на красивому, рівному і однорідному звучанні голосу співака. «Співати слід так, як розмовляєте,- просто, вільно, на нормальному диханні, виразно вимовляючи слова. Впевненість у собі - основа успіху», - говорила вона. Правильна постановка голосу й додержання відповідного вокального режиму, на думку Соломія Амвросіївни, дають можливість зберегти свіжість і силу голосу до глибокої старості.

Важливого значення надавала вона і *вивченню будь-якого музичного твору*, вважаючи за необхідне докладно ознайомити студента із змістом цього твору. Потім примушувала кілька разів правильно прочитати, продекламувати слова цього твору з усіма логічними і граматичними наголосами. «Спів,- підкреслювала вона,- це подовжена мова, яка повинна бути виразною, чіткою, динамічною і природною. Хто вміє декламувати, той вміє співати».

У спогадах «Слово про мою улюблену вчительку» О.Бандрівська розповідає про метод навчання С.Крушельницької. Був це метод слуховий, з голосу (емпіричний). Застосовувався найперше у вокальній педагогіці італійської школи співу. Сповідуючи цей метод, Крушельницька не любила використовувати теоретичних пояснень, а лише голосом давала живий приклад того, як потрібно співати. Для виявлення помилок спершу показувала правильно, а потім імітувала неправильний спів. *«І цей метод був найбільш переконливим, бо, зазвичай, молоді вокалісти не вміють себе слухати самокритично. Вони прагнуть гарно співати, і їм здається, що це вже вдалося»*[146].

Проте здоров’я С.Крушельницької з кожним днем все погіршувалося і 16 листопада 1952 року перестало битися серце великої співачки, педагога, громадянина.

---

[146] Бандрівська Д. Слово про мою улюблену вчительку /Соломія Крушельницька.- Спогади. Матеріали. І Ч.- К.,1978.- С.81.

Козловська Софія (1871-1958 рр.) – піаністка, співачка та вокальний педагог. Спершу навчалася гри на фортепіано у К.Мікулі та В.Вшелячинського в консерваторії Галицького музичного товариства (ГМТ). Згодом, почала вивчати сольний спів у Ф.Креспі в Мілані. З 1910 до 1914 року разом з сестрою Марією Козловською, відомою оперною співачкою, провадила власну школу співу у Львові. В 1913-14 роках була професором співу у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка, а з 1914 до 1935 року займала таку ж посаду в консерваторії ГМТ.

З її класу вийшли співаки: О.Бандрівська, В.Кочмар, Л.Німців, І.Рожановська. В неї брали уроки співу Г.Крушельницька, О.Любич-Парахоняк.

Бандрівська Дарія Карлівна (1902-1981 рр.) – українська співачка (драматичне сопрано), педагог, племінниця С.Крушельницької. Народилася в с.Грабів, (тепер - Польща).

Грунтовну музичну освіту Бандрівська здобула за двома напрямками - як піаністка і, як співачка. Гри на фортепіано вона навчалась у Вищому музичному інституті (клас професора Марії Криницької – випускниці Віденської консерваторії). Після закінчення фортепіанного факультету музичного інституту у Львові, Бандрівська завершує навчання як піаністка у Відні у професора Франк. Проте, любов до співу перемагає і в 1924 році, відвідуючи факультет музикології Львівського університету, одночасно, починає студіювати сольний спів у відомого педагога Софії Козловської в консерваторії Польського Музичного Товариства. Навчання співу вона закінчує з прекрасною характеристикою, в якій говориться, що «…має драматичне сопрано з винятково гарним і шляхетним забарвленням, першокласну музикальність, а, передусім, високого класу талант»[147].

Однак, співачка на цьому не зупиняється і незабаром, вирішивши надалі розвивати свій талант, у 1928 році їде до Італії, де протягом року удосконалює вокальну майстерність у всесвітньо відомої Соломії Крушельницької. Після повернення з Італії О.Бандрівська розпочинає активну концертну діяльність. Газетні рядки рясніють схвальними відгуками про її виступи. Так, наприклад, В.Барвінський писав у 1936 році, що «Виступи О.Бандрівської ніколи не були наставлені на

[147] Фонди Музично-меморіального музею С.Крушельницької Ф СК № 2447.

викликання зверхніх ефектів. Її програми були все і з музичного боку дуже дбайливо підібрані, щоб дати слухачам всебічні мистецькі переживання»[148].

Педагогічна діяльність О.Бандрівської розпочинається в досить молодому віці. Спочатку практикуючись у С.Козловської, як її приватна асистентка, а вже в 1931 році, як педагог вокалу Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. З 1940 року О.Бандрівська працює на посаді доцента вокального факультету Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка, яка утворилася на базі трьох навчальних закладів: консерваторії Польського музичного товариства, консерваторії ім.. К.Шимановського та Вищого музичного інституту ім.. М.Лисенка. У цьому закладі Бандрівська працювала понад двадцять років. За цей час виховала цілу плеяду співаків та педагогів: П.Криницьку, Л.Дороніну, Н.Чубарову, Т.Дідик, сестер - Марію, Ніну та Даниїлу Байко, М.Процев'ят, К.Маслій та інших, які, увібравши кращі принципи вокальної педагогіки свого наставника, вкладають душу у своїх учнів, всю свою любов та музичний хист.

За досить довгий період своєї педагогічної роботи в консерваторії О.Бандрівська залишила багатий теоретичний спадок – науково-методичні праці, в яких торкалася найширшого кола проблем вокальної педагогіки та методики. О.Бандрівська була обізнана з великою кількістю вокальної літератури, яка їй допомагала в процесі роботи з учнями. Як педагог, О.Бандрівська була талановитим майстром своєї справи. Це була людина доброго серця, широкої душі, високої культури й ерудиції, інтелігентна, чуйна і доброзичлива.

Крім практичної вокальної роботи, О.Бандрівська займалася і науковою роботою. З під її пера вийшли корисні і вагомі для вокальних педагогів теоретичні праці: «Теоретичні основи правильного співу» (1945), «Сучасні завдання радянської вокальної педагогіки або: Які вимоги ставить сучасна пора радянського педагога вокалу» (1949), «Нариси з вокальної методики» (1954), «Анотації до запису на стрічці магнітофону солоспівів українських композиторів» (1956), в яких авторка намагається теоретично обґрунтувати методику навчання співу. В своїх працях авторка у доступній формі намагається

---

[148] Барвінський В. Вечір пісні. Одарка Бандрівська.- Галя Левицька // Новий час.- 1936.-№ 233.- С.8[149] Барвінський В. Вечір пісні. Одарка Бандрівська.- Галя Левицька // Новий час.- 1936.-№ 233.- С.8[150] В.Шевчук у своїй праці «Із вершин та низин».- К.: Дніпро, 1990.- с.389

пояснити, чим займається наука співу, від чого залежить гарний спів, у чому полягає різниця між звичайним (побутовим) та професійним співом і яким чином повинно здійснюватись шліфування голосового матеріалу. Тут розглядаються питання будови та акустики голосового апарату, роботи артикуляційного аппарату і дихального апарату тощо. Важливе місце в праці відводиться питанням дихання, опорі співацького голосу, поєднання опори дихання й опори звука в гармонійну м'язову «співдружність» між диханням і звуком, (між черевним пресом і співацькою позицією звука). Важливого значення в роботі автор надає і проблемам гігієни голосу.

Серед проблем, які порушує О.Бандрівська у праці «Сучасні завдання …вокальної педагогіки…», є виховання кваліфікованих педагогічних кадрів, які б «покращили сучасний стан вокального мистецтва. Зокрема, перед педагогом-вокалістом стоїть завдання виховати самостійного першоякісного спеціаліста з профілем або оперного, або камерного співака, або педагога-вокаліста»[149].

Для реалізації цієї мети авторка ставить такі завдання:

1.Пізнавши характер, темперамент, моральні цінності, рівень знань і культури, інтелектуальний розвиток і, зокрема, музичні здібності учня, необхідно визначити перспективу його розвитку і накреслити індивідуальний підхід у виховній роботі.

2.Систематизувати всю навчальну музичну літературу за ступенем складності та добирати студентам (індивідуально) відповідні твори, які б з одного боку, відповідали рівню підготовки студента, з другого, - допомагали розвивати його музикальність.

3.Добиватися змістовного виконання, щирості, простоти і технічної досконалості в творах.

4.Підготувати студента до самостійної роботи над музичним твором і голосом, розвивати його ініціативу, фантазію та самокритичність.

5.Педагог повинен продумати, як має виглядати зразкове (показове) заняття зі студентом, щоб студента зацікавити, розвивати

---

[149] Барвінський В. Вечір пісні. Одарка Бандрівська.- Галя Левицька // Новий час.- 1936.-№ 233.- С.8[150] В.Шевчук у своїй праці «Із вершин та низин».- К.: Дніпро, 1990.- с.389

його мислення, зосереджувати його увагу і виховувати творчу волю, яка формує характеризує правдивого майстра.

6.Емоційний тонус лекції повинен бути бадьорим і живим: кожне заняття повинно окрилювати студента в бажанні вчитися і організувати свою роботу.

7.Педагог-вокаліст повинен мати чітке «***credo***», іншими словами, упорядковані погляди і переконання про мистецтво, про мету, завдання, вартість і значення виховної роботи педагога-вокаліста, про його центральне місце в педагогічному процесі, що вимагає певних світоглядних орієнтацій, високого інтелекту, загальнокультурного виконавчого та науково-педагогічного рівня.

6.3. ВИДАТНІ ПОДВИЖНИКИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА БУКОВИНИ XIX ст.

Серед імен, що заслуговують на увагу, які своєю самобутньою творчістю вписали своє ім'я у вінок слави України, виділяється ім'я видатного подвижника національної культури, який поєднав у собі дар композитора, письменника, фольклориста, педагога, диригента, громадського діяча Буковини - ***Сидора Івановича Воробкевича (1836—1903 рр.)***. Саме багатогранність його рідкісного таланту, своєрідне бачення світу були визначальними в творчих здобутках митця. Народився він у м.Чернівцях. Походив з понімечченої буковинської родини. Однак, справжній український патріотизм у ньому виховав дід, православний парох з Кіцмані на Буковині, який зумів прищепити онуку знання рідної мови, бо з батьківського дому виніс лише знання німецької. У Чернівцях, в 1860 році, майбутній композитор закінчив гімназію і духовну семінарію.

Після закінчення семінарії, Сидір Воробкевич, часто буваючи у свого брата Григорія Воробкевича, пароха православної церкви у Львові, увійшов у близькі стосунки з видатними співвітчизниками з Галичини. Брав діяльну участь у суспільній праці та мав тісні взаємини з представниками галицької української інтелігенції – Данилом Танячкевичем (1842-1906*)* - поетом, редактором літературного тижневика «Вечорниці» у Львові, з братами Йосипом і Олександром Барвінськими (перший був одним з кращих галицьких публіцистів, другий – видатний політик, у 1891 році був обраний

послом до австрійського парламенту). Спілкуючись з ними та з простими сільськими людьми, Воробкевич зачитувався кращими творами української літератури (Т.Шевченко, М.Вовчок, П.Куліш), милуючись, водночас, красою народних пісень. Зустрічі з відомими літераторами, поетами, політиками не проминули даремно. Уже в 1863 році були надруковані перші чотири поезії Воробкевича у Львівському тижневику «Вечорниці» і з того часу він щорічно надсилав свої твори до галицьких часописів і видавництв, у яких він оповідав про життя і звичаї буковинських гуцулів.

Зрісши у чудовому пісенному краю, Воробкевич виношував мрію про професійне музичне навчання. Згодом він виїжджає до Відня, де навчається у професора Віденської консерваторії Франца Кренна. По закінченню консерваторії Воробкевич отримує, як зазначає В.Шевчук «свідоцтво професора науки гармонії, генерального баса і контрапункту» [150]. В 1868 році композитор обіймає посаду диригента хору і вчителя музики у православній духовній семінарії в Чернівцях, де працював до кінця життя. Помер 18 вересня 1903 року.

Музична спадщина С. Воробкевича є надзвичайно багата й різноманітна (понад 1000 різних музичних творів), - хори, солоспіви, вокальні ансамблі, опери, мелодрами, оперети й різні інструментальні п'єси, оркестрові твори тощо.

Центральне місце посідає в ній вокальна музика, яка вирізняється бездоганною мелодичною лінією і метроритмічною простотою покладеного за основу народного мелосу, що робило пісні композитора надзвичайно популярними серед широких верств населення. Народну пісню композитор називав «талісманом», що відкриває таємниці минулого і закликав уважно вивчати її, бо це - історія народу. Камерна лірика Воробкевича характеризується передусім природною народною мелодійністю, ясною гармонійною мовою, простотою фактури і форми. Особливою її цінністю музики Воробкевича є, насамперед, багатство змісту, емоційна відкритість та щирість. Це - лірика кохання, картинки живописної природи, застольні пісні дружби, портретні замальовки і гостра соціальна сатира на представників влади.

С. Воробкевич відіграв надзвичайно важливу роль у розвитку хорової культури на Буковині. Великий вплив на хорову творчість

---

[150] В.Шевчук у своїй праці «Із вершин та низин».- К.: Дніпро, 1990.- с.389

Воробкевича мала його практична диригентська діяльність. Він є автором понад 400 творів для хору, з них близько 250 написані на власні тексти і були підписані псевдонімом «Данило Млака». Решту хорів складено на тексти Шевченка, Франка, Федьковича, Шашкевича, Головацького, Поповича та ін., а також на власні переклади німецьких поетів Гайбеля, Кернера, Таубе, Тіка тощо.

Окрасою української сцени вважалася чудова оперна співачка (сопрано) ***Лопатинська (Кравчуківна) Філомена Миколаївна (1873-1940 рр.)*** – драматична акторка. Народилася у м. Чернівцях. Закінчила Львівську консерваторію в 1904 році. В 1890-1899 рр. працювала в Руському народному театрі, у польській, німецькій та українській трупах. Свої тріумфи співачка здобувала на театрально-оперній сцені в Чернівцях разом з відомим співаком-тенором В.Альбертімом, де завоювала славу «буковинського солов'я». Ось що писав один з чернівецьких часописів: «п. Лопатинська може виказатися в своїй креації великим подвиженєм. Голосова партія Тоски немов для неї створена. Співала з великим чуттям і розвинула свої знамениті голосові задатки величаво у всіх позиціях… Артистку і нагороджено тому бурею сердечних оплесків та гарними, цвітними дарунками»[151]. Вона виконавиця партії: Оксани («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Катерини («Катерина» Аркаса), Тоски («Тоска» Пуччіні) та багто інших.

Ще будучи зовсім юною, Лопатинська не раз чарувала своїм дзвінким голосом слухачів українських концертів. Кожна зустріч з публікою залишала в душі юної співачки гаряче непоборне бажання пізнати світ великого мистецтва. Те нездоланне прагнення приводить 17-літню Філомену Кравчуківну на сцену львівського театру «Руської бесіди». Вона вчиться у чудового педагога співу В. Висоцького. Вже перші її виступи на сцені викликають щире захоплення. Ніжність і непідробна душевна краса Оксани з опери М. Лисенка «Різдвяна ніч» знаходить щирий відгук у людських серцях. Окрилена успіхом, Філомена виступає також у драмах та оперетах, стає окрасою галицького театру. «Це є у повному розумінні цього слова оперна співачка і артистка...» — писала про неї в серпні 1897 року одна з газет, оглядаючи вистави української трупи, що тоді гастролювала в Надвірній (тепер Івано-Франківська область).

---

[151] Діло.-1910.-Ч.23.

У 1898 році уславлену співачку запрошують до польської опери у Львові, де вона виступає як солістка впродовж 15 років. На оперній сцені Ф. Лопатинська виконала десятки головних партій у таких видатних творах європейської класики, як «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Галька» С. Монюшка, «Продана наречена» Б. Сметани, «Кармен» Ж. Бізе, «Фауст» Ш. Гуно, «Травіата», «Аїда», «Бал-маскарад» Дж. Верді, «Чіо-Чіо-сан», «Богема» і «Тоска» Дж. Пуччіні, «Жидівка» Ф. Галеві, «Паяци» Р. Леонкавалло, її називали зіркою львівської опери, співачкою з ніжним, свіжим і поетичним голосом...

Починаючи з 1908 року і до початку першої світової війни співачка майже щорічно в складі театру «Руської бесіди» гастролювала у Буковині й кожного разу виконувала головні партії в його музичних виставах. Принагідно зазначимо, що саме в той час трупу «Руської бесіди» очолював діяльний і досвідчений режисер Й. Стадник, який і взяв курс на оперу.

Навесні 1909 року Ф. Лопатинська бере участь і у виставах театральної трупи «Руської бесіди», що прибула на гастролі до Чернівців. Критика була одностайною, високо оцінюючи її виступи на сцені трупи Й. Стадника в операх «Галька», «Продана наречена», «Запорожець за Дунаєм» та в «Циганському бароні». Успіх її в опері «Чіо-Чіо-сан» засвідчила й німецька газета «Allgemeine Zeitung» (1909, 13 травня), підкресливши, що голос Ф. Лопатинської вирізняється рідкісною дзвінкістю, приємною пластикою, особливо на високих нотах, а манера співу настільки досконала і зрівноважена, що навіть, найсуворіший учитель вокалу не міг би зробити їй жодного закиду. Вимова її легка й виразна. Співачка тонко передавала радість і біль, втіху і смуток, використовуючи все багатство тонів і нюансів свого чарівного голосу. Та й гра Лопатинської, як драматичної артистки, відзначалася високим рівнем майстерності. Після від'їзду трупи Й. Стадника з Чернівців Ф. Лопатинська співає в німецькому театрі («Циганський барон», «Паяци»), користуючись незмінним успіхом у слухачів.

Чи не найбільшим успіхом співачки була партія Тетяни у славнозвісній опері П. Чайковського «Євгеній Онєгін» (поставлена 10 травня). Як повідомляла газета «Bucowiner Post» від 12 травня 1910 року, чудова гра Ф. Лопатинської не раз нагороджувалась бурхливими оплесками переповненого залу та чудовими букетами квітів. То була

перша постановка «Євгенія Онегіна» українською мовою. Переклад лібретто опери зробив Франц Коковський, а видав його разом з програмою спектаклю в Чернівцях директор трупи Йосип Стадник. Цікаво зазначити, що у виставі взяли участь тоді ще молоді Амвросій Бучма та Іван Рубчак.

У 1912 році співачка назавжди полишає польську оперу у Львові і переходить до української трупи Й. Стадника. Під час своїх традиційних гастролей у Чернівцях вона успішно виступає в ряді музичних вистав. «Що ж до солістів,— писав уже згаданий М. Левицький,— то в «Гальці» належить перше місце Ф. Лопатинській, яка грала і співала пречудову, і шкода тратити більше слів на її похвали, бо додати тут нічого»[152].

У концерті, влаштованому в грудні 1905 року «Буковинським бояном», звучали в її виконанні пісні «Хіба тільки рожам цвісти», «Дівчино, рибалонько люба» М. Лисенка, «Черемоше, брате мій» С. Людкевича, арія Оксани з опери «Купало» Н. Вахнянина та інші твори. До Лисенкових джерел Ф. Лопатинська зверталася не раз і як живий відгук свого серця несла між люди його чарівні мелодії. У травні 1909 року звучать його «Ой одна я, одна», «Нащо мені чорні брови», а також «Дика рожа» Я. Ярославенка, «Ой щебечуть солов'ї» С. Людкевича та народні пісні. Про дар незрівнянної інтерпретаторки пісень та романсів Лисенка писала газета «Буковина», зазначаючи, що «найкращою заохотою до концертів» щораз були знамениті виступи Ф. Лопатинської[153].

Перша світова війна внесла великі зміни у творчу діяльність і родинне життя артистки, надовго перетнула їй шлях на рідну Буковину. В пошуках роботи Ф. Лопатинській доводилось багато їздити, зазнати злиденного життя. В 1915—1916 роках вона перебуває в складі трупи «Тернопільські театральні вечори», якою керує Лесь Курбас. Тут артистка грає в «Наталці Полтавці» І. Котляревського, «Циганці Азі» М. Старицького, бере участь у концертах трупи. В репертуарі співачки — вокальні твори на слова І. Франка, народні пісні, арії з опер «Запорожець за Дунаєм», «Кармен», «Галька», польські народні пісні. Згодом, Ф. Лопатинська співає вже в Києві, у

---

152 .«Нова Буковина», 1912, 17 квітня.

153 «Буковина», 1909, 20 травня.

«Товаристві українських артистів», разом з М. К. Заньковецькою та П. К. Саксаганським; потім - знову працює у галицьких трупах, деякий час в «Українському чернівецькому театрі».

Де б не перебувала Лопатинська, вона завжди влаштовувала великі концерти, на яких, поряд з аріями з опер: «Чіо-Чіо-сан», «Галька», «Травіата», звучали і «Садок вишневий коло хати» М. Лисенка та «Соловейко» М. Кропивницького.

У лютому 1921 року Ф. Лопатинська співає в Чернівцях партію Одарки із «Запорожця за Дунаєм». Газета «Каменярі» повідомляла: «Артистка чарувала українську громаду своїм співом і своєю появою...» (1921, 30 березня). На початку квітня Ф. Лопатинська виконує головну партію в опері М. Аркаса «Катерина» в постановці того ж товариства. Велично і пристрасно лунали Лисенкові «Ой одна я, одна», «Вечір», «Фінал» Д. Січинського. Артистка обіймала піснею уярмлену, відмежовану від матері-України рідну буковинську землю.

Востаннє солов'їний голос Ф. Лопатинської зачаровував чернівчан наприкінці квітня 1921 року, коли вона виступала в шевченківському концерті, влаштованому товариством «Буковинський кобзар» (Буковинським кобзарем називали Ю.Федьковича. Прим. О.Ш.).

У середині 20-х років Ф. Лопатинська виїхала на Радянську Україну до свого сина Фауста Лопатинського, який працював режисером у Харкові. Старій і хворій, їй уже не довелося більше вийти на сцену, до кінця вилити в піснях свою велику любов до рідного краю.

Видатна співачка української опери, вона стала гідним прикладом для буковинської молоді, яка під тяжким соціальним і національним гнітом прагнула прислужитись своєму народові.

Великий пісенний скарб дарувала Філомена Миколаївна Лопатинська на славу рідному мистецтву, її талановиту гру і чудовий голос відзначав великий Іван Франко. Високо цінували нашу співачку й інші прогресивні діячі культури. Померла Ф. Лопатинська в Одесі в 1940 році[154].

---

[154] Кожолянко Г.К. Етнографія Буковини. – Чернівці – 1999. – 384 стор.; Мафтуляк М. Допоки звучить музика – К. «Арфа», 1996.; Музичне краєзнавство Буковини: Навч.пос. до курсу «Музичне краєзнавство Буковини» Вип. 3 /Укл. О.В. Залуцький.

Синенька-Іваницька Іванна (1897-1988 рр.)- українська оперна та камерна співачка (ліричне сопрано). Народилася у селі Великі Чорнокінці Чортківського району, Тернопільської області, в родині сільських інтелігентів (батько працював директором сільської школи, а мати – вчителькою). У співачки вже в ранньому дитинстві проявилися вокальні здібності і потяг до сцени (мала від природи чудовий голос і з дитинства мріяла про кар'єру співачки). В 1921 році вона вступає до Празької консерваторії у клас відомого на той час вокального педагога – Д.Брамбергової, в 1926 році успішно завершує навчання і стає солісткою Українського театру «Просвіта» в Ужгороді. Удосконалювала свою вокальну техніку у професора Келіни де Ріваль-Рі (1930-32)в Італії.

Молода співачка дебютує партією Катерини в однойменній опері М.Аркаса. Маючи надзвичайно красивий, віолончельного тембру голос, співачка одразу ж полонила слухачів. Високий рівень виконавської майстерності Іваницької підкреслювали витонченість мелодійного нюансування, досконала дикція та глибина проникнення у драматургію образу. Голос співачки характеризували такі якості як: широта діапазону, м'які ліричні низи, однорідна середина та дзвінкі металічні верхи. Фахівці називали І.Синеньку-Іваницьку новою оперною зіркою, пророкуючи їй кар'єру видатної співачки.

Її репертуар в Ужгородському оперному театрі складався з оперних арій Оксани («Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського), Наталки («Наталка-Полтавка» М.Лисенка), Марженки («Продана наречена» Б.Сметани), Русалки (з одноймен. опери А.Дворжака), Віолетти і Леонори («Травіата» і «Сила долі» Дж. Верді), Батерфляй («Мадам Батерфляй» Дж.Пуччіні), Ірис (з однойм. опери П.Масканьї) та інші, які вона виконувала з незмінним успіхом.

Крім роботи на оперній сцені, І.Іваницька вела активну концертну діяльність, переважно, містами і містечками Західної України. Концертний репертуар складався з романсів західноукраїнських композиторів Остапа та Нестора Нижанківських, С.Людкевича, Д.Січинського, В.Барвінського та інших. Протягом 1934-1938 рр. І.Синенька-Іваницька активно пропагувала українські пісні та романси на радіо Праги та Відня. В Румунії, з її голосу, були записані українські народні пісні та романси на чотирьох платівках.

Сучасники згадують, що співачка була дуже сценічною і мала

артистичну натуру, яка чудово гармоніювала з зовнішністю: синьоока, невисокого зросту, стрункa, чарівна, тендітна, як квітка. На сцену завжди виходила в чорній сукні, надаючи своєму виступу академізму та святковості, через що її любила публіка, називаючи соловейком. Ось як відгукнулася про виконання І.Синенькою-Іваницькою романсу «Айстри» М.Лисенка у Львові в 1929 р. Леоніда Хронович: «Цього виконання мені не забути до кінця днів. Скільки чуття, суму й ніжності було у тому співі! Зала просто завмерла,. І тільки ніжне, м'яке і ліричне сопрано дзвеніло то надією щастя, то розпукою, то болем. Враження від цього романсу в її виконанні було дуже сильне і залишилося в моїй пам'яті як одне з неповторних»[155]. Протягом усього свого життя І.Синенька-Іваницька пронесла любов і повагу до своєї національності, з гідністю і завжди виявляла свої патріотичні почуття, пропагуючи за кордоном українську музику. Її плідна оперна та концертно-камерна творчість, висока громадянська позиція, відданість українському мистецтву заслуговують на пошанування та належну оцінку з боку науковців та дослідників української музичної культури.

Майбутній мистецький шлях багатьох видатних вітчизняних діячів оперної культури починався з мандрівних українських театральних труп. Так, у трупах Д.Гайдамаки, М.Ярошенка, О.Суслова завжди виділявся юнак, володар чудового баса ***П.Платонов****, (*справжнє ім'я – *Платон Цесевич)*.

Інший відомий у ті часи оперний співак, драматичний тенор ***Юрій Кипоренко-Доманський,*** що з 1913 року став солістом оперного театру С.Зіміна в Москві, починав акторсько-співацьку практику в трупах О.Суходольського (1907-1909), П.Саксаганського (1909-1911), Д.Гайдамаки (1911-1913). Майбутній славетний співак (ліричний тенор**)** ***Іван Козловський*** п'ятнадцятирічним хлопчиною з села Мар'янівки опинився в хорі трупи товариства І.Мар'яненка та П.Саксаганського. Вперше він виступив як соліст на гастролях трупи в Одесі у п'єсі «Циганка Аза» у ролі маленького поводиря сліпих старців, які співали українську народну пісню. Згодом, після вдалого дебюту, йому доручили роль Петра в «Наталці Полтавці».

У різних українських і російських театральних трупах здобував свій перший досвід як актор і хормейстер музично-драматичної трупи

---

[155] Українські співаки у спогадах сучасників /Автор-упорядник І.Лисенко.- Київ.: Рада, 2003.- С.533-535.

Дубініна співак, а в майбутньому відомий педагог з вокалу ***Дометій Євтушенко.*** Славнозвісна співачка ***М.Заньковецька*** свою співацьку кар'єру також розпочинала у різноманітних пересувних театральних трупах.

6.4. СЛАВЕТНІ СПІВАКИ ГАЛИЧИНИ КІНЦЯ XIX –ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX ст. *(С.Крушельницька, М.Менцинський, А.Дідур та ін.)*

Вокально-мистецький рух Західної України кінця XIX – початку XX століть репрезентований десятками імен, які немало прислужилися для становлення музичної культури цього регіону й заслуговують на детальне вивчення та аналіз їхньої творчості.

В сучасному українському музикознавчому просторі щораз частіше починають з'являтися незаслужено забуті, а то й свідомо замовчувані імена, які все своє творче життя самовіддано служили українському вокальному мистецтву, примножували його здобутки не лише в Україні, але й далеко за її межами. Цій тематиці присвячується і даний розділ, метою якого є повернення видатних імен митців, що прислужилися рідному краю. Серед найвизначніших стоять імена всесвітньовідомих оперних співаків: Соломії Крушельницької, Модеста Менцинського, Адама Дідура, Михайла Голинський та багато інших.

Крушельницька Соломія Амвросіївна (1872-1952 рр.) – оперна співачка (лірико-драматичне сопрано), педагог, народилася в селі Білявинцях, що на Тернопільщині, в сім'ї священика Амвросія Крушельницького. Дитинство її пройшло у селі Біла під Тернополем. З дитячих років навчалася гри на фортепіано, а в десятирічному віці співала в хорі «Руської бесіди» у Тернополі. Після закінчення у 1893 Львівської консерваторії, співачка у цьому ж році дебютувала у Львівській опері в партії Леонори («Фаворитка» Г.Доніцетті») та Сантуцци в опері «Сільська честь» П.Масканьї. На львівській сцені Соломія знайомиться з італійською співачкою Джеммою Беллічоні, яка перебувала у Львові на гастролях. Після знайомства зі співачкою, Крушельницька 1893 року виїжджає на навчання до Мілану, де вдосконалює свою майстерність у професорів Копті та Фаусти Креспі, а 1894 року підписує контракт із Львівською оперою, співає в операх «Фауст», «Трубадур», «Бал-маскарад», «Африканка», «Галька». Листується з письменниками Михайлом Павликом, Іваном Франком. З

січня 1895 року Крушельницька співає у львівській опері в «Манон Леско», згодом студіює у Відні у професора Генсбахера і того ж року співає у Краківській опері. 1896 року співачка здійснює гастролі в Кремоні, Зарі, Кракові, Трієсті. З листопада 1896 року по березень 1897 року Крушельницька у складі італійської трупи брала участь у тридцяти п'яти виступах у Одеському оперному театрі. У 1897 році вона гастролює в Південній Америці.

Після шаленого успіху у Південній Америці, артистку запрошують (1897 р.) у Бергамо, рідне місто славетного композитора Дж.Россіні, на урочистості з нагоди 100-річчя від дня його народження. Пізніше виступала ще в театрах Парми та Удіне. Про її виступи італійська «*Gazzetta di Parma*» писала: «Як тільки Крушельницька знову приїхала до Італії, запопадлива антреприза ангажувала її на поточний рік і мешканці Парми, захоплюючись нею і аплодуючи їй в «Лоенгріні» та «Богемі», змогли особисто оцінити всі високі якості, здібності й хист, притаманні молодій артистці. Сьогодні Соломія Крушельницька є, без сумніву, однією з провідних співачок оперної сцени. Вона прекрасно модулює своїм свіжим, сильним, чистим і приємним голосом, демонструючи вміння передавати, з гідним подиву, багатство колориту, з ідеальною солов'їною чистотою і фіоритурою запал почуттів, простодушність і тугу».

Маючи шалений успіх, співачку, в 1898 році запрошують до Варшавського оперного театру. У тому ж році артистка своїм співом полонила і російського слухача - співає у Петербурзі. Не оминає вона і свого рідного краю, де невдовзі виступає з концертною програмою в Станіславові, Коломиї, Бережанах. 1902 року здійснила гастролі у Франції (Париж), 1906 року провела успішні гастролі в Буенос-Айресі. У цьому ж році співачка дебютує в міланському оперному театрі «Ла Скала» в опері «Саломея» Р.Вагнера під орудою маестро Артуро Тосканіні. Як згадував згодом цей великий італійський диригент, скупий на похвалу співакам, - Соломія Крушельницька була неперевершеною в операх Вагнера, Штрауса, Піццетті, Каталані, Пуччіні. Особливо вславилася співачка, виконанням творів одного з найскладніших для вокалістів композитора — Ріхарда Вагнера.

Маючи чудову школу «італійського бельканто», Соломія Крушельницька, щоб опанувати драматизм теситурно-інструментальної музики Вагнера, пішла на сміливий для будь-якого

співака крок, — змінила манеру й стиль та опанувала т.зв. німецьку школу виконання. Незважаючи на те, що вона була свідком провалу однієї з Вагнерових опер в Італії, через виконавську складність для співаків, Соломія Крушельницька, протягом кількох місяців, студіює німецьку музику у віденського професора Генсбахера й стає однією з найкращих у світі виконавиць сопранових партій в операх Вагнера, в яких, за її висловом, «не один співак собі карк скрутив». У тогочасних друкованих виданнях, за свідченням музичних критиків, які писали про участь Крушельницької в операх Р.Вагнера «Тангейзер», «Лоенгрін», з нею не могли зрівнятися у виконанні характерів німецьких жінок-героїнь, навіть, найвидатніші німецькі співачки.

Молода артистка з України, наприкінці XIX століття, співала, практично, всі провідні партії в найкращих театрах Італії й швидко завоювала визнання вимогливої італійської публіки. Вона продовжувала опановувати таємниці вокального і драматичного мистецтва, які після Вагнерових опер долалися вже легше й швидше. З нею намагаються укласти контракти провідні театри світу, преса сповнена схвальних відгуків про її чарівний голос і високу техніку виконання. Вся театральна Європа кінця XIX — початку XX століття, незважаючи на те, що в той час виступали й інші видатні співаки, була зачарована «незрівнянною» Соломією Крушельницькою.

У 1908 році вона перебуває на гастролях в Єгипті, де співає разом з Пуччіні. 1909 року Крушельницька одружується з італійським адвокатом, мером міста Віареджо Чезаре Річчоні. 1920 року вона востаннє виступила у театрі «Ла Скала» в операх «Лорелея» та «Лоенгрін», - відтоді займається концертною діяльністю. 1925 року артистка бере участь у концерті на запрошення королеви Італії, у 1927-1928 роках здійснює велике турне по США та Канаді, а 1929 року - відбувся прощальний концерт співачки в Академії Санта Цецілія у Римі. В 1937 році помер її чоловік, Чезаре Річчоні. Свого часу відомий італійський музикознавець Рінальдо Кортопассі зазначав, що у перші десятиріччя XX століття на оперних сценах світу царювали чотири видатні співаки: Баттістіні, Карузо, Тітта Руффо, Шаляпін. Досягти їх висот спромоглася лише українська співачка Соломія Крушельницька, що зуміла піднятися, завдяки своєму таланту і наполегливості й досягти вершин співацької майстерності, виконуючи найскладніші оперні арії на кращих оперних сценах світу. Співати з нею на одній сцені вважали за честь і Енріко Карузо, і Тітта Руффо, і Федір

Шаляпін, а італійський композитор Джакомо Пуччіні подарував співачці свій портрет з написом «Найпрекраснішій і найчарівнішій Батерфляй». Успіх Соломії Крушельницької на оперних сценах світу був успіхом і визнанням української музики й мистецтва загалом.

Співачка чудово володіла своїм сильним і чарівним голосом. Найбільші театри світу сперечалися за право приймати Соломію Крушельницьку, серед них і всесвітньо відомий «Ла Скала» в Мілані, де співачка з тріумфальним успіхом виконала кілька ролей в операх Р.Штрауса, І.Піццетті у постановці славетного Артуро Тосканіні. Співачка мала дивовижне сопрано широкого діапазону з оксамитовим тембром, володіла щонайтоншими нюансами голосу й передавала найскладніші людські почуття. Їй було притаманне вміння імпровізації, завдяки чому її арії завжди дарували щось нове й оригінальне, що незмінно приваблювало до неї слухачів. Саме тому жоден з її образів не залишався поза увагою критики.

Завдяки своїй працьовитості, цілеспрямованості, силі духу та всепоглинаючому бажанню співати, співачка змусила заговорити про себе увесь світ, який схилився у шанобливому поклоні перед її неймовірно сильним, дзвінким, оксамитовим та глибоким голосом. Її обожнювали, їй заздрили, нею захоплювалися і, водночас, піддавали нещадній, незаслуженій критиці, їй зізнавалися у коханні і ненавиділи. Але, так чи інакше, Соломія Крушеьницька не залишала байдужим до своєї персони жодне серце. Американський критик Джон Дюраль писав про неї: «Крушельницька – це таке складне явище, що люди навіть не розуміють, що їх найбільше вражає, коли вони слухають її, дивлячись на неї. І справді, на неї варто дивитися, так само, як і слухати. Нічого спільного із звичайною примадонною вона не має. З моменту її появи на сцені в уяві слухачів виикають найкращі асоціації та образи. Кожна проспівана фраза відзначається глибоким змістом, кожен рух артистки коректний і красивий. Вже сам погляд її милує зір, приносить естетичне задоволення».

Соломія Крушельницька була всебічно обдарованою й освіченою артисткою, з досконалою дикцією, співала й розмовляла (крім української) - ***російською, польською, німецькою, англійською, італійською та іспанською мовами***. На початку творчості і в зеніті слави Соломія Крушельницька завжди включала до своїх програм

українські народні пісні, твори М.Лисенка, С.Людкевича, О.Нижанківського, А.Вахнянина, Д.Січинського та інші.

Подвижницьку діяльність видатної артистки високо оцінено рідним народом, їй було присвоєне звання заслуженого діяча мистецтв Української РСР. Ім'ям славної співачки названо вулиці міст, музичні школи, видано книги про її життя і творчість. Довгий час у столицях і культурних центрах багатьох країн Європи та Америки, де виступала С. Крушельницька, про неї лунала найгучніша слава, її називали поряд з іменами Федора Шаляпіна, Енріко Карузо, Маттіа Баттістіні, Тітта Руффо та інших геніальних співаків. З величезним успіхом виконувала вона головні партії майже в шістдесяти операх найкращих тогочасних композиторів, створила цілу галерею образів, що назавжди увійшли в золотий фонд світового оперного мистецтва. Славетну Соломію Крушельницьку шанувальники називають «чарівною квіткою України» за її великий і щедрий талант.

У вересні 1973 року за рішенням Юнеско світова громадськість відзначила 100-річчя з дня народження видатної дочки українського народу, однієї з найбільших співачок кінця XIX — початку XX ст. Про велич постаті артистки, її чарівний спів і драматичне обдарування багато писала іноземна преса. Відлуння тріумфів співачки-українки за кордоном прокотилось і прикарпатською землею. Галицькі часописи не раз сповіщали про її блискучі виступи. Зокрема, газета «Буковина» в січні 1907 року писала, що Соломія Крушельницька, яку запросив Міланський оперний театр «Ла Скала», мала там великий успіх. Усі міланські газети вихваляли її голос та чудову артистичну гру. Найбільшу славу здобула Крушельницька в опері Ріхарда Штрауса «Саломея» («Буковина», 1907, 30 січня). Та не крикливі реклами визначають творче обличчя талановитої артистки, підкреслювала газета, а її сильний, могутній, чудовий голос, який гармоніює світ і чарує слухачів, допомагаючи досягти високої мети. У Варшаві, Неаполі, Римі, Буенос-Айресі, Одесі, Петербурзі та в багатьох інших містах світу її виступи були тріумфальними.

У 1939 році співачка приїжджає на батьківщину, провідати рідних, однак, з початком другої світової війни залишається у Львові. Після вступу радянських військ терпить злидні, байдужість влади. У той час починає хворіти, просить дозволу виїхати до Італії, де залишився її будинок, але їй не дозволяють. В 1946 році, нарешті, дістає місце

професора у Львівській консерваторії. З 1946 року і до кінця своїх днів, працюючи на посаді професора у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка, вона віддавала всі сили, багатий досвід, знання і великий талант справі виховання молодого покоління митців, дуже тішачись кожному обдаруванню земляків. В 1947 році у Львові відбувся прощальний концерт 75-річної співачки. Для слухачів, які перебували на той час у концертному залі, це були незабутні хвилини захоплюючого дійства. Співачка чарувала глибиною свого яскравого голосу і, немов, поверталась у далекі роки своєї блискучої молодості. 1952 року, незадовго до смерті, їй присвоєно звання заслуженого діяча мистецтв УРСР.

Поховали велику артистку на Личаківському кладовищі поруч із могилами її великих друзів — Івана Франка та Михайла Павлика.

Другим, за величиною, був ***Менцинський Модест Омелянович (1875-1935 рр.)*** – український оперний співак (драматичний тенор). Народився в селі Новосільцях (Новосілках) Перемишлянського повіту (нині це село має назву Великі Новосілки і належить до Мостиського району Львівської області). Його батьки були освіченими людьми, щирими шанувальниками пристрасного Шевченкового слова. Ще з дитинства вони прищепили синові повагу до свого народу, його культури і мови. І, незважаючи на долю, що закинула Менцинського далеко від рідної землі, він через усе своє життя проніс щиру синівську любов до неї.

Початкову освіту Менцинський здобував у гімназії, а потім у Львівському університеті, де брав діяльну участь у студентських хорах, драматичних гуртках, вдало виступав, наприклад, у виставі «Наталка Полтавка» (в ролі Петра). Навчання співу Менцинський почав у Львівській консерваторії, в професора вокалу В.Висоцького, а шліфував свою майстерність у консерваторії Франкфурта-на-Майні в професора Ю.Штокгаузена. Після однорічного навчання у Франкфурті, в 1900 році, співак виступив з концертом у Перемишлі, де місцева публіка гідно оцінила спів молодого виконавця, передрікаючи йому майбутню оперну славу. У 1901 році Менцинський уже успішно дебютує на оперній сцені в партії Ліонеля («Марта» Ф. Флотова).

Згодом, яскравий талант молодого артиста зацікавив спеціалістів: йому пропонують свої сцени різні театри. Менцинський усією душею тягнеться на батьківщину, в Галичину. Але, там немає оперного

театру, тому артист так і залишився у Німеччині. З 1901 по 1903 рік він виступає в операх «Фауст», «Аїда», «Трубадур», «Лоенгрін», «Зігмунд», «Віндзорські пастухи», стає улюбленцем тамтешньої публіки. Після закінчення консерваторії, першокласного співака запрошує Королівська опера в Стокгольмі, де він з тріумфом виступає з 1904 по 1910 рік. Тут артист виконує головні ролі у найвизначніших оперних творах. З 1910 року він стає солістом Кельнської опери. Саме в цей час до Модеста Менцинського приходить слава найвидатнішого виконавця опер Вагнера, з амплуа «героїчного тенора».

На початку літа 1912 року зі шпальт усіх західноукраїнських газет та з численних афіш протягом місяця не сходить ім'я Модеста Менцинського, широко рекламується його наступний концерт у містах. Скажемо відразу: посилений інтерес різноманітної преси до цього митця був не випадковим. Про оперного співака, українця з Галичини, вже лунала світова слава, за ним міцно закріпилась репутація героїчного тенора, найкращого в Європі виконавця головних партій в операх видатного композитора Ріхарда Вагнера. Відгомін цієї слави не раз долинав і до України. Ще 1901 року, коли М. Менцинський навчався у Франкфуртській консерваторії, уже тоді він брав участь у концертах. Преса відзначала гарний голос молодого співака та добру школу, провіщаючи йому велике майбутнє на артистичній ниві.

1909 року артист прибув до Галичини і 17 червня, в Перемишлі, в залі «Народного дому» дав великий концерт, який пройшов дуже добре, а прибуток отриманий від нього, М. Менцинський передав своїм землякам на благодійні цілі.

Чудовим виконанням арій з опер «Рієнці» та «Валькірія» Менцинський ще раз довів, що він є бездоганним «вагнерівським» співаком. Сильне враження справила і сцена прощання Отелло з однойменної опери Дж. Верді, яку, на загальну вимогу слухачів, артист мусив повторити.

У незабутній зустрічі в Чернівцях, спів Менцинського чергувався з виступами віолончеліста-віртуоза Адольфа Франка (Німеччина), вже відомого чернівчанам з попередніх концертів. Його високомистецька гра ніби доповнювала талановитого українського співака. Перший раз А. Франк виступив з прекрасною Сонатою фа-мажор Ріхарда Штрауса для віолончелі і фортепіано (перша частина), другий раз — з трьома

сольними п'єсами французьких композиторів К. Сен-Санса, Г. Форе та Д. Гоєнса. Загальному успіхові митців сприяв майстерний фортепіанний супровід добре відомих у музичному колі піаністок Фріди фон Мікулич (акомпанувала М. Менцинському) і Франціски Горнер (акомпанувала А. Франкові).

Менцинський мав рідкісний багатогранний талант, тому й міг братися за найрозмаїтіші образи: сьогодні він співав Тангейзера, завтра — Отелло, післязавтра — Трістана... Для нього не існувало ролей, з якими б він не впорався. Характерною особливістю його була безпосередність, з якою він виконував різноманітні твори: складалося враження, що артист кожного разу передавав щось своє, власне, зовсім не схоже на те, що доводилось уже чути, навіть, найзаповзятішим меломанам.

Ці чудові риси Менцинського грунтувалися, насамперед, на природному таланті, добрій школі, великому досвіді, надзвичайній працездатності щодо музичного виконання і вимогливості до себе.

У 1911 —1926 роках він знову співає в таких містах Західної Європи, як Кельн, Франкфурт, Гамбург, Берлін, Амстердам, Брюссель, Лондон, Париж, Відень, гастролює в Італії.

Виступаючи на багатьох європейських сценах, артист завжди включав до своїх концертів твори українських композиторів та народні пісні. Він був одним з кращих виконавців творів Миколи Лисенка на слова Тараса Шевченка, серед яких — «За думою дума», «Огні горять», «Минають дні, минають ночі», «Чого мені тяжко», «Гомоніла Україна», «Мені однаково», «Гетьмани», «Єсть на світі доля», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Якби мені, мамо, намисто», «Ой одна я, одна» та ін. В репертуарі співака були, також, твори Дениса Січинського, Віктора Матюка, Станіслава Людкевича, Філарета Колесси, Василя Барвінського. Через нього західна публіка знайомилася з нашою музичною культурою, більше дізнавалася про талановитий український народ. Інколи митець сам перекладав слова до вокальних українських творів на мову інших народів. М. Менцинський, як і О. Мишуга та С. Крушельницька, змушені жити за межами батьківщини, з гордістю підкреслював, що він син свого народу і повсякчас відчуває свій обов'язок перед ним.

Менцинський ніколи не шкодував ні праці, ні коштів на благородну справу розвитку української культури.

У 1926 році, 50-літній співак залишає оперну сцену, оселяється постійно в Стокгольмі, але й після цього не раз приїжджає на батьківщину, зокрема до Львова, уважно стежить за розвитком музичної культури в Галичині та в Україні загалом.

Менцинський - визначний виконавець головних героїв вагнерівських опер (Зігфрід, Лоенгрін, Тангейзер в однойменних операх, опері «Трістан і Ізольда» в партії Трістана). Серед інших, чудово зіграних ним партій були: Ірод («Саломея» Р.Штрауса), Йонтек («Галька» С.Монюшка), Макс («Вільний стрілець» К.Вебера), Єлеазар («Жидівка» Ф.Галеві), Радамес (Аїда» Дж.Верді), Каніо («Паяци» Р.Леонковалло) та багато інших.

11 грудня 1935 року перестало битися серце видатного співака. Погасла яскрава зоря, та ніколи не змовкне слава про того, хто полонив світ своїм могутнім талантом, хто поклав на вівтар свою творчість, заради невмирущої пісні свого народу — пісні України[156].

У Європі, і, зокрема, в Америці, на початку XX століття, особливо пошановане місце займав прославлений бас ***Адам Дідур (1873-1946 рр.)*** – народився за даними українського енциклопедичного довідника за 1992 рік, у с. Воля-Сенкова, поблизу м. Санока (Польща), і записаний поляком, хоча за іншими свідченнями, в Україні і за походженням - українець.

Відомий оперний співак Михайло Голинський, у своїй книзі «Спогади», описує розмову з професором Чеславом Зарембою, що «мама Дідура зі своїм чоловіком служили у польського дідича-графа (за даними «Словника співаків України» (1997) І.Лисенка прізвище батьків співака - Яків Брохвіц-Віктор та Вінцента Ясінська – О.Ш.), який володів селом поблизу Богородчан Станіславівського повіту. І так сталося, що наймичка народила сина від цього графа, якого і назвала Адамом. Чоловік наймички, заради хліба і спасіння від злих язиків, погодився назватись батьком не своєї дитини і дати їй своє прізвище – Дідур. …Підростаючи, малий пішов до місцевої школи, а

---

[156] Див. матеріали книги. Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування /Авт.-упоряд. М.Головащенко.-К.: Рада, 1995.- С.3-32 /462 с.

потім - до вчительської гімназії. Граф піклувався про навчання і виховання Адама. У дитинстві Адам мав надзвичайної краси голос, який за час навчання в семінарії визрів і набув величезної сили, став бас-баритоном. Граф умовив Дідурів по закінченні Адамом семінарії відіслати його на навчання співу до Мілана. За навчання Адама платив граф. …Офіційно він вважався поляком. Проте, велика любов до своєї мами виливалась у таку ж любов до всього українського чи, як він казав,- руського народу»[157]. (За даними «Словника співаків України» І.Лисенка, співак виховувався у родині українського педагога А.Дідура На наш погляд, описану розповідь М.Голинського, можна вважати більш вірогідною – О.Ш.).

Навчався юнак (з 1892 по 1895 рр.) в консерваторії Галицького музичного товариства у Львові (клас В.Висоцького), а пізніше у Мілані (клас Ф.Емеріха). Співав у найбільших театрах світу: у Мілані (Італія, зокрема 1895-1899, 1903-1906 рр.) у знаменитому оперному театрі «Ла Скала», та значний період з 1908 по 1932 – в «Метрополітен-опера» в Нью-Йорку.

Гастролював - у Петербурзі, Москві, Києві, Одесі, Харкові, Львові (1908, 1910, 1926). З 1932 по 1939 роки Дідур працює на посадах художнього керівника оперного театру та професора консерваторії ім К.Шимановського і Польського музичного товариства.

Володіючи незвичайним, «абсолютним» басом, тобто таким, що однаково легко долав і профундовий і більш високий репертуар (баса-кантанте), Дідур був уже артистом нової формації. Освічений і культурний співак не міг залишатися байдужим до геніальних творів російських композиторів О.Даргомижського і Мусоргського і після від'їзду Шаляпіна з Америки став посилено пропагувати «Русалку» і «Бориса Годунова». Лєвік С. писав у своїй книзі: «Це був знаменитий бас, який зумів конкурувати не менш знаменитому Ф.Шаляпіну. Хоча, так виконати і інтерпретувати твори російських композиторів, як це робив маестро Шаляпін, звичайно, йому не було під силу».

Однак, об'єктивно оцінюючи цього співака, варто зазначити, що Дідур був видатним співаком-актором і займав досить високе місце в італійській опері /«був на голову вище від співаків трупи»/.

---

[157] Голинський М. Т. Спогади /Передн. Сл. та передм. С.Д.Козака.- К.: Молодь, 1993.- С.128-129.

Співак мав чудовий голос - музикальність, дикція, сценічна поведінка – все було на високому професійному рівні. Правда, Дідур був дещо сором'язливим через свій невеликий ріст. Проте щира, гаряча фраза, властива тільки слов'янину, теплота виконання і оправданий жест, змушували глядача забувати про його незначні вади.

У його репертуарі партії: Мефістофель («Мефістофель» Бойто і «Фауст» Ш.Гуно), Борис Годунов («Борис Годунов» М.Мусоргського), Мельник («Русалка» О.Даргомижського та багато інших.

З кінця 20-х років XX ст., на сценах українських театрів виступає один з найвідоміших тенорів світу ***Михайло Теодорович Голинський (1890-1973 рр.)*** - український оперний співак (драматичний тенор). Він виконував провідні партії на сценах оперних театрів Відня, Праги, Цюріха, Варшави тощо. Перший контракт з ним (в Україні) був укладений у 1926 році, завдяки радянському послу в Польщі. Міцний, з металевим відтінком та великим діапазоном, голос М.Голинського бездоганно звучав в Одеському оперному театрі. Згодом, були виступи в Києві, а в 1927-30 роках він став першим тенором Харківської опери, де поряд з ним, виступали М.Литвиненко-Вольгемут, М.Сокіл, М.Донець, І.Паторжинський. Голинський дає ряд сольних концертів, в яких виконує класичні твори, а також, стрілецькі та галицькі народні пісні. Артист співав на багатьох оперних сценах Європи: 1925, 1930-38 – у Львівському оперному театрі, 1927-30 працював в оперних театрах Одеси, Києва, Харкова, Тбілісі, Москви. В 1927 році М.Голинського запрошують виступати у Москві, Ленінграді та інших містах Росії. З 1938 року - співає в еміграції - у США і Канаді.

Після закінчення контракту, співак повертається до Львова і активно включається в громадське та культурне життя Галичини. У 1931, 1934, 1935 рр. - організовує ряд концертів на честь Шевченкових свят з творів Д.Січинського, С.Людкевича, Н.Нижанківського, М.Лисенка, В.Вахнянина. У 1937 році співак виступає в Станіславові на честь 100-літнього ювілею «Русалки Дністрової» М.Шашкевича. У 1938 році з великим успіхом Голинський виступає в ювілейній виставі опери «Запорожець за Дунаєм» з чудовою інтерпретацією арії Андрія.

З кінця 30-х років, підписавши контракт, співак виїжджає за кордон: виступає в США та Канаді, співає на Бродвеї в Нью-Йорку, активно пропагує українську музику, в концертах виконує українські

солоспіви, народні пісні, арії з опер українських композиторів-класиків.

Голинський Михайло Теодорович народився в с. Вербівці, Івано-Франківської області, де закінчив гімназію. Співу навчався приватно, у Львові, в професора Ч.Заремби, а потім - у Мілані. Перейшовши з баритона на героїчний тенор (після навчання в Італії), як пише В.Барвінський, співак «затримав глибину і звучність низьких тонів і поєднав їх з яскравістю і значимістю горішніх тонів». Рецензенти вважали М.Голинського одним із найвизначніших українських співаків, який зробив значні поступи у напрямах інтерпретації та сценічної гри. Його праця у Торунській та Варшавській опері не минула безслідно.

Ось - кілька відгуків у пресі про перший виступ на оперній сцені М.Голинського у Харкові. У газетній статті «Вісті» (за 19 жовтня 1927 року) відомий музичний критик Юрій Ткаченко пише: «в середу, в опері «Аїда» відбувся перший виступ артиста Голинського у партії Радамеса. Цей виступ ще молодого, але вже відомого за кордоном артиста показав, що українська опера в особі Михайла Голинського зробила цінне придбання. У артиста великого діапазону і сили, красивого тембру й рівний драматичний тенор, звук медіуму і нижнього регістру нагадує так рідкий тепер героїчний тенор. Верхній регістр голосу із концентрованим, добре поставленим металевим звуком просто блискучий… Манера посилати звук, як і сам характер звуку, свідчить про добру італійську школу»[158].

У своїй книзі «Спогади» Михайло Голинський, маючи величезний досвід сценічного виконавства, дає співакам-початківцям дуже слушні поради: «Я щиро раджу кожному молодому співакові, який мріє стати професійним оперним артистом, звертати велику увагу на вибір доброго професора-співака який сам зробив кар'єру, мав великий досвід на великих сценах, а також добрих професорів співу. Вчитися треба 4-5 років. А раніше в Італії і по 7 років в славній школі братів Ламперті. Ці брати не були співаками, але були славними лікарями-ларингологами. Вони фундаментально знали природу і апарат людського голосу. Вони виховали цілий ряд славних італійських і інших співаків».

---

158 За матеріалами книги Голинського М. Т. Спогади.- К.: Молодь, 1993.- С.106-107.

Попри навчання співу необхідно плекати і красу свого голосу (і всього організму), тобто не пити, не палити, загартовуватись, займатися гімнастикою, зберігати здорові зуби, які мають велике значення для співака. Це підвердить кожний співак. «Краще, - любив повторювати він, - мати свої зуби, а не штучні – «панські». М.Голинський велику увагу звертав і на правильне функціонування шлунку співака, наголошуючи на тому, «що шлунок – це господар всього людського організму. Людина старіє від неправильного функціонування шлунка»[159].

Щодо кількості занять, то: «найкраще брати уроки співу щоденно або через день. Гірше 2 рази на тиждень, а вже цілком недостатньо брати урок раз на тиждень. Це те саме, що людина їла раз на тиждень і мала бути з того сита і здорова»[160].

У репертуарі співака чільне місце займають оперні партії українських та зарубіжних композиторів: Андрій («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Герман («Пікова дама» Чайковського), Йонтек («Галька» Монюшка), Каніо («Паяци» Леонковалло), Радамес («Аїда» Дж.Верді), Калаф («Турандот» Дж.Пуччіні) тощо. Він був гордістю української музичної культури, хоча, на жаль, він менше відомий на своїй батьківщині, ніж у світі.

Одне з визначальних місць у громадському та культурному житті Західної України 30-40-х років належить видатному українському співакові (бас-баритону), солісту Віденської опери, театру «Руська бесіда», театру Й.Стадника, диригенту, вокальному педагогу ***Роману Орленку (***справжнє ім'я **– *Прокопович Роман Іванович – 1883-1962 рр.).*** Народився в с. Чижиків, тепер Львівської області. Закінчив в 1907 році Віденську консерваторію і того ж року з успіхом дебютував на сцені Віденської опери у партії Ріголетто. Згодом, виконував партії з опер Вагнера, Гуно, Моцарта, Бізе та інших зарубіжних композиторів. Виступав і в Остравській опері.

У 1913 році Р.Прокопович відгукнувся на запрошення оргкомітету Байрейта для виконання партії Вотана з опери «Золото Рейну» на святкуванні 100-річчя Вагнера, керував хором української громади у Відні. Після розвалу Австро-Угорської монархії повернувся до Львова.

---

159 За матеріалами книги Голинського М. Т. Спогади.- К.: Молодь, 1993.- С.106-107.

160 Там само.- С.106

З 1918 по 1920 р. - працював у Руському народному театрі у Львові, де виконував провідні партії в операх Лисенка, Аркаса, Монюшка, Сметани тощо.

У 1920-1925 роках Орленко-Прокопович викладав спів у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка, а з 1939 року - викладав сольний спів та теоретичні предмети в музичній десятирічці, музичному училищі та консерваторії. До 1943 року Р.Прокопович керував хором в Успенській церкві, де виконувались усі 35 концертів Бортнянського, концерти Березовського, Веделя, твори Рахманінова, Чайковського, грузинська літургія, колядки в обробці Стеценка, Барвінського.

У 1949 році сімю Прокоповичів було репресовано і вивезено до Хабаровського краю. Лише у 1957 році він зміг повернутися на батьківщину і останні роки прожив у Винниках - пригороді Львова.

Р.Прокопович активно пропагував українську музику, народні пісні, творчість українських композиторів. Особливо плідною була музично-лекторська діяльність Р.Прокоповича. Він виступав з лекціями та музично-тематичними програмами. У його виконанні було зроблено багато записів сольних концертів з творів М.Лисенка, Д.Січинського, Я.Лопатинського, В.Матюка та ін.

6.5.УКРАЇНСЬКІ ОПЕРНІ СПІВАКИ ЗАРУБІЖЖЯ НА СВІТОВИХ СЦЕНАХ XIX - XX ст.

Українська земля - споконвіку багата талановитими співаками. І в минулі епохи, і зараз, де б не були наші співвітчизники, вони підносять пісенну славу - славу Української, незалежної, багатої талантами, Держави.

Тому, в українському музикознавчому просторі щораз частіше появляються незаслужено забуті у свій час імена, які все своє творче життя самовіддано служили українському національному мистецтву, примножували його здобутки не лише в Україні, але, часто, далеко поза її межами. Вони, немов ластівки, що летять на рідну землю, повертаються в Україну, пропагуючи невідомі твори поетів, письменників, композиторів зарубіжжя, відкриваючи, водночас, забуті імена наших співвітчизників, які здобули славу на світовій оперній сцені, і яких у роки Другої світової війни та сталінського лихоліття

доля закинула за океан. Відстоюючи ідею самобутності українського народу, не приховуючи своїх патріотичних почуттів, вони стояли на заваді тим, хто прагнув стерти «грані» між народами великої наддержави – «СРСР». Тому їх, як і тисячі українських хлопців та дівчат, силоміць вивезених на роботу до фашистської Німеччини, котрі під страхом геноцидно-репресивної політики Сталіна не повертались додому, записали в зрадники, поставили в один ряд з запроданцями, що повертали рушниці проти свого народу, і тим самим, назавжди викреслили з памяті прийдешніх поколінь.

Та час розставив усе на свої місця. Україна здобула незалежність отримала змогу дізнатися імена митців, які, опинившись на чужині, не зрадили українському народові. Своїм мистецтвом вони всіляко підтримували дух і гідність земляків у роки війни та в еміграції, не давали забути їм і їхнім дітям своє коріння. Серед таких визначних постатей ХХ століття у вокальному мистецтві на теренах Західних областей та за кордоном працювала ціла плеяда митців, творчі здобутки яких тепер стали всеукраїнським культурним надбанням. Це, насамперед, ті, що стоять поряд з найкращими співаками світу, які отримали світове визнання: В.Їжак, О.Носалевич, М.Сіяк (Сіяківна), Р.Любинецький, О.Любич-Парахоняк, О.Руснак, М. Сабат-Свірська, М. Дуда, В.Тисяк, М.Старицький (Міро Скала), В.Матіяш, Й.Гошуляк, І.Маланюк, та багато інших, які стояли біля витоків творення вокальної школи, приймали безпосередню участь у її житті, вплинули на формування покоління митців - нинішніх спадкоємців традицій. Народившись на початку століття, вони прожили і пережили усі лихоліття нашої непростої історії, зазнали утисків тоталітарної системи, були репресовані, пройшли тернистий шлях становлення, однак, попри всі випробування, залишилися вірними собі й обраному шляху. Багато митців були змушені творити на чужині, як репресовані, або змушені були виїхати за кордон через політичне становище. Але, попри все це, вони залишалися відданими синами своєї держави, яку любили понад усе і працювали для її майбутнього процвітання. Їхнє виконавство отримало визнання у світі. Багато критиків і мистецтвознавців дали позитивну оцінку їхній творчості.

Не залишився байдужим до українського мистецтва відомий оперний співак (баритон) - ***Їжак Володимир Іванович (псевдо. Роберт - 1857-1920 рр.),*** який все своє життя займався популяризацією українського р за кордоном. Народився у м.

Бережани, Тернопільської області. Спочатку навчався в Бережанській гімназії, а пізніше у Львівському університеті, а у 1883 році закінчив Міланську консерваторію. Співацьку діяльність розпочав у оперних театрах Італії (зокрема в Мілані – 1883), Польщі, Румунії, Греції, Туреччині. Гастролював у 1883-1885, 1891-1892 рр. – у Львові та Одесі. Перебуваючи на Україні, співак в 1890 році виступав з концертною програмою у Станіславові, а у 1891 – у Чернівцях і Бережанах. Виконував арії з опер, а також українські, німецькі, французькі та італійські народні пісні, твори Антона Рубінштейна, Тості, Миколи Лисенка «Була колись Гетьманщина», «Ой чого ти почорніло», «Гетьмани, гетьмани», «Мені однаково», Сидора Воробкевича «Огні горять», Остапа Нижанківського «Минули літа молодії». У складі італійської оперної групи гастролював у Бухаресті, Афінах, Белграді, Софії, Константинополі, Одесі. У цих містах на концертах співав українські, польські та італійські пісні.

Оперні партії: Граф ді Люна («Трубадур» Верді). Жермон («Травіата» Джузеппе Верді). Ренато («Бал-маскарад» Джузеппе Верді). Астон («Лючія ді Ламермур» Доніцетті). Валентин («Фауст» Гуно). Дон Жуан («Дон Жуан» Моцарта). Альмавіва («Весілля Фігаро» Моцарта). Ескаміліо («Кармен» Бізе).

Носалевич Олександр Модестович (1874-1959 рр.) – український оперний співак (бас-баритон), народився в с. Біличі, Львівської області. У 1898 році закінчив Віденську консерваторію (клас Генсбахера). Удосконалювався у Ф.Гваріно в Мілані.

Розпочинав свою концертно-виконавську діяльність у провідних оперних театрах Європи: 1898-99 – соліст Штутгартської, 1900-03 – Альтенбурзької, 1903-05 – Кенігсберзької, 1905-07 – Нюрнбернзької, 1909-14 – Віденської, 1914-19 – Празької, 1919-32 – Вісбаденської опер.

Концертував співак і у Львові, Станіславові (тепер Івано-Франківськ), Коломиї, Золочеві. Перебуваючи на літньому відпочинку у свого батька в с. Біличі, О.Носалевич, перед від'їздом за границю дав 28 серпня 1899 року концерт в залі Перемишльського магістрату. Ось як писала газета «Галичанин» після виступу співака: «Знатоки восхищались удивительной ревності і милозвучностию єго голоса, которого сила і красота обнаружились особенно в Чайковского «Євгенії Онєгінє» і предвещают г. Носалевичу светлую

будущность»[161]. Свій наступний концерт Носалевич подарував численній громаді перемишлян у 1913 році, 5 вересня у відновленому залі Народного Дому. Глядачам найбільше до душі припали пісні Т.Шевченка – М.Лисенка «Ой чого ти почорніло», «Ой Дніпре, мій Дніпре», «Реве та стогне». Його баритонова інтерпретація цих творів надала їм своєрідного героїчного характеру, перенесла слухачів у світ сильних емоцій. Крім українських пісень О.Носалевич виконував німецькі і італійські пісні, а також, твори С. Монюшка, П.Чайковського. Співак своїм величним, дзвінким голосом та оригінальною інтерпретацією окремих творів Д.Січинського, Р.Вагнера Дж.Верді одразу ж покорив публіку. Рецензії відзначали чудову дикцію і голос *«такої прегарної краси і могутньої сили…»* [162].

У оперний репертуар Носалевича входять оперні партії: Мефістофель («Фауст» Гуно), Фігаро, Лепорелло («Весілля Фігаро», «Дон Жуан Моцарта), Рокко («Фіделіо» Бетховена), Плункет («Марта» Флотова), Ескамільо («Кармен» Бізе), Кецал («Продана наречена» Сметани), Пімен («Борис Годунов» Мусоргського) та ін..

Сіяк (Сіяківна) Марія Михайлівна (1880-1940 рр.) українська та колумбійська оперна та концертно-камерна співачка (драматичне сопрано), народилася в с. Мурованe, тепер Львівської області. У 1898 році закінчила Міланську консерваторію. Співала до 1924 року в оперних театрах Італії (1899-1905), Іспанії (1906-12), Швейцарії, Колумбії та інших країнах.

Репертуарні партії: Віолетта («Травіата» Верді), Лейла («Шукачі перлин» Бізе), Ельза («Лоенгрін» Вагнера), Норма («Норма» Белліні), Віолетта, Леонора («Травіата», Сила долі» Верді), Манон («Манон» Масне), Джоконда («Джоконда» Поінкієллі та ін. У 1898-1899 та 1907 роках виконувала у Львові й Перемишлі романси українських композиторів – М.Лисенка, О.Нижанківського, Я.Ярославенка та ін. Програма концерту, який відбувся в 1907 році у Львові, була надзвичайно багатогранна: уривки з чотирьох опер, пісні С.Невядомського, Я.Галля, М.Лисенка, О.Нижанківського, Я.Ярославенка. Рецензент М.Волошин відзначав, що «артистки з таким феноменально великим, чистим, повним і металічним голосом

---

161 Галичанин.- 1899.- Ч.200.

162 Діло.- 1925.- .151.

уже давно Львів не чув ані з концертної естради, ані з театральногї сцени» [163].

Любинецький Роман Миколайович (1885-1945 рр.) – український оперний співак (ліричний тенор) і педагог, народився в с. Чесники, тепер Івано-Франківської області. У 1914 році закінчив Віденську музичну академію. Співав у Дрезденській (1914-1915), Краківській (1917-1918) і Загребській (1918-1929) операх. Педагогічну діяльність розпочав у 1929-39 рр., на посаді професора консерваторії Польського музичного товариства. З 1939 по 1941 рік артист працював у Львівській консерваторії.

Р.Любинецький вперше виступив на концертній естраді Львова у 1923 році, у Народному Домі, де виконував італійські оперні арії та українські народні пісні. С.Людкевич в газеті «Діло» за травень 1923 рік зазначав: *«Найбільша сила Любинецького, це його гарний шовковий ліричний тенор»*[164]. У 1929 році співак повернувся до львова, де займався педагогічною діяльністю (у1929-39 – професор співу Консерваторії Польського музичного товариства, 1939 -41 – Львівської державної консерваторії ім.. М.Лисенка.

У його репертуарі головні партії: Фауст («Фауст» Гуно), Хозе («Кармен» Бізе), Каварадоссі («Тоска» Дж.Пуччіні) та багато інших. У концертному виконанні були твори українських композиторів та українські народні пісні.

Любич-Парахоняк Олександра Іванівна (1892-1977 рр.), українська оперна співачка (лірико-драматичне сопрано), Народилася у місті Станіславові (тепер Івано-Франківськ). Її батько, Іван Парахоняк, був залізничним службовцем і мав дуже гарний тенор.

Навчалася майбутня співачка у Львівській (1912-14 рр., у класі С.Козловської) та Варшавській консерваторіях (1914-17 рр., - у вокального педагога О.Мишуги). З 1917 по 1937 роки виступала на оперних сценах Львова, Кракова, Познані, Торуня, Бидгоща та ін.

Дебют артистки відбувся в ролі Весни у опері Лисенка “Зима і Весна”. З 1905 року юна Олеся переїхала до Львова. Нею зацікавився музичний бомонд, а мистецтвознавці почали називати “атракцією”

---

163 Волошин М. Концерт М.Сіяк // Діло.- 1907.- Ч. 101.

164 Людкевич С. Роман Любінецький.- // Діло.- 1923.- Ч.30.

солідних концертів. На одному з них, у 1911 році, де пліч-о-пліч з Олександрою Любич-Парахоняк виступала вже досвідчена на той час Соломія Крушельницька, критики звернули увагу саме на неабиякий талант Олесі.

Понад 20 років співачка концертувала оперними сценами світу. У Львівській опері вона дебютувала 1917 року в опереті Целлера "Штигар". Глядач початку XX століття запам'ятав її в образах Чіо-Чіо-Сан ("Мадам Баттерфляй"), Маргарити ("Фауст"), Мімі ("Богема")… Їй вдавалися драматичні партії.

У зеніті слави Олександра працювала то в Познанському, то в Катовіцькому, то в Торунському оперних театрах. Вистави за її участю користувалися шаленою популярністю. Та в 30-ті роки театр у Познані закрили, і співачка залишилася без роботи. Почалося скромне життя, яке дозволяла праця на тютюновій фабриці у Винниках. Співачку забули… Лише в 50-х роках її постаттю починає займатися дослідник Іван Деркач, на зібраних матеріалах якого й базується виставка. "Дуже шкода, що сьогодні Олесю Любич-Парахоняк трохи забули, – казала дослідниця її творчості Мар'яна Сухоляк кореспонденту "ВЗ". – Якщо у 20-30-х роках XX століття вона ще фігурує у пресі, то пізніше її ім'я повністю зникає з газетних шпальт, а відтак і зі світського життя.

"Прегарний голос, надзвичайна музикальність, симпатична зовнішність. М'яке, легке, проте велике сопрано, зразкова техніка, сполучена з виразною дикцією. Голос наскрізь ліричний і нагадує спів соловейка", – так писав про Олександру Любич-Парахоняк один із її сучасників.

У репертуарі Любич-Парахоняк партії: Оксани («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Наталки («Наталка Полтавка» М.Лисенка), Татьяни («Євгеній Онєгін» Чайковського), Аїди (однойм. опера Верді). Співала артистка і в хорах товариства «Боян» і «Бандурист».

Руснак Орест Манолійович (псевдонім – Отмар Герлях - 1895-1960 рр.) – український оперний співак (тенор). Народився в с. Дубівцях, тепер Чернівецька область. Закінчив Празьку

консерваторію в 1924 році (вокальний педагог Є.Фукс). Володів рідкісним щодо краси тембру та широти діапазону голосом, чудовою вокальною технікою.

Вокально-творча діяльність Руснака розпочиналася в оперних театрах Австрії та Німеччини (Берлін, 1930-1931; Мюнхен, 1931-1938). З 1926 по 1931 р., Руснак гастролював у Чернівцях і Львові, а також, на Східній Україні (Київ, Харків, Одеса, Запоріжжя, Миколаїв, Дніпропетровськ). Співак німецьких оперних театрів (Кенігсберг, Хемніц, Грац, Берлін, Мюнхен) Орест Руснак, де б не виступав з концертами, мав шалений успіх. Так, наприклад, виступаючи зі своїм концертом у Львові в 1931 році, співак виконував композиції українських авторів О.Нижанківського «Минули літа молодії», М.Лисенка «Удосвіта встав я», В.Барвінського «Ой поля», С.Людкевича «Спи, дитинко моя», а також арії з опер німецькою, італійською та чеськими мовами. Особливе захоплення публіки завжди викликав красивий і вишколений голос О.Руснака, який і забезпечив йому успішну кар'єру за кордоном.

У газеті «Діло» за 1931 рік автор допису Німчук І. пише, що «це тенор вирівняний у всіх позиціях з наскрізь ліричним забарвленням, при чому співак орудує ним з надзвичайною легкістю, а всі переходи від ***ff*** до ***pp*** й навпаки відбуваються у нього якось так ніжно, м'ягко й тепло, що все те просто захоплює»[165]. Цей голос - надзвичайного вокального та драматичного таланту, від якого віяло щирістю, безпосередністю і правдивістю - викликав у слухачів бурхливу реакцію, яка завжди переростала в бурхливі овації.

У його виконанні звучало багато оперних творів: Каварадоссі, Рудольфо («Тоска», «Богема» Пуччіні), Арнольда («Вільгельм Телль» Россіні), Йонтека («Галька» Монюшка), Герцога, Манріко («Ріголетто», «Трубадур» Верді), Ліонеля («Марта» Флотова) та багато інших, а також, концертних творів українських композиторів - М.Лисенка, Д.Січинського, С.Людкевича, Н.Нижанківського, Я.Лопатинського, українські народні пісні.

Сабат-Свірська Марія Володимирівна (1895-1983 рр.) – українська оперна та концертно-камерна співачка (сопрано), народилася в с. Помонята, тепер Івано-Франківської області. В 1926

---

165 Німчук І. Концерт Ореста Руснака.- //Діло.- 1931.- Ч.103.).

році закінчила Львівську консерваторію (клас Ч.Заремби). Свою артистичну діяльність розпочала у 1912 році у Львівському товаристві «Боян». Солістка оперних театрів у Торуні (1926-29), Варшаві (1929-30). У 1937 році - виступила з власним концертом у Львові, в якому показала високий рівень виконання і, як писав А.Рудницький, «співачка вложила в концерт багато праці, дбайливо нею приготовлений і виконаний»[166].

Викладала в музичних училищах Львова (1944-50 рр.) і Рівного (1950-57 рр.). У репертуарі провідні оперні партії співачки: Оксана («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Тамара («Демон» Рубінштейна), Маргарита («Фауст» Гуно), Мімі («Богема» Пуччіні), Євдоксія («Жидівка» Галеві), Оскар (Бал-маскарад» Верді) та ін.

Дуда Михайло (1897-1962 рр.) – оперний співак (героїчний тенор). Народився в селі Верхня, Калуського району, Станіславської області (нині Івано-Франківськ). Закінчив Станіславську гімназію. У 1915 році вступив до УСС (Українські Січові Стрільці) і пробув у цій організації до 1918 року, воював у сотні Першого куреня Смерті під Львовом (1919), був двічі поранений і перебував у польському полоні, з якого згодом втік, а з відступом української армії, пробився до Чехо-Словаччини. У місті Пшібрамі навчався і закінчив вищу гірничу школу з дипломом інженера. Працював співак і у шахтах моравсько-остравського вугільного басейну. У 1929 році Дуба переїхав до Праги, де продовжував розпочате навчання співу в місцевих педагогів Емеріха Масопуста, Буріяна та у Розенкранцової (в неї він вчився 4 роки). Як згадує А.Гнатишин «голос у Михайла Дуди не відзначався надзвичайною технікою, зате дзвенів надзвичайною силою, так що його чистий металічний звук виповнював найменший куток великої концертної зали. Сила його голосу виходила з резонаторів голови, з його широкого обличчя і грудної клітки. Деякі німецькі критики порівняли його великий орган зі славним Карузо. Коли наш співак М.Старицький співав силою зосередження і розвивав свій голос особливо у високих тонах темпераментом і технікою, то Дуда – природою свого організму, оперши свій голос на діафрагмі. Він був ростом невеликий, але фізично збудований з широкими атлетичними грудьми і верхніми резонаторами, що майстри старої італійської

---

166 Рудницький А. Вечір української пісні Марії Сабат-Свірської // Діло.- 1937.- Ч. 88.

школи називали «габітус».(«Шлях перемоги» від 18 червня 1978 року та у «Вільному слові» від 23 вересня 1978 року.).

Одночасно, Дуда студіював право в Українському вільному університеті. Після успішного виступу на провінційних сценах у Карлових Варах і Маріанських лазнях, Дуда вирішив покинути гірничий фах і присвятити себе вокальному мистецтву. На початку своєї кар'єри, Дуда виступає на провінційних сценах в Чехо-Словаччині, а згодом - у Галичині та Волині.

У 1938 році співак виїжджає до Відня, де виступає зі своєю власною концертною програмою. З 1939 по 1944 роки - дає концерти у Відні (Софієн-залі (1944), залі Моцарта (1946), великій залі «Музікферайн»(1947), Залі Брамса (1947), Амстердамі, Празі, Берліні й інших містах Німеччини, а також у Греції, Данії та Норвегії. На всіх концертах йому акомпанував професор Музичної академії Норберт Гіц, з яким він і опрацьовував увесь репертуар, а також, професор Отто Шульгоф.

У 1949 році Дуда переїжджає з Відня до Німеччини, де виступає з концертними програмами в Ульмі, Нюрнберзі, Мюнхені, Гамбурзі та інших містах. В 1958 році він переїжджає до Філадельфії. Тут Дуда відкриває свою школу «Студію сольного співу», в якій навчає учнів співу.

Його концертний репертуар складався, виключно, з класичних зарубіжних оперних арій, українських народних пісень та пісень українських композиторів: В.Барвінського, А.Гнатишина, М.Гайворонського, С.Людкевича.

Тисяк Василь Васильович (1900-1967 рр.)– український оперний співак (тенор), народився в с.Велдіж (тепер Шевченкове) Івано-Франківської області. Закінчив юридичний факультет Празького університету. Вокальну освіту здобував в Українському Високому педагогічному інституті ім. Драгоманова у Празі (1922-25) Удосконалювався співак у Т.Леліви (Варшава, 1927-29) та Є.Гарбіно (Мілан, 1930-32). Артистичну діяльність співакат Тисяк розпочинає у Варшавському (1933), Львівському (1941) та Празькому (1946) оперних театрах.

З 1950 року співак переїжджає до Канади і виступає на провідних оперних сценах Європи. У концертному турне (1936 р.) містами Галичини (Калуш, Станіслав, Коломия, Самбір та ін.) уже відомий співак, виконував твори українських композиторів (М.Лисенка, В.Барвінського, С.Людкевича, О.Нижанківського, Я.Лопатинського), арії з опер та низку українських і стрілецьких пісень. Оцінюючи виступи В.Тисяка, О.Залеський особливо наголошував на тому, що «Тисяк належить до співаків, що крім гарних голосових прикмет (як барва голосу, голосова техніка) виявляють у співі також музикальну культуру, яка проявляється між іншим в інтерпретації співаних творів»[167].

Його оперний репертуар складався з багатьох оперних партій: Фауст (однойм. опера Ш.Гуно), Каварадоссі («Тоска» Дж.Пуччіні), Хозе («Кармен» Бізе), Радамес («Аїда» Дж.Верді) Шеньє («Андре Шеньє» Джордано), Альваро («Сила долі» Верді) та багато інших.

Старицький Мирослав Григорович (псевдонім - Міро Скала - 1909-1969 рр.) **–** український оперний і концертно-камерний співак (тенор). Народився в містечку Скала-Подільська над Збручем, Тернопільської області. Музичні здібності успадкував від батька, що вирізнявся музикальністю, мав гарний голос та був дяком і диригентом хору в своєму містечку.

Перші свої кроки в співі починав з хору, яким керував його батько. У 1939 році юнак закінчив Вищий музичний інститут ім. М.Лисенка, в 1941 році Львівську консерваторію, а в 1942 – музичну академію у Відні. Вокальними педагогами Старицького у Львові були Л.Улуханова та Р.Любинецький, а у Відні – колишній вагнерівський співак, норвежець за походженням, професор Віденської музичної академії Граруд. Тут він успішно склав іспит, який давав право вчитися у, знаній в усьому світі, Віденській музичній академії, на четвертому курсі, на найвищому у ті часи, році навчання. Однак, через закон німецького Рейху, що не дозволяв українцям Галичини вступати до Віденської академії, у Старицького були проблеми із закінченням навчання. На підмогу йому прийшов професор цього закладу – Граруд, який погодився давати уроки співу Старицькому безплатно, завдяки якому співак й отримав диплом, що давав право виступати на світових

---

[167] Залеський О. Концерт В.Тисяка в Станиславі// Діло.-1933.- Ч.253.

оперних сценах. По закінченні академії, Старицький спочатку співав у Львові, в 1939 році, з новою программою, в Чорткові, а пізніше, - у оперних театрах Європи, Америки. На цьому концерті у Чорткові звучали кілька оперних арій, виконаних мовою оригіналу та в українському перекладі, а також, українські народні пісні і твори українських композиторів-класиків: О.Нижанківського «Минули літа молодії», С.Людкевича «Черемоше, брате мій», В.Матюка «Веснівка», Я.Лопатиського «Її душа», Н.Нижанківського «Засумуй, трембіто», К.Стеценка «Вечірня пісня»[168].

Скала-Старицький володів чудовим голосом широкого діапазону, рівним в усіх регістрах. Виконавська майстерність відзначалася бездоганною дикцією та драматичним талантом.

Оперний репертуар співака складають партії: Шеньє («Андре Шеньє» Джордано), Фауста (однойм. опера Гуно), Альваро («Сила долі» Верді), Каварадоссі («Тоска» Пуччіні), Лєнського («Євгеній Онєгін» П.Чайковського) та інші.

Матіяш Василь Матвійович (1911-1982 рр.) – український оперний та концертний співак (бас-баритон, потім ліричний баритон) і диригент. Народився співак в с. Павелче (тепер Павлівка) біля Івано-Франківська. У 1931 році юнак їде до Львова, де складає іспит зрілості у гімназії Малої Духовної семінарії, заснованої А.Шептицьким. В 1936 році закінчує Вищий Музичний інститут ім. М.Лисенка (педагог М.Сокіл-Рудницька), у 1939 - Львівську Богословську академію, а у 1943 – Віденську музичну академію, отримавши диплом оперного співака. Після закінчення, В.Матіяш одразу ж підписує контракт з оперою у м. Грац (Австрія), один рік співає у Національному оперному театрі у м. Мангаймі-над-Рейном, одночасно концертує (1946-1948) в різних місцях американської зони Німеччини для українських емігрантів. З'являючись на сцені, В.Матіяш показував себе справжнім майстром акторського мистецтва. Природа наділила артиста великим співочим талантом, чим співак і чарував своїх прихильників. Тогочасна преса писала, «що В.Матіяш належить до тих співаків, що крім гарних голосових прикмет (як барва голосу, голосова техніка) виявляють у співі також і музикальну культуру, яка проявляється між іншим в інтерпретації співаних творів».

---

[168] Бачинський О.Вечір арій та пісень М.Старицького //Діло.- 1939.- Ч.188.).

З 1949 року В.Матіяш переїжджає до Австралії, в м. Сідней. Тут він проводить активну вокально-виконавську та мистецтвознавчу роботу, виступаючи на концертних сценах, пропагуючи українські народні пісні. У 1952 році співак поєднує ще й вокально-хорову справу – стає диригентом хору «Боян» та пластового хору «Юний Боян», які під його керівництвом неодноразово здобували славу кращого хорового колективу.

В оперний репертуар В.Матіяша входять твори зарубіжних та українських композиторів-класиків: Валентин («Фауст» Гуно), Фігаро («Сеільський цирульник» Россіні), Сільвіо («Паяци» Леонковалло), Марсел («Богема» Пуччіні), Ріголетто («Ріголетто» Верді) та ін., солоспіви Д.Січинського, С.Людкевича та низка українських народних пісень.

Маланюк Ірина Осипівна (1919-2009 рр.) –українська оперна співачка (мецо-сопрано). Народилася співачка у Станіславові, що на Прикарпатті (м. Івано-Франківськ), в родині військового лікаря при австрійській армії, доктора Осипа Маланюка, великого патріота з родини Крушельницьких – кузена Соломії - полковника Української Галицької армії.

Від 6-ти років вона вчилася грати на фортепіано, від 10 до 12-річного віку навчалася в українській гімназії, де виступала у ролі Лисички в опері Лисенка, від 16-ти почала вчитися професійному співу. Згодом, стала ученицею консерваторії при Польському Музичному Товаристві ім. Монюшка і почала брати участь в концертах. Її першим задокументованим виступом були оперні фрагменти з «Веселих кумошок» Ніколаї у Станіславові в 1936 році.

Юна Маланюк, маючи природний гарний голос, великий потяг до сцени та артистичну натуру, прагне співати і вчитися тільки у знаменитого баса Адама Дідура. Склавши іспит зрілості, вона двічі на тиждень їздить на лекції педагога (А.Дідура) до Львова. Проходячи курс співу, Іра, паралельно, вчиться на природничому факультеті Львівського університету. В травні 1939 року Маланюк виступає на сцені Львівського оперного театру в ролі Амнеріс, у спеціальній виставі для молоді. В тодішніх газетних рецензіях з’являються позитивні відгуки на гру молодої артистки. Одна з них повідомляє, що «…Амнеріс у виконанні Ірини Маланюк була чарівною постаттю. Щоправда, голос цієї співачки вимагає ще дальшого вишколення,

проте як його тембр, так вирівняність регістрів, емісія і звук, беручи, крім того, до уваги перші кроки співачки на сцені, - склалися на те, що без перебільшення про осягнення цієї молодої сили можна висловитися якнайбільш позитивно». Згодом, Іра Маланюк отримує контракт у Варшавську оперу і тут продовжує вчитися у Адама Дідура, тепер директора Варшавської опери. В сезоні 1940-41 рр., співачка - вже на посаді солістки Львівської опери, де виконує партії Няні («Євгеній Онєгін») Чайковського, Терпелихи («Наталка Полтавка») Лисенка, Даші в («Тихий Дон») Дзержинського.

Незважаючи на її вже чимале визнання як співачки, Іра Маланюк постійно вдосконалювала свій голос: після Адама Дідура, який залишився у Польщі, вона вчиться у професора Львівської консерваторії Улуханової, пізніше, приватно, - у Олеської. Згодом, в 1944 році, Іра Маланюк виїжджає на студії до Відня, де відвідує лекції у знаменитого педагога, колишньої вагнерівської співачки, професора Анни Бар-Мільденбург, яка працювала у Віденській консерваторії. Професор вчила її не тільки співу, вона вимагала виражати в ньому своє внутрішнє «я», говорячи, що «…твої очі – це вікно душі, мусиш широко їх відкрити і дивитися на людей, коли співаєш». В цьому ж, 1944 році, співачка отримує почесне запрошення від мера міста зайняти посаду солістки опери в м.Грац. Тут вона працює до 1947 року. Її репертуар збагатився партією Азучени в «Трубадурі», Дорабелли з «Так чинять всі», Ульріки в «Бал-маскараді», Керубіно в «Весілля Фігаро», Вальтраута в «Валькірії», Кармен в «Кармен» та ін.

З 1947 по 1950 рік вона виступає в оперному театрі м. Цюріха, а з січня місяця цього ж року підписує контракт про виступи в Іспанії. З цього часу починаються її гастрольні подорожі в різних оперних театрах Європи: Нюрнберга, Берліна, Франкфурта; Ліона, Неаполя - «Сан Карло», Риму -«Teatro Reale dell”Opera», Мілана – «Ла Скала», а також в Голландії, Франції: Парижі «Гранд Опера», Бельгії - «Де ля Монне», Південної Америки: Буенос-Айресі «Кольон».

Померла співачка у м. Грац, у Австрії, в 2009 році, де прожила більшу частину свого життя. Уже в глибоко пенсійному віці співачка змогла кілька разів приїхати в Україну і відвідати рідні місця, висловивши побажання віддати батьківський будинок в Івано-Франківську (по вул. М.Грушевського) для музичного закладу, однак, адміністрація міста не «почула» цієї просьби.

Гошуляк Йосип Григорович (р.1922) - український оперний (бас) та концертно-камерний співак. Народився в с. Палашівка, Тернопільської області. Вокальну освіту здобув у Королівській консерваторії в Амстердамі (1947-49 рр., клас А.Тур) і Торонтській консерваторії (клас К.Кігна). З 1954 (з переривами) - соліст Торонтської опери. Виступав на оперних сценах Канади і США.

Партії: Карась («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського). Тарас («Тарас Бульба» М.Лисенка), Дон Базіліо («Севільський цирульник» Россіні). У 1980 році гастролював в Україні.

Й.Гошуляк - один з провідних концертно-камерних співаків Канади. У репертуарі співака є твори українських: Лисенка, Січинського, Барвінського, Стеценка, Степового, Вериківського, Ревуцького, Данькевича, російських: Чайковського, Глінки, Рахманінова, Рубінштейна, Бородіна, Мусоргського та зарубіжних композиторів. У 1980, 1990 роках співак гастролював з концертами по Україні. Він є автором низки статей з питань вокального мистецтва.

Крім вищеназваних видатних західно-українських співаків які демонстрували своє мистецтво за межами рідного краю в Західній Європі та на інших континентах, які були учасниками святкових концертів та сольних виступів, були і маловідомі, але не менш талановиті співаки: *Микола Левицький* (1870-1944)(тенор), *Зенон К.Дольницький* (1896-1976)(баритон), *Ольга Лепкова-Іванчук* (1906-19??)(сопрано), *Євгенія Р. Зарицька* (1910-1979)(меццо-сопрано), *Олена Дмитраш*(1902-1952)(сопрано), *Олександр Семенів* (бл.1890-1943), *Анда Остапчук* (1896-1949), *Софія Коренець* (1900-19??)(сопрано), *Михайло Маслюк-Мартіні*, *Марія І. Сокіл*(1902-19??)(сопрано), *Марія Козловська, Мар'ян Кондрацький* та багато-багато інших талановитих митців нашого краю.

Цей неповний перелік імен свідчить про творчу активність наших митців на теренах Америки та Європи. На жаль, багато талантів українського походження відійшли на вічний спочинок, ставши великою втратою для мистецтва і для всього нашого суспільства. Проте, вони залишили нам у спадок свої твори, які варто зберігати для майбутніх поколінь. Внесок провідних майстрів українського співу в популяризацію українського вокального мистецтва та налагодження культурно-мистецьких зв'язків України з закордоном є вагомим надбанням українського мистецтва. Вони заслужено досягли слави

«зірок першої величини» і своїми тріумфальними виступами прикрашали і продовжують прикрашати сцени найкращих театрів світу.

6.6.УКРАЇНСЬКІ ОПЕРНІ СПІВАКИ НА ВІТЧИЗНЯНИХ І ЗАРУБІЖНИХ СЦЕНАХ (ХХ – початок ХХІ ст.)

У другій половині ХХ ст. українська вокальна культура у контексті європейського і світового культурного процесу, стає надбанням світової вокально-музичної культури. Провідні майстри української оперної сцени заслужено досягли слави «зірок першої величини» і своїми успішними виступами прикрашають сцени найкращих театрів світу, включаючи знамениті «Ла Скала», «Метрополітен-опера», «Ковент Гарден» та інші. Серед численних імен світової слави є:

Козловський Іван Семенович (1900-1993 рр.) – український оперний співак (ліричний тенор), народний артист СРСР з 1940 року. Народився в с. Мар'янівка, тепер Київської області. В 1917-1919 рр. навчався в Київському музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка в класі професора О.Муравйової. Після навчання брав участь у виставах Полтавського пересувного музично-драматичного театру, а з 1924 – соліст Харківської опери та балету. З 1926 по 1954 роки безвиїзно (повертатися в Україну заборонили радянсько-московські чиновники - !?), змушений був працювати солістом Московського Великого театру (напевно, замість сибірського заслання).

Попри все, Іван Козловський був і залишається одним з найвідоміших представників української вокальної школи. Висока співоча майстерність, емоційна теплота, щирість виконання, драматичне обдарування, дозволили співаку створити неповторні вокально-сценічні образи, які ввійшли в історію не тільки українського, а й зарубіжного оперного театру, в тому числі і російського (образ Юродивого з «Бориса Годунова» і досі вважається «еталонним» у вокальному виконавстві).

У репертуарі співака оперні партії: Левка, Петра («Утоплена», «Наталка Полтавка» М.Лисенка), Юродивого («Борис Годунов» М.Мусорського), Лєнского («Євгеній Онєгін» П.Чайковського), Лоенгріна (з одноймен. опери Р.Вагнера) та інші. Крім цього, в репертуарі І.Козловського багатющий список українських народних

пісень, які він боготворив. Камерний репертуар співака вирізнявся надзвичайною чуттєвістю, м'якістю та бездоганним фразуванням і якимсь особливим «шармом» відтворення художнього образу твору.

Солов'яненко Анатолій Борисович (1932-1999 рр.) - український оперний співак (лірико-драматичний тенор). Народився 25 вересня 1932 року в Донецьку, в сім'ї шахтаря. Хлопчина змалку захоплювався музикою, оскільки, батько та мати його були активними учасниками аматорських постановок опер «Наталка Полтавка» М.Лисенка та «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського. Малий Анатолій також брав участь у художній самодіяльності, співав дискантом.

Перші уроки співу Солов'яненко брав у соліста Донецького оперного театру О.Коробейченка, що спонукало його в 1952 році спробувати вступити до Ленінградської консерваторії, але невдало.

У 1954 році Анатолій закінчив Донецький політехнічний інститут, гірничий факультет. Після закінчення інституту почав працювати асистентом кафедри графіки та нарисної геометрії, водночас, продовжуючи заняття у Коробейченка. У 1962 році він вперше бере участь у концерті художньої самодіяльності Донецької області у Києві, де виконує кілька романсів, зокрема - солоспів Я.Степового на слова І.Франка «Розвійтеся вітром» і отримує перший гучний успіх.

Вже з січня 1962 року Анатолій Солов'яненко їде на півроку до Італії, де стажується в «Ла Скала», у відомого співака Дженнардо Барра. 22 листопада 1963 року у Київській опері відбулася прем'єра опери «Ріголетто», у якій Солов'яненко виконав роль герцога Мантуанського. В січні 1964 року Солов'яненко знову перебуває на стажуванні в Італії. Того ж року бере участь в концерті трупи Великого театру в Мілані, у «Ла Скала». 1965 року - стає переможцем конкурсу естрадної пісні «Неаполь проти всіх» в Італії. Після конкурсу повертається до Москви й виступає у Великому театрі. Бере участь у численних гастрольних поїздках в Радянському Союзі та за кордоном, стає солістом Київського оперного театру.

У Київському оперному театрі Анатолій Солов'яненко виконав близько 20 партій в операх українських, російських та зарубіжних авторів, зокрема: Герцога в опері Дж.Верді «Ріголетто», Манріко в опері Дж.Верді «Трубадур», Андрія в опері С.Гулака-Артемовського

«Запорожець за Дунаєм», Фауста в опері Ш.Гуно «Фауст», Маріо Каварадоссі в опері Дж.Пуччіні «Тоска» та ін.

У 1975 році Солов'яненку було присвоюється найвище у тогочасному Радянському Союзі звання народного артиста СРСР. У 1977-1978 роках Анатолій Солов'яненко, (який входив у десятку найкращих тенорів світу), співає у славетному нью-йоркському театрі «Метрополітен-опера». 1980 року співакові присуджено Ленінську премію. 1985 року на екрани виходить фільм «Прелюдія долі», присвячений творчості Анатолія Солов'яненка.

Він був одним з небагатьох українських співаків, (таких як Олександр Мишуга, Соломія Крушельницька, Борис Гмиря, Іван Козловський, Євгенія Мірошниченко), завдяки яким світ пізнавав українську культуру, незрівнянну красу пісенної творчості українського народу.

Солов'яненко досконало оволодів т. зв., стилем «італійського бельканто», особливо віртуозно виконуючи тенорові партії в операх Верді, Пуччіні, Доніцетті, Масканьї. Він вільно володів італійською мовою і його тенор звучав настільки проникливо й лірично, що вимогливі італійські слухачі визнали його переможцем у конкурсі «Неаполь проти всіх», віддавши перевагу йому перед славетним земляком, співаком, Клаудіо Вілла. Український співак досконало оволодів і французькою манерою співу й блискуче співав у багатьох операх французьких композиторів, зокрема, Обера, Бізе, Массне. Особливо майстерно, виконував він арію Надира в опері Бізе «Шукачі перлин». У ній чудові природні тембральні барви голосу Солов'яненка, навдивовижу точно, збіглися з виконавськими канонами цієї партії. Вражаюче натхненно й лірично виконував Солов'яненко славнозвісний романс «У сяйві місяця її побачив я...», коли м'який, ніжний голос співака наче «зависав» у наповненому місячним світлом просторі. Серед найскладніших партій його тенорового репертуару — партія Маріо Каварадоссі в опері «Тоска» Пуччіні. Її співали Енріко Карузо, Беньяміно Джільї, Маріо Ланца, Леонід Собінов, Маріо Дель Монако.

Для багатьох виконавців світу образ Каварадоссі був каменем спотикання у співацькій кар'єрі. Але у виконанні Солов'яненка, ця складна партія звучала легко, просвітлено й лірично проникливо. З великим успіхом Солов'яненко виступав у партіях класичних

російських та українських опер: «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» М.Лисенка, «Князь Ігор» О.Бородіна, «Євгеній Онєгін» П.Чайковського, «Борис Годунов» М.Мусоргського, «Садко» М.Римського-Корсакова. Особливо дорогою для артиста була партія Андрія з опери «Запорожець за Дунаєм». «У ній багато простору для голосу, - казав Солов'яненко, - все дуже вокальне, все легко співається. Тут органічно сплетені лірика і драматизм. А скільки людяності, справді народної краси!». В партії Андрія співак демонструє світлі і «неповторно-кантиленні» барви української душі, вдало поєднуючи їх з романтичним настроєм героя. Все, що наполегливо шукав Солов'яненко в українській народній пісні та українському романсі, — задушевність, ліричну простоту і природність, щирість почуттів, — він переніс у партію Андрія, і вона засяяла незнаними до того гранями, завдяки талантові співака.

У 1990-х роках артист, через незгоди з керівництвом, залишає Київський оперний театр і займається, виключно, концертною діяльністю в країнах СНД та за кордоном. 1999 року славетний співак у розквіті творчих сил раптово помер. Поховано його у селищі Козин поблизу Києва.

Мірошниченко Євгенія Семенівна (1931-2009 рр.) – українська оперна співачка (лірико-колоратурне сопрано). Народилася у с. Радянське, тепер Вовчанського району Харківської області, н.а. СРСР з 1965 року. ЇЇ дитинство пройшло в роки війни. Батько загинув на фронті. Тому, підлітком, Євгенія приїхала до Харкова на навчання у ремісничому училищі, яке закінчила, отримавши спеціальність слюсаря-складальника радіапаратури. Згодом, в Києві, вона отримала (в іншому ремісничому училищі) ще одну спеціальність – швеї. В ці ж роки Є.Мірошниченко займається у самодіяльному хоровому гуртку трудових резервів і неодноразово виступала на республіканських та всесоюзних оглядах художньої самодіяльності.

У 1950 році, в Києві, на одній з репетицій, Євгенію почув диригент, професор О.І.Климов, в той час – директор Київської консерваторії. Він зацікавився талантом дівчини і допоміг їй вступити в консерваторію. У 1957 році співачка закінчила консерваторію, де навчалася в класі професора М.Донець-Тейссейр. З тих пір і до 1990 року - працювала солісткою Київського театру опери та балету.

Прекрасний тембр голосу з, напрочуд, світлими і прозорими верхами, широким діапазоном, бездоганною технічною свободою, дозволили співачці блискуче виконувати найскладніші оперні партії класичного і сучасного репертуару, виступати на естраді з різноманітними концертними програмами. ЇЇ спів зачаровано слухали в багатьох країнах світу – в Італії, Франції, Канаді, Японії та ін.

Репертуар Мірошниченко складається з оперних партій: Венера («Енеїда» М.Лисенка), Йолан («Милана» Г.Майбороди), Стася («Перша весна» Жуковського), Віолетта («Травіата» Дж.Верді), Лючія («Лючія ді Ламмермур» Доніцетті) та інші. А в камерному репертуарі Є.Мірошниченко завжди були українські народні пісні та пісні народів світу, солоспіви композиторів-класиків.

За активну концертну діяльність Є. Мірошниченко (в 1972 році) була нагороджена Державною премією України, а в 1981 р. - Державною премією колишнього СРСР.

Стеф'юк Марія Юріївна (р. 1948) – українська оперна та концертна співачка, лірико–колоратурне сопрано. Герой України, народна артистка СРСР (1985), народна артистка України (1979), лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (1988). Кавалер трьох орденів Св. Княгині Ольги (III ступеня, 1988, II ступеня, 2001).

Народилася 16 липня 1948 року в селі Рожнові Косівського району Івано-Франківської області. Співала з дитинства, пісня була в сім'ї, як повітря і вода. Тому з професійним вибором не було сумнівів. Після закінчення семи класів Рожнівської школи поступила на диригентсько-хоровий відділ до Снятинського культурно-просвітницького училища, де досвідчені викладачі одразу помітили вокальну обдарованість дівчини. Марія Стеф'юк з великим успіхом виступила на концерті Республіканського огляду художньої самодіяльності. На неї звернули увагу педагоги Київської державної консерваторії, і невдовзі після закінчення училища у 1967 р. вона поступила на вокальний факультет державної консерваторії ім. П.Чайковського (клас проф. Н. Захарченко), яку закінчила в 1972 році. У 1972 – 1974 – стажистка, з 1974 – солістка Київського академічного театру опери та балету.

Блискуче вокальне обдарування співачки поєднується з артистичною досконалістю, глибиною трактування образів у світовій і національній класиці. З успіхом репрезентувала українську вокальну школу у США, Канаді, Австралії, Англії, Франції, Японії, Аргентині, Німеччині, Швейцарії, Франції та ін. країнах. Учасник Міжнародного музичного фестивалю у Вісбадені (1986), Дрезденського музичного фестивалю (1987).

Окрім концертної діяльності, Марія Юріївна займається ще й вокальною педагогікою. З 2000 року викладає на кафедрі сольного співу Національної музичної академії України ім. П. Чайковського.

На Міжнародного конкурсу імені Миколи Лисенка (2003) Марія Стеф'юк – Голова журі вокалістів. Постійний Голова журі Всеукраїнського конкурсу ім. Ірини Маланюк в м.Івано-Франківську.

Має записи на компакт-дисках (Українські пісні, КС 032 1997), знялася в телефільмах . На фірмі «Мелодія» записала дві грамплатівки українських народних пісень та арій з опер українських композиторів(1983, 1989). Голос М. Стеф'юк звучить у фільмі-опері «Наталка Полтавка» за однойменною оперою М. Лисенка (Укртелефільм).

Серед кращих оперних партій: Марильця («Тарас Бульба» М. Лисенка), Нова русалка («На русалчин Великдень» М. Леонтовича), Милуша («Ярослав Мудрий» Г. Майбороди), Антоніда («Іван Сусанін» М. Глинки), Марфа («Царева наречена М. Римського-Корсакова), Віолетта, Джільда («Травіата», «Ріголетто» Дж. Верді), Розіна («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Мюзетта «Богема» Дж. Пуччіні), Ерота («Орфей і Еврідіка» Х. Глюка), Маргарита Валуа («Гугеноти» Дж. Мейербера), Манон у однойменній опері Ж. Массне, Лючія («Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті) , Лейла «Шукачі перлин» Ж. Бізе). Марія Стеф'юк – друга українська співачка (після Соломії Крушельницької), яка виступала на сцені Міланського театру «Ла Скала» (Італія), виконала партію Парасі в опері «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського (1981).

Має обширний концертний репертуар, куди входять твори М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, А. Кос-Анатольського, М. Колесси, Л. Ревуцького, П. Чайковського, С. Рахманінова, Г. Генделя, Й.Баха, Дж. Каччіні, Дж. Верді, В. Моцарта, Л. Керубіні та ін.

Особливе місце у камерному репертуарі належить українській народній пісні, де співачка втілює кращі національні виконавські традиції, розкриваючи внутрішню силу і красу народного мелосу, його духовний і естетичний потенціал.

За виконання головних партій в операх “Царева наречена” М. Римського-Корсакова, “Ріголетто” Джузеппе Верді в 1998 році їй присвоєно Державну премію імені Т.Г. Шевченка. За заслуги перед Батьківщиною в 2003 році нагороджена орденом княгині Ольги.

Ко́черга Анато́лій Іва́нович (1947) - український оперний співак, один із найвидатніших басів сучасності.

Народився у селі Самгородок, Козятинського району Вінницької області. Закінчив Київську консерваторію. З 1979 року - народний артист УРСР, з 1983 року - народний артист СРСР.

На даний час Антолій Кочерга разом із дружиною Ліною мешкають переважно у передмісті Відня. Також вони мають помешкання у Києві та Люксембурзі. А. Кочерга не змінював громадянства і залишається громадянином України. За словами самого співака «*Я тільки працюю за кордоном. Хоча мені постійно пропонують залишатися за кордоном. А я не хочу. Я їжджу на роботу…. На всіх афішах, практично всіма мовами світу написано, що я— з України. І я пишаюся цим*»[1]

Свою кар'єру Анатолій Кочерга розпочав у Київському театрі опери та балету, солістом якого був з 1972 року. Його репертуар включав усі найголовніші партії басу. У 1975–1976 роках стажувався у «Ла Скала». У 1989 році отримав Державну премію УРСР за виконання партій у оперних виставах «Борис Годунов» Модеста Мусоргського, «Дон Карлос» Джузеппе Верді та «Мілана» Георгія Майбороди.

Окрім чудового голосу, Анатолій Кочерга завжди вирізнявся драматичним талантом, який він з успіхом втілював на сцені. У 1982 році зіграв роль Мефістофеля у фільмі-опері «Фауст», знятому режисером Б.Небієрідзе на Укртелефільмі.

Міжнародний тріумф Анатолія Кочерги відбувся у 1989 році у «Хованщині» Модеста Мусоргського у Віденській державній опері. Після цього почалась його тісна співпраця з диригентом Клаудіо Аббадо та іншими визначними діячами оперного мистецтва, виступи у найкращих операх, концертні тури з симфонічними оркестрами, гастролі по всьому світу, які з часом стають лиш все більш затребуваними.

Партію Бориса Годунова А. Кочерга виконував у Зальцбурзькому фестивалі, Зальцбурському Великодньому фестивалі, Віденській державній опері, а також у турне Віденської опери по Японії. Серед близьких професійних колег Кочерги був Мстислав Ростропович. Співак також співпрацював із Ґідоном Кремером, Одзава Сейдзі, Володимиром Ашкеназі та іншими відомими диригентами.

У 2011–2012 роках А. Кочерга братиме участь у постановках опер «Дон Карлос» у Мюнхені, «Леді Макбет Мценського повіту» у Мадриді, «Хованщині» у «Метрополітен опера» (Нью-Йорк).

У 1998 році у Мехіко на Кочергу вчинив напад грабіжник, простреливши співаку ногу. Втім вже за тиждень він виступав у Мексиканській опері у інвалідному візку.

Інтерв'ю Анатолія Кочерги Дзеркалу Тижня

Один з найвидатніших українських басів сучасності, - ***Микола Сергійович Шопша (р.1947)*** - улюбленець публіки, митець, творчість якого суттєво збагатила наш духовний простір, врешті, безмежно красива людина, народився в с.Веремеївка Полтавської області.

У Миколи Шопші поєдналися тремтлива душа митця і широка вдача українського козака, який власною силою міг здолати будь-які труднощі, випробування, впевнено йти до окресленої мети. А метою цією, завжди і повсякчас, було оперне мистецтво, вершин якого він сягнув... Він належав до плеяди найкращих сучасних басів світу. Його голос захоплював силою і могутністю, досконалою вокальною майстерністю, винятково красивою тембральною палітрою, а сценічна майстерність дозволяла бути на рівні з кращими драматичними акторами. Кожна вистава за його участю приносила глядачам не тільки справжню мистецьку насолоду, але й духовно збагачувала, залучала до незнищенних скарбів музичної культури. За, майже тридцятирічну

творчу діяльність, він створив понад тридцять партій класичного і сучасного оперного репертуару, здебільшого, монументальних, психологічно наповнених, образів в операх: М. Лисенка, С. Гулака-Артемовського, Б. Лятошинського, М. Мусоргського, П. Чайковського, Ш. Гуно, О. Римського-Корсакова, Д. Шостаковича. У їхніх операх вокальний талант і майстерність М. Шопші розкрилися особливо потужно і самобутньо, а відтак, принесли артисту світове визнання, про що засвідчили гастролі співака у Німеччині, Франції, Іспанії, Швейцарії, США, Голландії, Швеції, Данії та ін. країнах. Він був одним із тих, хто на початку 90-х років XX ст. розкривав перед здивованою Європою, практично, незнану для них, велику вокальну культуру українського народу, репрезентував театр, який почав активно інтегруватися у світове музичне мистецтво і зараз посідає там чільне місце.

Професійна кар’єра оперного співака Миколи Шопші почалася після закінченнія, у 1979 році, Київської консерваторії (клас М. Кондратюка), маючи уже досвід роботи в армійському ансамблі пісні й танцю та Українському заслуженому академічному хорі ім. Г. Верьовки. Зустріч на початку оперної кар'єри з видатним маестро Стефаном Турчаком, головним диригентом і художнім керівником Київської опери, визначили подальшу долю Миколи. Великому маестро були співзвучні ентузіазм і творча енергія молодого співака, його бажання активно поповнювати свій репертуар. За традицією, яка здавна існувала у Київській опері, Микола Шопша долав сходинку за сходинкою, щоб прийти до вершинних басових партій класичного репертуару. В його доробку було чимало партій т.зв. «другого плану» (Кирдяга, Феррандо, Скуратов), але кожна з них ставала ще одним кроком до значних вокально-сценічних образів - спочатку дона Базіліо в "Севільському цирульнику" Дж. Россіні, далі - Володимира Галицького в "Князі Ігорі" О. Бородіна, Досифея та Пимена в "Хованщині" й "Борисі Годунові" М. Мусоргського. На всі ці партії співака благословив Стефан Турчак, вивіряючи набутий досвід і майстерність для дебюту в заголовній партії "Тараса Бульби", яка стала не тільки однією з кращих у репертуарі Миколи Шопші, але й однією з найцікавіших інтерпретацій образу козацького полковника за, майже, 80-літню історію лисенківської опери на київській сцені. Великий успіх чекав на молодого співака і в одній з найскладніших опер XX століття - "Катерині Ізмайловій" Шостаковича, де молодий

співак із граничною вокальною досконалістю створив багатоплановий, як у вокальному, так і артистичному розумінні, образ жорстокого і хтивого Бориса Тимофійовича. Саме ця партія, якоюсь мірою, наблизила співака до образу Бориса Годунова в однойменній опері Мусоргського. Стало очевидним, що митцеві під силу одна із найскладніших партій світового репертуару, яка вимагає не тільки значного діапазону, сили й могутності голосу, але й глибокого проникнення у внутрішній світ образу, відчуття його психології та мотивації вчинків, філософське розуміння задуму композитора, який показав свого героя нещадним суддею над собою. Микола Шопша здолав цю, неймовірно важку, оперну вершину, склавши чи не найскладніший іспит на творчу зрілість. Він створив монументальний образ людини, яка, здобувши трон, здобула і вічну муку карою сумління.

З кожною новою партією, створеною на київській сцені, Микола Шопша ставав все яскравішою і помітнішою творчою індивідуальністю на українському, а згодом і світовому вокальному небосхилі. У 1978 році він перемагає на Всеукраїнському огляді "Молоді голоси", а у 1979 р. - на конкурсі ім. Миколи Лисенка, в 1980 р. - на Міжнародному конкурсі вокалістів у Барселоні, здійснює свою першу велику гастрольну поїздку до скандинавських країн. У 1995 р., за виконання партій у класичному вітчизняному репертуарі, Микола Шопша був удостоєний Шевченківської премії і це стало ще одним визнанням його великого таланту, майстерності, врешті, патріотизму, бо саме він, крок за кроком, підносив українське оперне мистецтво до світових вершин.

З перших кроків на сцені митець ділив свій неординарний талант між оперною сценою і камерним виконавством, даруючи любителям вокального мистецтва свої прекрасні інтерпретації українських народних пісень і арії з маловідомих класичних опер, романси і твори Рахманінова, Лисенка, Массне, Мусоргського, Косенка, Лятошинського, Данькевича, Шамо. Сучасні українські композитори - Білаш, Станкович, Зубицький, Костін, Дичко, Скорик та ін. залюбки писали саме для Шопші, враховуючи красу, силу й діапазон його голосу. Микола Сергійович співав із найкращими оркестрами, давав концертні програми з такими уславленими колективами як Національний симфонічний оркестр України, хор ім. Г. Верьовки, Національний оркестр народних інструментів, капела "Думка"... Якось

після одного із камерних концертів Миколи Шопші у Нью-Йорку, один із відомих американських музичних критиків Дуг Ласл написав у газеті "Рекорд": “Реакція слухачів - цілковите захоплення, що перевершує усі сподівання. Бог є нашим свідком, наскільки усім нам потрібні такі таланти! Шопша володіє глибоким басом, його голос надзвичайно могутній, водночас співак користується найтоншими обертонами, що ставить його в ряд найвидатніших басів світу. Його обдарування та відчуття аудиторії порушило мовний бар'єр та незнання аудиторією національної тематики. Він майстерно володіє не тільки голосом, а й виразом свого обличчя, кожним рухом, і всі, хто бачив і слухав його, розуміли все без перекладу... ". Ще промовистіше оцінив талант українського баса музичний оглядач Віл Райте з "Нью-Йорк таймс": "Голос Миколи Шопші винятково гарний. Пристрасність, надзвичайний драматизм виконання змусили глядачів затамувати подих. Великого зросту, кремезний співак захоплює слухача особливою силою свого голосу, яким він володіє так само майстерно, як скрипаль володіє інструментом генія Страдіварі...".

Камерний репертуар Миколи Шопші був багатим і різноманітним. Він налічував понад 500 творів і охоплював практично всі стилі і епохи світової музичної культури - від ораторіальних партій Генделя до романсів XX ст. Із справжнім тріумфом співак виконував басові партії у легендарних творах: Реквіємах Моцарта, Верді, IX симфонії Бетховена, поемі "Страта Степана Разіна" Шостаковича, ораторії "Бабин Яр" Станковича! Але з особливим пієтетом співав митець українські народні пісні, з яких розпочалася його нелегка, не завжди встелена трояндами, дорога у велике мистецтво, де він набув слави і визнання, з якого так рано пішов за світи, щоб назавжди залишитися в українському вокальному мистецтві та в душах всіх, хто прилучався до його великого і небуденного співочого таланту.

З молодшої генерації співаків заслуговує на увагу ***Володимир Дмитрович Гришко*** (***р.1960)*** - оперний співак (тенор), народний артист України, лауреат Державної премії імені Тараса Шевченка - давно здобув світове визнання. Народився співак у Києві. Родина Гришків була дуже співочою: мати чудово співала, тітка була заслуженою артисткою оперети, та й інші члени родини любили український спів.

Вокальну освіту Володимир здобув у Київському музичному училищі, потім були - консерваторія та аспірантура. У консерваторії першим, як батько, прийняв його Володимир Олександрович Запорожцев, який, не маючи високих регалій та звань, був чудовим педагогом. Співак одразу довірився педагогу і до сьогоднішнього дня безмірно вдячний йому і всім, хто навчав його на пізніших етапах співацької кар'єри. Коли співак вступив у консерваторію до видатного оперного співака Володимира Тимохіна, він сказав: *«Ви своїм голосом можете змінити своє життя».* Володимир тоді досить скептично поставився до слів Тимохіна, але педагог був правий, його талант співака стрімко зростав.

Володимир Гришко - Лауреат конкурсу у Севільї в Іспанії, де отримав Гран-прі, приз Каталонії і титул найпершого тенора «Tenor milor» у 1991 році. Була ще премія Гран-прі у Тулузі. Пізніше, також був удостоєний честі стати у Барселоні володарем Гран-прі та спеціального призу Пласідо Домінго, який, зазвичай, вручається кращим іспанським тенорам. Співак був першим іноземцем, який його отримав. «Король співу» Лучано Паваротті зазначав у газеті, що Україну він знає завдяки Помаранчевій революції, братам Кличкам, футболістові Шевченку та —Володимиру Гришку.

Географія його співочої творчості доволі широка - це кращі оперні сцени США («Нью-Йорк Сіті опера», «Метрополітен опера»), Європи (Париж, Прага, Рим), а також Маріїнський театр. У концертах та виставах він неодноразово виступав разом із найяскравішими світовими зірками. Українські шанувальники музики, також, не обділені його увагою, бо він є солістом Київської Національної опери і підкреслює, що завжди був і лишається українським співаком.

Найбільш незабутнє враження на Гришка справили сценічні партнери та партнерки: незрівнянна Монтсеррат Кабальє та маестро Паваротті, також, Еріка Маттіла та примадонна «Метрополітен опера», українка за походженням, Марія Гулєгіна — краща Тоска світу. На думку самого В. Гришка, особливої похвали заслуговують наші співачки - Ольга Микитенко та Вікторія Лук'янець.

У кожного оперного співака є улюблені партії, в яких розкривається весь творчий потенціал артиста, виконання яких є справжньою насолодою для них. У Володимира Гришка, також, є свої улюблені партії, які він виконує з особливим задоволенням:

найбільше співак любить національну класику: - «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, «Наталку Полтавку» М.Лисенка, «Наймичку». На фестивалі у Баден-Бадені, де відбувалася світова прем'єра опери «Чародійка» (практично, її майже ніхто не знає і не чув) за участю солістів Маріїнського театру і якою диригував диригент світового рівня Валерій Михайлович Гергієв, Володимир Гришко виконав надзвичайно психологічно складну партію княжича Юрія, (в якій поєднуються почуття до матері і ставлення до коханої жінки), в яку співак вклав всю свою душу й енергію. Партія досить складна і містить багато труднощів: у ній чотири верхніх ***«до»***, багато ***«сі-бемолів».*** Максимально вкладаючи в образ все своє уміння й навички, він виконав її блискуче. У процесі виконання, співак, маючи багатий власний досвід, має можливість у деяких моментах інтерпретувати, по-новому розкривати духовні та емоційні якості героя, не порушуючи основної лінії партитури. Це талановито робить і В.Гришко, після чого глядачі покидають зал зачаровані його виконанням. Сумнівів у його таланті та майстерності виконання, напевне, не мала жодна людина, яка купила квиток на його концерт. Маестро, чий голос вже давно визнали на усіх світових сценах, ще раз довів, що українці з гідністю можуть стати в один ряд із всесвітньовідомими оперними світилами!

Артист надає перевагу і охоче бере у свій репертуар твори сучасних українських композиторів. Його приваблює наша сучасна класика — вічна музика Білаша, Івасюка, Майбороди, а також твори з репертуару Магомаєва та Градського. Щоб їхні пісні були цікаві, співак їх по-своєму інтерпретує, робить аранжування тощо.

На прохання маестро Паваротті «наблизити оперу до широких мас», співак заспівав дуетом з естрадними співаками. Також, всі пам'ятають «фантастичний» дует Монтсеррат Кабальє і Фреді Меркьюрі, після якого велика оперна діва стала ще більш знаною у світі і популярною, особливо серед молоді. Це ж намагається робити і Володимир Гришко.

Володимир Гришко часто берете участь у різних мистецьких заходах, котрі популяризують Україну та українську музику в світі. Так, у 2006 році на хоровому конкурсі в Італії, разом з дитячим хоровим колективом «Щедрик», співак отримав Гран-прі, яким він особливо пишається, оскільки він сам, свого часу, розпочинав із цим колективом свою артистичну діяльність.

Володимир Гришко багато праці віддає роботі по вихованню вокалістів-початківців. Під його патронатом на даний час роблять перші спроби талановиті молоді люди, яким співак розкриває секрети вокалу. Недавно під орудою маестро у його проекті «Світові хіти» брали участь і молоді українські співаки, зокрема, *Ганна Данилюк, Ігор Царьков,* 17-річний учень маестро, майбутня зірка оперної сцени - *Віктор Мельник*. Хлопець підкорив глядачів своїм «зрілим» голосом, а «Ямайка» у його виконанні, безперечно, нікого не залишила байдужим. Отже, підростає гідна зміна, яка з честю зможе представляти Україну на світових сценах! Дуже приємною і зворушливою стала поява на сцені «майбутнього Робертіно Лоретті» – маленького українця *Віктора Мостики*. Голос цієї семирічної дитини лунав у стінах палацу «Україна», практично, на рівні з дорослими маститими виконавцями.

Володимир Гришко є, насправді, світовою зіркою і гордістю української сцени. А для нації, в якій, нарешті, пробуджується національна свідомість, – це «бальзам для душі». Доброзичлива і жартівлива манера, з якою Володимир Гришко веде свої концерти, задають тон усьому вечору і передають «флюїди» гарного настрою у зал. Відчувається, що замість концерту у Національному палаці чи у іншому залі, глядач потрапляє на теплу зустріч старих друзів, де всі один одного знають і не втрачають нагоди по-доброму пожартувати.

Лук'янець Вікторія Іванівна (р.1966) - українська оперна співачка (ліричне сопрано). Народилася у Києві. У п'ятирічному віці почала брати уроки гри на фортепіано, в чотирнадцять – вокалу. Навчалась у Київському музичному училищі ім.. Р.Глієра (вокальний клас І.Паливоди). На четвертому курсі консерваторії їй випала можливість поїхати на Всесоюзний конкурс вокалістів імені Глінки (м. Баку), де Вікторія завоювала І премію.

У 1989 році молода співачка закінчила Київську консерваторію (клас вокалу Є.Чавдар) і того ж року дебютувала на сцені Національної опери України, виконуючи партію Марфи у опері «Царева наречена» М.Римського-Корсакова. Через чотири роки, з цією ж партією, дебютувала на сцені Великого театру в Москві. У 1990 році - здобула І премію на Міжнародному конкурсі «Мін-Он» у Токіо та на Міжнародному конкурсі ім. Моцарта у Відні, а у 1991 році - отримала І премію на Міжнародному конкурсі ім. Марії Каллас в Афінах.

З 1994 року – солістка Віденського оперного театру «***Wiener Staatsoper***». У 1995 році співачка стає Лауреатом Зальцбурзького фестивалю та дебютувала в театрі «Ла Скала». З 1994 по 2000 рік - знову солістка Віденської державної опери. Того ж року дебютує на сцені віденської ***Volksoper.*** Співачка гастролює у багатьох країнах світу: Італії, Франції, Португалії, Німеччині, Ізраїлі, Японії Греції, Росії, Китаї, США, Японії, Бразилії та ін.

Найвідоміші головні партії з опер: Віолетта, Джільда («Травіата», «Ріголето» Верді), Цариця ночі, Донна Анна («Чарівна флейта», «Дон Жуан» Моцарта), Лючія, Адіна, Марія Стюарт («Лючія ді Ламмермур», «Любовний напій»), Парася («Сорочинська ярмарка» Мусоргського), Розіна («Севільський цирульник» Россіні) та багато інших.

Виступала з найвідомішими світовими тенорами: Пласідо Домінго, Хосе Карерасом та Лучано Паваротті. У своїй автобіографічній книжці Паваротті написав, що коли Вікторія співає в «Ла Скала» - її голос чути на Капрі. Відомий італійський режисер Франко Дзефіреллі серед «трьох великих Віолет» назвав імена Марії Каллас, Терези Стратас та Вікторії Лук'янець.

У 1999 році співачка отримала звання «Людина року» в номінації «Культура і мистецтво». З 2001 року – Народна артистка України.

Отже, вокальне мистецтво пройшло чималий і складний шлях творення, починаючи з найдавніших часів. Це був тривалий період становлення і професіоналізації вокального мистецтва, зародження і визрівання його основних жанрів. Характеризуючи творчість видатних українських виконавців, можна помітити, що на тлі італійської, французької та німецької вокальних шкіл, українська вокальна школа зуміли зберегти основні риси національних особливостей своєї музичної культури і, незважаючи на безпосередній вплив італійської, сформувати наукову базу вокально-педагогічних засад підготовки кваліфікованих спеціалістів.

Все це дозволяє створити певне уявлення про діяльність сучасної системи вокального навчання на Україні і зробити висновок про те, що творчі завдання, які стоять перед українськими вокальними педагогами, мають грунтовний, системний науково-пошуковий характер; ведеться серйозна науково-дослідницька робота з вивчення

співочого голосу; розроблена оригінальна методика діагностики та лікування вузликових утворень в гортані та на голосових зв'язках, що є надзвичайно важливим чинником у справі професійного виховання співака; акцентується увага на практичну сторону навчання, зокрема, написання науково-методичних розробок вокалознавчого характеру; проводяться дискусіїї щодо практичного застосування новітніх досягнень вокальних педагогів тощо. Все це є надзвичайно важливим фактором у справі професійного виховання співака.

Висновки

Закінчуючи монографію, її укладач переконаний в тому, що при високому рівні знань у галузі вокального виконавства, світове та вітчизняне професійне мистецтво, «приречене» на всебічне вивчення «в межах тривалої історичної доби»: від церковнослов'янського співу Київської Русі до сучасності, що дасть змогу глибоко осмислити як вокально-технічні основи, так і методичні аспекти самого феномену співу. Вивчення вокального мистецтва в історичному аспекті дає змогу визначити три основні періоди кардинальних змін його вокально-технічних засад: допартесна епоха, період підпорядкування західним музичним стилям, епоха сучасної полістилістичної музики.

На основі вивчення архівних матеріалів, науково-методичної та мистецтвознавчої літератури в праці розглядаються витоки російської та української національних вокальних шкіл та досліджуються головні етапи їх становлення і розвитку, аналізуються мета і зміст вокально-педагогічної освіти.

Вивчення різних джерел показує, що з давніх часів дійовим засобом виховання молоді була народна пісня, підпорядкована формуванню людини-трудівника, патріота, гуманіста, розвитку духовно багатої особистості. Пісні зберегли для педагогіки такі методи виховання, як особистий приклад, заохочення, настанову і навчання, забезпечили природовідповідність та культуровідповідність виховного процесу. У XVI - XVII столітті становленню та розвитку вокально-педагогічної школи сприяла організація музичної освіти в братських школах України і викладання циклів музичних дисциплін у Києво-Могилянській академії. У XVIII – поч. XX століття важливу роль у формуванні та розвитку гуманістично-просвітницьких ідей естетико-

виховних традицій, національно-патріотичної спрямованості української музичної школи відіграла патріотична та пісенна діяльність Г.С.Сковороди, Т.Г.Шевченка, Лесі Українки, М.В.Лисенка, Ф.М.Колесси, В.М.Верховинця, П.О.Козицького та ін..

Аналіз архівних матеріалів та науково-методичної літератури дозволив виявити три основні етапи розвитку теоретичних ідей та досвіду національної музично-педагогічної школи.

Перший (кінець XIX – початок XX століття) – навчання діячів цієї школи в музичних училищах та консерваторіях Харкова, Києва, Одеси, Львова; їх участь в освітній та суспільно-педагогічній діяльності Харківської та Київської філій Російського Музичного Товариства (РМТ).

Другий період (20-30 рр. XX ст..) – педагогічна діяльність у вищих музично-педагогічних навчальних закладах Києва, Харкова, Одеси, Львова, класах удосконалення вокально-педагогічних кадрів при Київській та Харківській національній опері; формування науково-методичних засад педагогічної та спеціально-методичної підготовки студентів-вокалістів у процесі викладацької та творчої роботи.

Третій період (50-70 рр.XX ст..) – продовження активної викладацької діяльності в музичних вузах Києва, Харкова, Одеси та Львова, подальший розвиток теоретичних ідей і практичної підготовки педагогів-вокалістів на грунті національно-педагогічних та народно-пісенних традицій, світових вокально-педагогічних надбань.

Рівень технічних можливостей співака в різні історико-стилістичні епохи був залежний від змін у сольному виконавстві. Розвиток технічних та виконавських властивостей в сольному співі надавав можливості визначення перспектив розвитку вокальних партій та утворення нових виконавських прийомів у музичному мистецтві. Тому, можна зробити висновок, що художньо-виконавський рівень пропорційно *залежить від індивідуальної вокальної підготовки кожного виконавця.*

Аналіз методичної літератури з питань вокальної підготовки довів, що наукове ставлення до вокально-виховного процесу розвивалося разом із впровадженням іноземних стилів виконання у вітчизняній вокально-хоровій культурі, а напрямки методичних розробок з питань виховання голосу велися відповідно до стилістичних та жанрових змін і були спрямовані на певний виконавський рівень. Визначено також, що дожовтнева методика вокального виховання була спрямована на розвиток та вдосконалення індивідуальних природних даних, а процес

набуття вокальної техніки в минулі часи розглядався, як другорядний засіб вирішення виконавських завдань, а не як необхідна основа вокального мистецтва, набута шляхом вдосконалення індивідуальних умінь співака. Тому, на сучасному етапі розвитку вокального мистецтва постає необхідність переосмислення значення індивідуальної вокальної підготовки співаків.

У монографії нами вперше виявлені та обґрунтовані актуальні аспекти вокального виховання співака з урахуванням фахової специфіки, яка поєднує в собі кваліфікацію (виконавець-викладач), виконавські умови сучасної полістилістичної музики та науково-методичні розробки, відносно, подальшої професійної діяльності співака. Ці аспекти визначені наступним чином: ***вокально-виконавський, вокально-технічний та вокально-педагогічний.***

У ***вокально-виконавському*** – подається наукове визначення базової складової цього аспекту – вокальний слух. У ***вокально - технічному*** – особлива увага приділяється психофізіологічним особливостям особистості, які щільно пов'язані з процесом набуття та закріплення вокально-технічних навичок. ***Вокально-педагогічний*** аспект акцентує увагу на професійних якостях викладача, таких як достатній власний вокальний досвід, володіння педагогічними прийомами виховання голосу на ґрунті психофізіологічних особливостей особистості та поглиблення науково-теоретичних знань. Всі ці аспекти утворюють єдиний вокально-виконавський виховний комплекс.

Отже, виявлені та проаналізовані складові вокально-виконавського виховного комплексу сучасних співаків обумовлюють подальші шляхи навчального процесу, пов'язаного з підвищенням критеріїв вокально-технічних та вокально-виконавських можливостей виконавців, з поглибленням знань у методико-виховній роботі, а також, з розширенням науково-методичної бази загалом.

Використана література

1. Антонович М. Українські співаки на Московщині в 17 ст/ М. Антонович /. - Мюнхен, 1961.
2. Антонюк В.Г. «Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект.» - Монографія, 2-ге вид./ В.Г. Антонюк //. -К.; Українська ідея, 2001.
3. Антонюк В.Г. Школа сольного співу НМАУ ім.. П.І.Чайковського /Академія музичної еліти України: Історія та сучасність. /В.Г. Антонюк //. - К.: Музична Україна.- 2004.
4. Антонюк В.Г. «Вокальність у творчості Тараса Шевченка» - / Матеріали IV –го Міжнародного семінару «Шевченківський Петербург»./ В.Г. Антонюк //. – ГНУ «ИОВ РАО», СПБ, 2004.
5. Антонюк В.Г. «Творчість Лілії Лобанової в контексті розвитку українського оперного виконавства 60-х років ХХ століття «./ Мистецтвознавчі записки. - №2./ В.Г. Антонюк //.-2004.
6. Архимович Л. Гордійчук. Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість. - Вид. 2-е, доп./ Л.Архимович. - К.:, 1992.
7. Архимович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики: В 2-х т./ Л.Архимович. - К.: 1964.
8. Архимович Л. Українська класична опера./ Л.Архимович - К., 1957.
9. Архимович Л., Шреер-Ткаченко А., Шеффер Т./ Музыкальная культура Украины. / Л.Архимович. – М.: Гос. муз. изд-во., 1961.– 261 с.
10. Архимович Л. Шлях розвитку української радянської опери./ Л.Архимович. - К.: 1970.
11. Аспелунд Д. Развитие певца и его голос./Д.Аспелунд.- М., Л.: Музгиз ,1952.- С. 42.

12. Багадуров В. Очерки по истории вокальной педагогики (ч.I, II, III)./ В.Багадуров. - М., 1929.- С.74; 1956.

13. Барвінський В. З історії музичної культури Західної України./ В. Барвінський.- Львів.: Література і мистецтво, 1941. – № 2. – С. 47-50;

14. Бернд Вайкль. Пение и прочем умении./ Бернд Вайкль. – М.: «Аграф», 2002.-224 с.

15. Білинська М. Ісидор Воробкевич./ М. Білинська. - К.: 1958.

16. Боголюбов Н. 60 лет в оперном театре./ Н. Боголюбов. - М.: ВТО, 1967.

17. Булат Т.П. Николай Лысенко/ Т.П.Булат. – К.: Музична Україна, 1981. – 118 с.

18. Булка Ю. П. Музична культура Західної України [Історія української музики (1917-1941)]./ Ю. П. Булка.– К., 1992 – Т.4. – С. 545-589;

19. Буряк Б. Борис Гмиря./ Б. Буряк - К., 1975.

20.Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали./ [Ред.-упоряд. О.Смоляк].- Тернопіль: Астон, 2003.- 192 с.- ISBN 966-308-016-7

21. Вальденго Джузеппе. Я пел с Тосканини./ Джузеппе Вальденго. - М.: Музыка, 1989. – 143 с.

22. Вальденго Джузеппе. Я пел с Тосканини. / Джузеппе Вальденго. [Пер. с итал. – 2-е изд., доп.].- Л.: Музыка, 1989.- 168 с.

23. Варламов А. Полная школа пения./ А. Варламов - М., 1953.

24. Верфель Дж. Роман-оперы,/ Дж. Верфель.- [Пер. с нем. Н.Вольпи.- 2-е изд.].- М.: Музыка, 1991.- 319 с.

25.Верфель Дж. Верди [Пер.с нем. Н.Вольпина].-(2-е изд./ Дж. Верфель //.- М.: Музыка, 1991.- С.108.

26. Витвицький В. Максим Березовський./ В. Витвицький. - Львів: 1994.

27. Витвицький В. Максим Березовський. Життя і творчість./ В. Витвицький.– Джерсі Сіті: Вид- во М.П.Коць, 1974. [Перевидання]: Львів: Логос, 1995. – 110 с.

28. Возняк М. Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині XIX ст. / М. Возняк [Записки НТШ]. – Т. 137 – 342 с

29. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х рр. XIX ст. // Живі сторінки української музики./Й. Волинський.– К.: Наукова думка, 1965.

30. Вопросы вокальной педагогики. Сб.статей. [Сост.В.Л.Чаплина].- Вып.4.- М.: Музыка. 1969.- 230 с.

31. Вопросы вокальной педагогики. Сб.статей. [Сост. Л.Б.Дмитриева].- Вып. 5 .-М.: Музика, 1976.-261 с.

32. Вопросы вокальной педагогики. Сб.статей. [Сост. Л.Б.Дмитриев].- Вып. 6.- Л.: Музика, 1982.- 184 с.

33. Вопросы вокальной педагогики. Сб. статей. [Сост. А.Яковлева].- Вып. 7.-М.: Музыка, 1984.- 214 с.

34. Вотріна В.В. «Мистецтво співу і вокальна методика М.Е.Донець-Тессейр»./ В.В. Вотріна //. - К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2001.

35. Воротников П. Березовский и Галуппи./П.Воротников.- [Библиотека для чтения]. – СПб., 1851.– Т.105. –С.167–169.

36. Галацкая В.С. Музыкальная литература западноевропейских стан. В.С. Галацкая. - М.: Гос. Муз. издат.,1955.- Изд. II.- 402 с.

37. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва./ Б.П.Гнидь.- К.: Нац. Муз. Акад.України, 1997.- 320 с.- ISBN 966-7236-05-6.

38.Гнидь Б.П. «Виконавські школи України» - Кафедра сольного співу НМАУ ім..П.І.Чайковського (1971-2001) – К.: НМАУ, 2002.

39. Голинський М.Т..Спогади. / М.Т. Голинський. [Передн. сл. та передм. С.Д.Козака].- К.: Молодь,1993.- 368 с.

40. Гонтаренко Н.Б.Сольное пение: Секреты вокального мастерства. / Н.Б.Гонтаренко.- Ростов н/Дону: Феникс, 2006.- 155 [1] с.- ISBN 5-222-09888-5.

41. Горенко-Баранівська Л.І. Культура як українознавство: Методичний посібник для самостійної роботи студентів очної, заочної та дистанційної форми навчання, аспірантів, докторантів, слухачів

курсів (факультету) підвищення кваліфікації з українознавства./ Л.І. Горенко-Баранівська.-К.: МЕФ, 2003.-156 с.

42. Горбенко С.С. Дитяче хорове мистецтво в Україні: Навчально-методичний посібник. /С.С. Горбенко.– К.: ІЗМН, 1999. – 253 с.

43. Гордійчук М.М. Микола Лисенко і відродження української культури: Народна творчість та етнографія./ М.М. Гордійчук.– 1992. – №2. – С. 5-12.

44. Горенко Л.І. Українці у складі Придворної імператорської капели (XVII – початок XIX ст.) [Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв]. /Л.І. Горенко.– К.: Міленіум, 2006. – Вип.2. – С.37–45.

45. Горенко Л.І. Українці у складі Придворного імператорського оркестру (XVII – початок XIX ст.) [Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури]./ Л.І.Горенко.-К.: Міленіум, 2006. – Зб. наук. праць. Вип.17. – С.23–27.

46. Григорьев Л.Г., Платек Я.М. Болонская филармоническая академія. / Л.Г.Григорьев. [Музыкальная энциклопедия] /- Гл. ред. Ю.В.Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – Т.1. – С.516–519.

47. Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки./С.Й.Грица .-Київ-Тернопіль.: Астон, 2002.- 236 с.- ISBN 966-7995-52-6.

48. Грінченко М. Історія української музики // під ред. І. Соневицького –2-ге вид. – Нью-Йорк, 1961.

49. Грушевський М.С. Історія України-Руси./ М.С. Грушевський.– Вид. 2-е, доп. – Львів: Друк наукового товариства ім. Т. Шевченка, 1904 –1928. – С. 23.

50. Даргомижський А.П. – «Избранные письма»./ А.П. Даргомижський //. – М.:Музыка, 1980.

51. Дилецький М «Граматика музикальна» - фотокопія рукопису 1723р.(апідгот. О.С.Цалай-Якименко, К.: Музична Україна, 1970.

52. До історії української опери в Києві. К.:Музика, 1929 р, №2, П.Ефименко.- Школа для обучения певчих, назначавшихся ко двору // Киевская старина. – 1883. – Том VI. – С. 169, 174.

53. Дорошенко Л.П. Поради співакам-солістам.- Л.П.Дорошенко.- К.: Держ. видав. образотвор. мистецтва і муз. Літератури УРСР, 1958.- 92 с.

54. Дмитриев Л.Б. Подготовка певцов в Италии для оперной сцены.-[В кн. Вопросы вокальной педвагогики, 2-е изд.](Сб ст.- Л.: Музыка.- В.6._ 1982.- 184 с.

55. Егоров А.М. Гигиена голоса и его физиологические основы: [Под общей ред. Н.И.Жинкина].- А.М.Егоров.- М.:Гос.муз. издат., 1962.- 172 с.

56. Євтушенко Д., Михайлов-Сидоров М.. Питання вокальної педагогіки: Історія, теорія, практика./ Д. Євтушенко, М.Михайлов-Сидоров. - К.: Мистецтво, 1963.- 338 стор.

57. Емельянов В.В. Развитие голоса: координация и тренинг./ В.В.Емельянов.- Санкт-Петербург: СПб, 1997.- 192 с.- ISBN 5- 86617-006-X

58. Жакова В. Максим Березовский./ В. Жакова.-– М.: -1962. [Музыкальная жизнь], №1–3]. – С.29–31.

59. Загайкевич М.Михайло Вербицький. Сторінки життя та творчості - Л.: 1998.

60. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст./ М. Загайкевич. - К.: 1960.

61. Іваницький А. Українська народна музична творчість./ А. Іваницький. - К.: 1990.

62. Іванов Г. Дмитро Бортнянський. - К.: 1987.

63. Іванов В.Ф. Дмитро Бортнянський./ В.Ф. Іванов.– К.: Муз. Україна, 1980. – 143 с.

64. Іванов Г. Навчання церковного співу в Україні у IX – XVII ст. Г. Іванов /. – К.:1997.

65. Іванов В.П. Нове про Глухівську школу./ В.П. Іванов.- Музика. –1988. –№6. – С 8.

66. Івченко Л.В. Нотна колекція О.К.Розумовського як об’єкт музичного джерелознавства: Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. / Л.В. Івченко– К., 2000. – 204 с.

67. Історія української культури. За заг. ред. І. Крип’якевича. - К.: 1994.

68. Історія української музики / АН УРСР. Ін-т мистецтва, фолькл. та етногр. ім. М.Т.Рильського. – К.: Наук. думка, 1989. – 464 с.

69. Кауфман Л. Семен Гулак-Артемовський./ Л. Кауфман. - К.: 1962.

70. Кисельов Г. Семен Гулак-Артемовський/ Г.Кисельов. - К.: 1961.

71. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст./ Л. Кияновська.– Тернопіль: 2000.

72. Келдыш Ю. Итальянская опера М.Березовского. / Ю.Келдыш.- Очерки и исследования по истории русской музыки. – М., 1978. С.45–50.

73. «Киевская мысль», 20.10. 1908 р. , 25.11. 1910 р. , 10.12. 1911 р., 19.09. 1912 р. , 01.10. 1913 р.

74. «Киевская старина». – 1883. – Том VI. – С. 169, 174.

75. Козаренко О. Феномен української музичної мови./ О. Козаренко.– Львів: 2000.

76. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування./ П. Козицький. - К.: 1971.

77. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII - першої половини XVIII ст. - К.: 1991.

78. Корній Л.П. Історія української музики./Л.П.Корній.- (У 3-х частинах). – Київ, Харків, Нью-Йорк. – Ч.1, 1996. – 314 с.; Ч.2, 1998. – 388 с.; Ч.3, 2001. – 477 с.

79. Колодуб І.С.О народнопесенных традиціях украинской вокальной школы./ І.С. Колодуб. - К.: Музична Україна, 1984.- 47 с.

80. Кравченко А.М. Секреты бельканто: книга для начинающихся певцов./ А.М.Кравченко.- Симферополь, Редотдел Крымского комитета по печати, 1993.- 128 с.-ISBN 5-7707-3806-5.

81. Кудрик Б.М. Огляд історії української церковної музики. / Б.М. Кудрик – Львів.: Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України,1995. – С.10. С.17., С.18. С.27.,С.83.

82.Кудрик Б. Українська народна пісня і всесвітня музика. / Б.М. Кудрик. – Львів, 1927.

83. Кузнецов. Н.О Музыкально исторические портреты./Н.О Кузнецов.- [в кн. Львова М.Л.- Из истиории вокального искусства].- М.: Музыка, 1964.- С 31.

84. Лагойда М.О. Володимир Ігнатенко: Життєвий та творчий шлях./ М.О.Лагойда.- Львів.: Українські технології, 2003.- 152 с.- іл., портр.- ISBN 966-666-086-5.

85. Ла Скала. [Авторы очерка - И.Г.Константинова, Л.М.Тарасов.// Ред. И.В.Голубовский] – Музыка: Ленинградское отделение, 1977.- 180 с.

86. Лебедева И.А.О.М.Благовидова – педагог./ И.А.Лебедєва..- М.: Музика, 1984.- 80 с.

87. Литвиненко-Вольгемут М. І. Безсмертні образи./М.І. Литвиненко-Вольгемут « Театр» , березень- квітень 1939 р., № 58. Лисько З. Перша українська музична школа в Галичині // [Життя і знання] ./ З.Лисько .-Львів, 1934. – Ч. 6. – С. 166;

88. Лисько З. Початки музичного мистецтва в Галичині // Наша культура./ З.Лисько .-Варшава, 1936 – Кн. 8 – С. 590-600;

89. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. - Львів-Нью-Йорк: 1994.

90. Лисенко О. Микола Віталійович Лисенко. Спогади сина. - Вид. 2-е, доп. - К.: 1991.

91. Луканин В.М. Обучение и воспитание молодого певца.[Сост. И общая ред. Е.Е.Нестеренко]. /Луканин В.М. //.- Л.: Музыка, 1977.- (Ленинградское отделение.- 87 с.

92. Лушин Б.М. На уроках маестро Дж.Барра //В кн.. Вопросы вокальной педагогики. [Сб.ст под. Ред …._]. /Лушин Б.М.//.- Л.:Музыка.-1982.-В.6.- 184 с.

93. Лушин Б.М. Памятные встречи./ Лушин Б.М. //.- М.:Советская музыка, 169.- № 11.- С.119.

94. Львов М.Л. Из истории вокального искусства. / М.Л. Львов. – Музыка.: М.,1964.-

95. Макаров А. Світло українського бароко./ А. Макаров.– К.: 1995.

96. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури/ Є.Маланюк. - К.: 1992.

97. Маслій К.С. Виховання голосу співака: навч. посібник для студ. інститутів культури. / [К.С.Маслій].- Рівне: РДІК, 1996.- 120 с.- з нотн. прикладами.- ISBN 966-7206-00-9.

98. Маркотенко І.О. Павло Васильович Голубєв-педагог-вокаліст./І.О.Маркотенко.-К.: Музична Україна, 1980.-75 с.

99. Марьяненко И. Прошлое украинского театра./ И. Марьяненко.- М.:Искусство, 1954.- стор. 203-233.

100. Микитась В.Л. Давньоукраїнські студенти і професори./ В.Л. Микитась.– К.: Абрис, 1994. – 288 с.: іл.

101. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва./[Літ. Виклад М.Головащенка.- 2-ге вид.]./ Микиша М.В.//.-К.: Музична Україна, 1985.- 80 с.

102. Митці України: Енцикл.довід.Упоряд.: М.Г.Лабінський, В.С.Мурза. За ред. А.В.Кудрицького.- К.: УЕ, 1992.- 848 с.- ISBN 5-88500-042-5.

103. Михайлова Т.М. - «Виховання співаків у Київській консерваторії» - хронологічний огляд з 1863 по 1963рр./ Т.М. Михайлова //.- К.: Музична Україна, 1970.

104. Мірчук І. Історія української культури./ І. Мірчук.– Львів-Мюнхен, 1994.

105. «Музыкальный вестник», 1919 р., № 4

106. «Музика», 1923 р. №

107. «Музыкальный вестник», 20 липня 1919 р., № 5.

108. Музыкальный энциклопедический словар.-[Гл. ред. Г.В. Келдыш].- М.: Советская энциклопедия, 1990.-672 с.

109. Муравйова Олена –«Спогади, матеріали», упорядк. Г.І.Філенко. / Олена Муравйова //.-К.:Музична Україна, 1984.

110. Морозов В.П.. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники./ В.П. Морозов.- ИП РАН, МГК им. П.Чайковского, Центр:Искусство и наука. М.,2002.- 496 с.

111. Назаренко И.К.. Искусство пения. Очерки./ И.К.Назаренко. - М.: Музыка, 1968.- 622 с.

112. Нічик В.М. Києво-Могилянська академія і німецька культура. К.: Укр. Центр духовної культури, 2001. – 252 с.

113. «Нове мистецтво», 1926 р., № 13.

114. Огієнко І.І. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу./ І.І. Огієнко.– К., 1991.

115. Ольховський А.В. Нарис історії української музики./ А.В. Ольховський. - К.: Муз. Україна, 2003.- 512 с.

116. Оперные либретто . - Т.1. - Москва, 1971.

117. Орфенов А.І. Творческий путь Л.В.Собинова./ А.І. Орфенов. - М.: Музыка, 1965.- 100 с.

118. Подольская В. В. А.В.Нежданова и ее ученики: Заметки концертмейстера./В.В.Подольская.-М.:Гос.муз.издат.,1960.-109 с.

119. Прокопенко Н.М. Тайна вокала Шаляпина./Наталия Михайловна Прокопенко.- К.: 1999.(Вокально-теоретическое исследование зарубежных вокальных школ).-227 с.

120. «Пролетарская правда», 20 02, 12.03, 20.03, 1926 р., 28.02.1924, 12.09.1927 рр.

121. Прокопьев В.Н.. Как стать певцом и сделать карьеру. / В.Н. Прокопьев.- СПБ.: Издат. Русская графика, 2000.- 176 с.

123. Пружанский А.М. Отечественные певцы 1750-1917: Словарь: В двух частях. Ч.1. /Пружанский А.М. //.- М.: Сов. Композитор, 1991.- 423 с.- ISBN 5-85285-151-5.

124. «Рада» , 30 листопада 1912 р. .

125. Розповіді про композиторів // під ред. Я.Якуб'яка. - К.: 1994.

126. Рудницький А. Українська музика. Історико-критичний огляд/ А. Рудницький//.– Мюнхен, 1963 – 406 с;

127. Рыцарева М.Г. Композитор Д.Бортнянский: Жизнь и творчество. / М.Г. Рыцарева.– Л.: Музыка, 1979. – 255 с.

128. Рыцарева М.Г. Композитор М.С.Березовский: Жизнь и творчество./М.Г.Рыцарева.–Л.: Музыка, 1983. – (Русская музыкальная культура XVIII века). – 126 с.

129. Рыцарева М.Г. Русская музыка XVIII века./ М.Г. Рыцарева.– М.: Знание, 1987. – 128 с.

130. Семчишин М. Тисяча років української культури. – К.: Либідь, 1993.

131. Соловцова Л.А. Джузеппе Верди: Монография./ Л.А. Соловцова.- 4-е изд.- М.: Музыка, 1986.- 399 с.

132. Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина. - Нью-Йорк, 1966.

133. Станиславский - реформатор оперного искусства: Материалы и документы. [Сост. Г.Кристи, О.Соболевская. Ред. Ю.Калашников].- М.: Музыка, 1983.- 384 с: ил.

134.Станішевський Ю.О. – «Оперний театр Радянської України: історія і сучасність»/ Станішевський Ю.О.//.- К.: Муз. Україна, 1988.

135.Стахевич А.Г. – «Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика./ А.Г.Стахевич//

136.«Українська художня культура» - навчальний посібник за ред. І.Ф.Ляшенка. К.: Либідь, 1996.

137. «Театр», квітень 1919 р., № 4.,9., травень 1919 р., № 10.

138. Траф'як М.В. Діячі української культури в Московщині (XVII – XVIII ст.) М.В. Траф'як // Матеріали наукової конференції "Україна і світова наука": Збірник праць. Вип. 2-й. – Тернопіль, 1997. – С.68- 70.

139. Тимохин В.В. Мастера вокального искусства XX века: Очерки./ В.В.Тимохин .- Вып. 1. М.: Музыка. 1974.- 175с.

140. Тимохин В.В. Мастера вокального искусства XX века: Очерки./ В.В.Тимохин.- Вып. 2. -М.: Музыка. 1983. – 175 с.

141. Тимохин В.В. Выдающиеся певцы в Италии для оперной сцены: Очерки./ В.В.Тимохин.-М.: Гос.муз.издат., 1962.-С.11.

142. Тышко С.В. – «Странствия Глинки, часть-1, Украина»./ С.В. Тышко//.- Київ, 2000.

143. Українська музика. Зб. статей. - К.: 1972.

144. Українська радянська музика. Зб. статей. - К.: 1962. - Вип. 2.

145. Українське музикознавство. Наук. - метод. міжвідомчий щорічник. - К.: 1964 - 1989. - Вип. 1 - 23.

146. «Українські співаки у спогадах сучасників» - автор-упорядник І.М.Лисенко. К.: Рада, 2003.

147. Федоровская Л.А. Композитор Степан Давыдов./Л.А. Федоровская.– Л.: Музыка, 1977.- 176 с.

148. Фесечко Г.Ф. Иван Евстафьевич Хандошкин: Монографический очерк./ Г.Ф. Фесечко.– Л.: Музыка, 1972. – 83 с.

149. Фесечко Г.Ф. Иван Евстафьевич Хандошкин./ Г.Ф. Фесечко. - М.: Советская музыка. – 1950. – № 12. (некоторые биографические данные).-С.67–69.

150. Хижняк З. Києво-Могилянська академія./ З. Хижняк. - К.: 1981.

151.Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України./ О. Цалай-Якименко.– К.: 2000.

152. Черепанин М.В. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст..): Монографія./ М.В. Черепанин. - К.: Вежа, 1997.- 328 с.

153.Черкашина М.Р. – «Историческая опера эпохи романтизма»/. М.Р. Черкашина// К.: Музична Україна, 1986.

154. Черкашина-Губаренко М. Опера XX ст. Нариси./ М. Черкашина-Губаренко - К.: 1981.

155. Чуприна П.Я. Національна опера: вчора, сьогодні, завтра. / П.Я. Чуприна// .-К.: Музика. – 2001. – № 4-5. – С.20-23.

156. Чуприна П.Я. Проблеми інтеграції українського мистецтва у світовий культурний процес і творчо-організаційна діяльність Національної опери України. / П.Я. Чуприна // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва. – К.: ДАКККіМ, 2002. – № 4. – С.89-94.

157. Чуприна П.Я. Національна опера України на початку 90-х рр. XX ст. і проблеми відродження традицій української сценічної культури. / П.Я. Чуприна // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва. – К.: ДАКККіМ, 2004. – № 1. – С.91-97.

158. Чуприна П.Я. Національна опера України в контексті міжнародних зв'язків сучасної української художньої культури. / П.Я. Чуприна // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва. – К.: ДАКККіМ, 2004. – № 2. – С.88-93.

159. Чуприна П.Я. Міжнародні маршрути театру. / П.Я. Чуприна // Музика. – 2004. – № 4-5. – С.10-11.

160. Чуприна П.Я. Аспекти організаційної діяльності Національної опери України. / П.Я. Чуприна // Мистецькі обрії 2003: Альманах. – К.: Академія мистецтв України, 2004. – С.287-292.

161. Чуприна П.Я. Слава і гордість незалежної України. / П.Я. Чуприна // Станішевський Ю. Національна опера України. Історія і сучасність. — К.: Музична Україна, 2002. – С.9-35.

162. Чуприна П.Я. Національна опера незалежної України (1991-2001) (у співавт.) / П.Я. Чуприна // Станішевський Ю. Національна опера України. Історія і сучасність.— К.: Музична Україна, 2002. – С.489-645.

163. Чуприна П.Я. Національна опера України як провідний мистецький заклад удосконалення художньої освіти. / П.Я. Чуприна. [Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції "Художня освіта і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, мистецькі виміри"]. – К.: ДАКККіМ, 2004. – С.212-216.

164. Швачко Т.О. – «Марія Литвиненко-Вольгемут» /Т.О. Швачко//. - К.: Музична Україна, 1973.

165. Шамаєва К.І. - «Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст.» / К.І. Шамаєва//.- К.: ІЗМН, 1996.

166. Шендерович Е. – «Рождение концертной программы певца» / Е. Шендерович//.- « Музыка и жизнь». Л.: Музыка, 1972.

167. Шреєр-Ткаченко О. Історія української музики./ О. Шреєр-Ткаченко. - Ч. 1. - К.: 1980.

168. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века./ Я. Штелин. Перевод с немец. и вступ. статья Б.И.Загурского [Под ред. и с предисл. Б.В.Асафьева]. – Л.: Тритон, 1935. – 189 с.

169. Шульгіна В.Д. Музична україніка: інформаційний і національно-освітній простір: Дис…д-ра мистецтв.: 17.00.01./Валерія Дмитрівна Шульгіна. – К.: НМАУ імені П.І.Чайковського, 2002. – 522 арк.;

170. Шульгіна В.Д. Українська музична педагогіка./ В. Д. Шульгіна. [Підручник]. – К.: ДАКККіМ, 2005. – 271 с.

171. Шуль А.В. Творчість Дмитра Бортнянського: критичний огляд./ А.В. Шуль. (Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження).- [Упоряд. і ред. Я.Гурського, муз. редакція

В.Витвицького].-(Українська вільна Академія наук у США: Музикологічна секція). – Нью-Йорк, 1980. – С.77–88.

172. Юрченко М. Андрій Рачинський – перший учитель Максима Березовського.ю/ М. Юрченко. .- [У зб.: Україна музична - 98]. – К., 1998. – С.41–43.

173. Юрченко М. Максим Березовський: Огляд біографічних матеріалів./ М. Юрченко. [Українське музикознавство]. – К.: Музична Україна, 1984. – Вип.19. – С.23–36.

174. Юрченко М. Максим Березовський в Італії: Українська музична спадщина./ М. Юрченко. – К., 1989.

175. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика Формування та розвитку співацького голосу: навч.-метод. посібник для викл. та студ. мист. закладів, учителів шкіл різного типу. /[Ю. Є. Юцевич].- К.: ІЗМН, 1998.- 160 с.- ISBN 966-597-067-4.

176. Ярославцева Л.К. «Зарубежные вокальные школы». – ГМПИ им. Гнесиных./ Л.К. Ярославцева //.- М., 1981.

З М І С Т

Стор.

Від автора…….....4

Частина перша

Розділ I. **Російська національна вокальна школа**……5

1.1. Основні етапи розвитку російської національної школи співу. Перші російські співаки XVII-XVIII ст……5

1.2.Формування та розвиток оперного мистецтва Росії в останній чверті XVIII ст. ……7

1.3.Вокально-педагогічна школа Росії першої половини XIX ст. /М.І.Глінка/…….....16

1.4.Вокально-педагогічна діяльність Г.Я.Ломакіна……....27

1.5.Вокально-виконавська та педагогічна діяльність О.Варламова…..32

1.6.Вокально-естетичні та педагогічні принципи Олександра Даргомижського……41

1.7.Перші музично-освітні заклади Росії……48

1.8.Реформаторська діяльність К.Станіславського в оперному мистецтві……58

Розділ II. **Оперна творчість Росії кінця XIX – першої половини XX ст**…….....63

2.1.Постановка російських опер на міланській сцені……63

2.2.Вокальна педагогіка Росії кінця XIX-першої половини XX ст…..72

2.3.Педагогічні погляди вокальних педагогів К.Еверарді, У.Мазетті та С.Сонкі……89

2.4.Вокальна педагогіка Росії XX ст.……....104

2.5.Видатні майстри вокального мистецтва Росії XX ст…….110

2.6.Вокально- виконавська та педагогічна діяльність Росії на сучасному етапі……117

Частина друга

Розділ III. **Українська національна вокальна школа**…125

3.1.Витоки української національної школи співу……...125

3.2.Становлення і розвиток вокального мистецтва на Україні……130

3.3.Особливості розвитку вокальної музики на Україні XVII-XVIII ст.....134

3.4.Формування української вокально-педагогічної школи. Перші українські співаки…….....146

3.5.Становлення і розвиток українського вокально-театрального мистецтва /Витоки театрального митсецтва від найдавніших часів/…….....159

3.6.Формування українського музично-сценічного мистецтва /Організація українського оперного театру в другій пол. XIX - поч.XX ст../ …….....167

3.7.Музично-творча діяльність М.В.Лисенка……178

Розділ IV. **Формування української академічної школи співу……**183

4.1.Музично-вокальна освіта Україні (друга пол.XIXст. поч. XX ст…….....183

4.2.Вокальна педагогіка України кінця XIX – початку. XX ст……...191

Розділ V. **Становлення українського оперного театру (історія та сучасний розвиток)……**209

5.1.Київський академічний театр опери та балету……..……209

5.2.Харківський академічний театр опери та балету……...225

5.3.Одеський академічний театр опери та балету……232

5.4.Львівський академічний театр опери та балету……..245

Розділ VI. **Особливості розвитку оперно-театрального мистецтва Західної України XVII – XVIII ст.** ……260

6.1.Становленння театральної діяльності Галичини другої пол.XVII-поч.XVIII ст…….....260

6.2.Вокально-виконавська та педагогічна діяльність митців Галичини кінця XIX поч.XXст…….....277

6.3.Видатні подвижники вокально-хорового мистецтва Буковини /С.Воробкевич,Ф.Лопатинська/……..296

6.4.Славетні співаки Галичини кінця XIX – першої пол. XX ст /С.Крушельницька, М.Менцинський, А.Дідур та ін./…….....304

6.5.Українські оперні співаки зарубіжжя в XX-XXI ст……....317

6.6.Видатні українські співаки на оперних сценах XIX- XX ст.....331

Висновки ……...343

Використана література……..346

Зміст…….357

Навчальне видання

Автор: **О.Д.Шуляр**

ІСТОРІЯ *вокального* мистецтва

М о н о г р а ф і я

Частина ІІ

В авторській редакції

Головний редактор: ***В.М.Головчак***

Відповідальний за випуск та технічний редактор:

О.Д. Ш у л я р

Літературні редактори: ***І.М.Гуртовепнко, Г.Є.Стасько***

Комп'ютерна верстка: ***О.Д.Шуляр***

Обкладинка: ***І.І.Соколан***

Підп. до друку . Формат 60х84/16. Папір офсетний.

Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 19,5.

Тираж 300 пр. Зам. №. 21.

Видавець

Видавництво Прикарпатського національного університету

імені Василя Стефаника «Плай»

76000, м. Івано-Франківськ, вул. С. Бандери, 1

Тел. 71-56-22 E-mail vdvcit@pu.if.ua.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2718 від 12.12.2006.

СТЕФ'ЮК Марія Юріївна

Герой України, народна артистка СРСР, народна артистка України

Народна артистка СРСР (1985), народна артистка України (1979), лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (1988). Кавалер трьох орденів Св. Княгині Ольги (III ступеня, 1988, II ступеня, 2001). Закінчила Київську консерваторію (клас проф. Н. Захарченко). У 1972 – 1974 – стажистка, з 1974 – солістка Київського академічного театру опери та балету.

Блискуче вокальне обдарування співачки поєднується з артистичною досконалістю, глибиною трактування образів у світовій і національній класиці. Серед кращих оперних партій: Марильця («Тарас Бульба» М. Лисенка), Нова русалка («На русалчин Великдень» М. Леонтовича), Милуша («Ярослав Мудрий» Г. Майбороди), Антоніда («Іван Сусанін» М. Глинки), Марфа («Царева наречена М. Римського-Корсакова), Віолетта, Джільда («Травіата», «Ріголетто» Дж. Верді), Розіна («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Мюзетта «Богема» Дж. Пуччіні), Ерота («Орфей і Еврідіка» Х. Глюка), Маргарита Валуа («Гугеноти» Дж. Мейербера), Манон у однойменній опері Ж. Массне, Лючія («Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті) , Лейла «Шукачі перлин» Ж. Бізе). Марія Стеф'юк – друга українська співачка (після Соломії Крушельницької), яка виступала на сцені Міланського театру «Ла Скала» (Італія), виконала партію Парасі в опері «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського (1981).

Має обширний концертний репертуар, куди входять твори М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, А. Кос-Анатольського, М. Колесси, Л. Ревуцького, П. Чайковського, С. Рахманінова, Г. Генделя, Й.Баха, Дж. Каччіні, Дж. Верді, В. Моцарта, Л. Керубіні та ін. Особливе місце у камерному репертуарі належить українській народній пісні, де співачка втілює кращі національні виконавські традиції, розкриваючи внутрішню силу і красу народного мелосу, його духовний і естетичний потенціал.

З успіхом репрезентувала українську вокальну школу у США, Канаді, Австралії, Англії, Франції, Японії, Аргентині, Німеччині, Швейцарії, Франції та ін. країнах. Учасник Міжнародного музичного

фестивалю у Вісбадені (1986), Дрезденського музичного фестивалю (1987).

Займається вокальною педагогікою. На кафедрі сольного співу Національної музичної академії України ім. П. Чайковського викладає з 2000 року.

На Міжнародного конкурсу імені Миколи Лисенка (2003) Марія Стеф'юк – Голова журі вокалістів.

Має записи на компакт-дисках (Українські пісні, КС 032 1997), знялася в телефільмах . На фірмі «Мелодія» записала дві грамплатівки українських народних пісень та арій з опер українських композиторів(1983, 1989). Голос М. Стеф'юк звучить у фільмі-опері «Наталка Полтавка» за однойменною оперою М. Лисенка (Укртелефільм).

Ко́черга Анато́лій Іва́нович(1947)— український оперний співак, один із найвидатніших басів сучасності.

Народився у селі Самгородок, Козятинського району Вінницької області. Закінчив Київську консерваторію. З 1979 року - народний артист УРСР, з 1983 року - народний артист СРСР.

На даний час Антолій Кочерга разом із дружиною Ліною мешкають переважно у передмісті Відня. Також вони мають помешкання у Києві та Люксембурзі. А. Кочерга не змінював громадянства і залишається громадянином України. За словами самого співака «*Я тільки працюю за кордоном. Хоча мені постійно пропонують залишатися за кордоном. А я не хочу. Я їжджу на роботу…. На всіх афішах, практично всіма мовами світу написано, що я— з України. І я пишаюся цим*»[1]

Свою кар'єру Анатолій Кочерга розпочав у Київському театрі опери та балету, солістом якого був з 1972 року. Його репертуар включав усі найголовніші партії басу. У 1975–1976 роках стажувався у «Ла Скала». У 1989 році отримав Державну премію УРСР за виконання партій у оперних виставах «Борис Годунов»

Модеста Мусоргського, «Дон Карлос» Джузеппе Верді та «Мілана» Георгія Майбороди.

Окрім чудового голосу, Анатолій Кочерга завжди вирізнявся драматичним талантом, який він з успіхом втілював на сцені. У 1982 році зіграв роль Мефістофеля у фільмі-опері «Фауст», знятому режисером Б.Небієрідзе на Укртелефільмі.

Міжнародний тріумф Анатолія Кочерги відбувся у 1989 році у «Хованщині» Модеста Мусоргського у Віденській державній опері. Після цього почалась його тісна співпраця з диригентом Клаудіо Аббадо та іншими визначними діячами оперного мистецтва, виступи у найкращих операх, концертні тури з симфонічними оркестрами, гастролі по всьому світу, які з часом стають лиш все більш затребуваними.

Партію Бориса Годунова А. Кочерга виконував у Зальцбурзькому фестивалі, Зальцбурському Великодньому фестивалі, Віденській державній опері, а також у турне Віденської опери по Японії. Серед близьких професійних колег Кочерги був Мстислав Ростропович. Співак також співпрацював із Ґідоном Кремером, Одзава Сейдзі, Володимиром Ашкеназі та іншими відомими диригентами.

У 2011–2012 роках А. Кочерга братиме участь у постановках опер «Дон Карлос» у Мюнхені, «Леді Макбет Мценського повіту» у Мадриді, «Хованщині» у «Метрополітен опера» (Нью-Йорк).

У 1998 році у Мехіко на Кочергу вчинив напад грабіжник, простреливши співаку ногу. Втім вже за тиждень він виступав у Мексиканській опері у інвалідному візку.

| Інтерв'ю Анатолія Кочерги Дзеркалу Тижня

Матеріал з Вікіпедії — вільної енциклопедії.

Неперевірена версія

І́я Па́влівна Мацю́к (* 3 березня 1920, Кам'янець-Подільський — 29 вересня 2008, місто Сарасота, Флорида, США) — українська співачка (лірико-драматичне сопрано). Дівоче прізвище — **Хомайко**, у другому заміжжі — **Грицай**, сценічний псевдонім — **Ісорі**.

Майбутня співачка народилася 3 березня 1920 року[1] в Кам'янці-Подільському в сім'ї Павла та Єлизавети Хомайків. Батько Павло Васильович працював землеміром. Мала старшого брата Аркадія, молодшого брата Миколу. Павло Хомайко мав приємного тембру голос (баритон) і полюбляв співати українські народні пісні. За спогадом доньки, він був особисто знайомий із Федором Шаляпіним і тривалий час листувався з ним.

Ія навчалася в другій трудовій школі, що розміщувалася в стінах колишньої Маріїнської жіночої гімназії, де свого часу вчилися відомі зірки оперної сцени Лідія Липковська та Зінаїда Рибчинська.

Ія часто відвідувала драматичний театр, а, закінчивши школу, стала брати участь у його роботі, виступаючи переважно в співочих ролях. Батько наполіг, щоб донька їхала вчитися до Харкова, де в нього була родина. Там Ія перебувала в 1939—1941 роках, а в Кам'янець-Подільський повернулася влітку 1941 року, коли місто вже захопили нацисти.

На початку осені 1941 року Ія познайомилася з Любомиром Мацюком, який у серпні прибув до Кам'янця-Подільського в складі похідної групи ОУН, щоб вести в місті просвітницьку роботу для відродження державницьких ідей українського народу. У Кам'янці-Подільському Любомир відав організацією хорів і музично-театральних дійств. Саме під час роботи з театральною групою він заприятелював з Ією та звернув увагу на гарний тембр її голосу. Коли Любомир та Ія заспівали дуетом, то зрозуміли, що в них неабияка

злагодженість голосів. Крім того, після спілкування з Любомиром Ія стала справжнім патріотом усього українського.

Невдовзі гестапо розпочало боротьбу з галицькими посланцями. Любомирові загрожувала небезпека, тож він вирушив у дорогу, загітувавши Ію їхати до Львова навчатися мистецтва вокалу. Після прослуховування її прийняли до Музичного інституту імені Миколи Лисенка в клас Одарки Бандрівської. Під професійним оком знаного педагога Ія швидко набиралася знань і навичок співу, особливо злагоджено співаючи в дуеті з Любомиром. 1943 року вони одружилися. Весілля зіграли в Унятичах — рідному селі нареченого.

Закінчила Вищий музичний інститут імені Миколи Лисенка у Львові, вдосконалювала майстерність у Відні. Від 1945 року виступала в Західній Німеччині, у 1947—1958 роках — у Бразилії, від 1958 року — у США.

Була дружиною співака й диригента Любомира Мацюка, який виступав під псевдонімом Мартіні. Удруге вийшла заміж за інженера Тараса Грицая (помер 11 грудня 1987 року[2]).

Померла 29 вересня 2008 року в місті Сарасота (штат Флорида, США). Тлінні останки покійної були перевезені і поховані 16 грудня біля її покійного чоловіка Тараса на Українському православному цвинтарі святого Андрія Первозванного в Саут-Баунд-Бруку[3].

[ред.]Примітки

1. ↑ В «Енциклопедії українознавства» вказано помилкову дату народження — 1918 рік.
2. ↑ Помер інж. Т.Грицай // Свобода. — 1987. — 12 грудня. — С.1.
3. ↑ Свобода. — 2009. — Число 6. — 6 лютого. — С.27.

[ред.]Література

- Мацюки // Митці України: Енциклопедичний довідник / Упорядники: *М. Г. Лабінський*, *В. С. Мурза*. За редакцією *А. В. Кудрицького*. — К.: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. — 848 с. — ISBN 5-88500-042-5. — С. 393.
- Мацюки // Мистецтво України: Біографічний довідник / Упорядники: *А. В. Кудрицький*, *М. Г. Лабінський*. За редакцією *А. В. Кудрицького*. — К.: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997. — 700 с. — ISBN 5-88500-071-9. — С. 404.

- Енциклопедія українознавства. У 10-х томах. / Головний редактор Володимир Кубійович. — Париж; Нью-Йорк: Молоде життя, 1954—1989.. Словникова частина. — Перевидання в Україні. — Т. 4. — Львів, 1994. — С. 1496.
- *Нагнибіда Руслан*. Ія та Любо Мацюки: у полоні пісні // Подолянин. — 2008. — 18 січня. — С. 8.
- *Нагнибіда Руслан*. Голос із-за океану: Наші славетні // Подолянин. — 2008. — 16 травня. — С. 8.

[ред.]Посилання

- *Житкевич Анатолій*. Співуча подолянка // Міст: Тижневик для українців усього світу

Галицький співак Любомир Мацюк – незнані сторінки творчости

Українська діяспора – одна з найчисленніших серед планетарних етнічних поселень. Опинившись за межами своєї батьківщини, українці пройшли нелегкий процес інтегрування в чужому іншомовному середовищі. Вони показали народам усього світу свою унікальність у досягненні економічного зростання, збереженні та розвитку духовної національної культури у часто несприятливих умовах емігрантського життя.

До основних причин, які змушували, зокрема, українських співаків шукати кращої долі за кордоном, належать: соціально-економічні, політичні, відсутність української державности, власних оперних театрів, що унеможливлювало вияв професійних здібностей на теренах своєї батьківщини. Українці, що проживають і роблять кар'єру за межами батьківщини – велика цінність і для України, і для інших держав, а їхня діяльність поза теренами батьківщини – одна із важливих складових загального культурно-мистецького процесу.

Про окремі постаті українських галицьких співаків-емігрантів йдеться у "Словнику співаків України" Івана Лисенка, у праці музикознавчої комісії "Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка" (том CCXXI), в архівних документах родини Мацюків, в автобіографічних нарисах М. Скала-

Старицького, книзі “Й свого не цурайтесь” та фотоальбомі “Миті життя” Й.Гошуляка, статті “З музикою крізь життя” Я. Михальчишина, “Ів. Синенька-Іваницька” С. Білоконя, “Історія однієї кар’єри” С. Павлишин, “Adagio”, редакція та упорядкування матеріялів О. Нагірної-Кузишин та Г. Кузишин-Голубець, книзі діячів українського театрального мистецтва “Наш театр”, дипломній роботі студентки вокального факультету М. Калитяк. Проте творча постать галицького співака Любомира Мацюка у повному обсязі до цього часу залишалася в тіні. Коротку інформацію про Л. Мацюка як учня О. Бандрівської знаходимо в кандидатській дисертації “Львівська вокальна школа другої половини XIX – першої половини XX століття” Мирослави Жишкович.

Ми спробуємо на прикладі виконавської діяльності галицького співака Любомира Мацюка ви-

світлити відомості про збереження, примноження і розвиток традицій української музичної культури у світовій еміграції, використати дотепер невідомі джерела.

Любомир Мацюк народився в Галичині, 30 вересня 1918 р., в с. Унятичі, тепер Дрогобицького

р-ну. У 1947–1959 рр. проживав і працював у Бразилії. У 1959 р. переїхав до США, де проводив плідну концертну та громадську діяльність. У 1980 р. виїхав до Польщі, де й завершився його творчий і життєвий шлях (17 лютого 1991 р., м. Лодзь).

Вокальну освіту здобув у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка у Львові (1936–1939 рр., клас Одарки Бандрівської). Деякий час навчався і в Адама Дідура. Вдосконалював вокальну майстерність у Берліні та Відні. Виконавська діяльність Любомира Мацюка знана в багатьох країнах світу: Німеччині, Бразилії, США, Канаді, Польщі.

Упродовж усього життя він пропагував українське мистецтво, починаючи від найперших своїх виступів. Так, 27-літній співак у залі ляйпцизького оперного театру “Dreilieden” взяв участь в українському концерті 17 грудня 1944 р., виконавши твори М. Лисенка, Н. Нижанківського, Б. Лятошинського, А. Волошина.

Навесні 1947 р. в таборі біженців в Ерлянґені було проголошено, що Бразилія приймає до себе невелику кількість емігрантів з Европи, але це мають бути хлібороби та ремісники. Туди записалося молоде подружжя Мацюків з надією, що через деякий час зможуть розпочати у Бразилії свою професійну мистецьку діяльність. Уже на кораблі Л. Мацюкові вдалося організувати з емігрантів мішаний хор, який через тиждень дав свій перший виступ.

Незабаром, після прибуття корабля на острів Квітів у Ріо-де-Жанейро, у столичній пресі з'явилися публікації про українців загалом та українських митців зокрема. Сама поява на сцені молодої симпатичної пари була вже запорукою успіху, а майстерне виконання української та зарубіжної вокальної програми цілковито "здобуло" бразильських слухачів. Артистів називали єдиними професійними співаками-українцями в Бразилії.

Четвертого жовтня 1947 р. у місті Куритиба в домівці Хліборобсько-Освітнього Союзу (ХОС), відбувся концерт Ії та Любомира Мацюків. Вони виконували твори українських композиторів, стрілецькі пісні та дуети з оперети "Циганський барон" Й. Штрауса, опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського.

Незабаром, 30 лютого 1948 р. Л. Мацюк уперше показує на бразильській сцені фрагменти опери "Запорожець за Дунаєм", виявивши не лише вокальний, а й режисерський талант. Він створює мистецький гурток, об'єднавши хор і драматичну студію. Завдяки цьому щонеділі в церкві люди мали можливість слухати хоровий спів.

У 1948 р. Л. Мацюк виступає у концерті, присвяченому 100-літтю заснування Куритиби, співає для тодішнього бразильського президента генерала Е. Дутри, що засвідчило, безумовно, про велике визнання співака-українця. У свої концертні програми Л. Мацюк включає класичні твори бразильських композиторів, твори митців XVIII–XIX ст. і завжди обов'язково – твори українських авторів, з відповідними поясненнями тексту пісень для тамтешньої публіки. На прохання Комітету святкування 100-ліття Куритиби Л. Мацюк підготував хор, який виконав українські народні пісні. Одночасно митця запрошено на посаду професора сольного співу до найбільшої Державної Академії мистецтва та музики в Куритибі.

На телебаченні у Сан-Пауло співак виконує твори європейських композиторів українською мовою. “Завдяки здобутому успіху в телевізійній передачі “Пірані-Фіалко” Л. Мацюка запрошено виступити знову, на цей раз в українському національному строї, з типово українським репертуаром” [1].

На виступ Л. Мацюка в оперному театрі м. Сан-Пауло (6 квітня 1949 р.) визначний музичний критик д-р Рікарді дає таку рецензію: “Л. Мацюк має голос приємного тембру, добре поставлений, з солідним опертям в усіх регістрах, послідовно застосовує мікст як засіб виконання, й треба зазначити його вміння прекрасної побудови фрази. Добре відомо, якої ерудиції вимагає камерне мистецтво. Камерний співак повинен суворо контролювати себе, пам’ятаючи про свою роль посередника між автором та авдиторією” [2].

У вересні 1950 р. місто Блюменау, культурний центр Естада Санта Катарина, так само, як Куритиба, вважало за честь запросити на свято свого століття українського співака (1950). Театр “Карлос Ґомес” поставив нову бразильську оперу “Аніта Ґарібальді”. Композитор, професор Н. Гойєр, запропонував Л. Мацюкові відтворити образ Ґарібальді, італійського героя, що боровся разом із бразильською героїнею Анітою за волю Південної Бразилії. Критика схвально оцінила виступ Л. Мацюка: “З-поміж усіх виконавців він виявив найбільш рутини. Голос його приємний, звучний і експресивний, а дикція чітка. Він почувався на сцені певно та свобідно”. І знову – цікаве запрошення – на посаду професора співу при новій консерваторії м. Блюменау [3].

Любомир Мацюк неначе здійснює своєрідне турне містами Бразилії та всієї Америки. В залі куритибського Хліборобсько-Освітнього союзу (ХОС) 11 серпня 1956 р. знову звучать голоси Її та Любомира Мацюків. І знову бразилійці слухають твори українських композиторів: В. Матюка, Д. Січинського, Я. Степового, М. Лисенка. Друга частина концерту була укладена з перлин світового та бразильського мистецтва. Концерт справив на всіх присутніх глибоке враження, а у “Визвольний фонд” додав 7. 300 круйзерів. “Завдяки відданости співаків подружжя Мацюків, наше громадянство, крім культурно-мистецького відпочинку, крім незабутнього враження, викликаного українськими мелодіями, гідно подбало й за успіх доброї справи”, – зазначалось у часописі “Наш клич” від 8 листопада 1956 р. [4].

У Бразилії Л. Мацюк наспівав свої перші платівки, які користувалися великою популярністю серед українців у вільному світі. Концерт Мацюків у Нью-Йорку відбувся 28 квітня 1959 р. У першому відділі прозвучали твори західно-європейських композиторів Перґолезі, Моцарта, Глюка, Чілеа, дуети з опер “Приятель Фріц” П. Масканьї, “Ґвараньї” К. Ґомеса. У другому відділі – як завше з успіхом – твори українських композиторів: В. Заремби, Я. Степового, Н. Нижанківського, А. Волошина, Б. Лятошинського, А. Гнатишина, М. Фоменка [5].

Далі – Буенос-Айрес, де 15 березня 1957 р. відбулося декілька концертів за участю Л. Мацюка. Перший – влаштував Союз Українсько-Аргентинських студентів, другий – товариство “Просвіта”. Прощальний концерт був зорганізований товариством “Відродження” у репрезентаційному салоні Українського Національного Дому. “Програма концерту складалася з трьох відділів: І – переважно твори італійських композиторів, ІІ і ІІІ – українські твори” [6].

До США Л. Мацюк переїхав 1959 р., де проживав до 1980 р. У Чикаго він постійно виступав на українській сцені, а також на італійському телебаченні. Співак майже цілковито присвятив себе камерній музиці, яка, як відомо, ставить дуже високі музичні, технічні та культурні вимоги до кожного виконавця.

Композитори Б. Кудрик, О. Бобикевич, А. Гнатишин писали ліричні пісні лише для Л. Мацюка. У співака був цікавий репертуар, і кожен твір артист тонко, з чуттям і великою музикальністю зумів передати слухачеві.

Преса зафіксувала виступ 15 березня 1959 р. Любомир та Ія Мацюки виступили в залі Детройтського Інституту Мистецтв. У першій частині вони виконали арії італійських композиторів, у другій – прозвучали “Зимою”, “Серенада” Я. Степового, “Аріозо” М. Фоменка, “Ой у полі” Б. Лятошинського, “Бабине літо” Д. Січинського та ін.

Акомпаніятором Любомир та Ія Мацюки запрошували піяністку Л. Бульбу (березень 1959 р. – Філадельфія та Ньюарк, квітень 1959 р. – Нью-Йорк). У статті “Любо та Ія Мацюки в Нюарку” зазначається: “Поява цих співаків на українській сцені – це незвичайне явище для української спільноти ЗДА. Це, здається, єдине подружжя співаків в історії українського вокального мистецтва, яке репрезентує його у вільному світі. У першій частині твори таких

світових майстрів, як Перґолезі, Моцарта, Глюка, Маттеї. У другій частині прозвучали твори українських композиторів.

Акомпанувала – Л. Бульба" [7]. Р. Савицький у статті "Л. та І. Мацюки у Філадельфії"інформує: "У філадельфійському концерті п. Мацюки представили численній публіці високий клас камерних співаків, виконуючи різноманітну програму пісень, арій та дуетів, пісні і арії композиторів XVIII ст. (Перґолезі, В.А. Моцарта, Глюка, Маттеї), ліричні фрагменти музики П. Масканьї, Ф. Чілеа, А. К. Ґомеса та багато творів українських композиторів. Співаки показали добру техніку, розуміння стилю та музикальність..." [8].

В останніх числах жовтня 1959 р. Л. Мацюк здійснив поїздку до Канади, про що сповіщав "Голос України": "25 жовтня 1959 – єдиний концерт у м. Торонто, перед від'їздом співака до Німеччини, де виступатиме в операх, ораторіях та в концертах. У програмі – українські, західноєвропейські та американські твори. Акомпанує професор Л. Туркевич" [9].

…Отже, Европа, Німеччина. Вісімнадцятого листопада 1961 р., заходом "Музичної Молоді Німеччини" та під патронатом Міністерства культури на Баден-Віртемберг відбувся перший виступ співака Л. Мацюка у Штуттґарті. Він представив слухачам арії з опер В. А. Моцарта "Дон Жуан" і "Чарівна флейта", вибрані пісні Ф. Шуберта та "Любов поета" Р. Шумана під акомпанемент малого камерного оркестру. У деяких німецьких часописах були вміщені короткі замітки про виступ співака. Так, д-р Вінке у журналі "Stuttgardt Zeitung" так характеризує виконання творів німецьких композиторів: "Ми знаємо, що Л. Мацюк – українець, і тому ще більше належиться йому признання за зрозуміння й передання ідеального стилю німецьких композиторів. У піснях Шуберта відчувалася глибина думки" [10].

У грудневому концерті Л. Мацюка у "Sofiensaal"прозвучали за незмінною традицією пісні галицьких композиторів: "Ах, де ж той цвіт?" О. Нижанківського, "Веснівка" В. Матюка. У статті О. Бобикевича читаємо, однак, досить звичний у всі часи текст: "Публіка захоплювалась піснями і нагороджувала співака рясними оплесками. Та накінець запитання до наших мюнхенських громадян: Чи ж так мало цінимо свою українську музику і пісню, що на заповіджений концерт приходить тільки незначна частина співолюбних громадян, через що зал вполовину світив пусткою? Чи ж не зацікавлені ми у тім, щоб свої пісні почути у виконанні свого, хоча досі незнаного співака? Чи ж

таким поступовуванням маємо заохочувати нашу молодь, щоб в неї зростало зацікавлення і любов до такої взнеслої речі, як музичне мистецтво?" [11].

Але Любомир Мацюк і надалі вважає своїм найвищим обов'язком – мистецьким і громадянським – нести і краянам, і іншомовному слухачеві українську пісню, доносити до слухачів зразки світової музики. 22 листопада 1962 р. в концерті для "Америкен Ґевз" у Штуттґарті він співає твори південноамериканських та українських композиторів.

Двадцять першого листопада 1962 р. українська громадськість Мюнхена відзначала 44-ті роковини проголошення самостійности й соборности Української Держави. Управа Центрального Представництва Української Еміграції в Німеччині (ЦПУЕН) організувала з цього приводу святкову академію.

Л. Мацюк під супровід О. Бобикевича виконав "Ой поля, ви поля" В. Барвінського, "Надії", "Зелений гай, пахуче поле" Я. Лопатинського, "Ой гляну я, подивлюся" М. Волошина, "Діброво, зелена" А. Гнатишина.

У 1962-63 рр. Л. Мацюк виступав у Вюртембергії на запрошення організації музичної молоді Німеччини та дав багато концертів з нагоди фестивалів В. А. Моцарта, Р. Шумана, Ф. Шуберта під керуванням музичного директора професора Карла Герберта, колишнього свого вчителя у Штуттґардті. Упродовж шести місяців співак концертував, а також виступав у операх "Весілля Фігаро", "Так чинять всі жінки", "Дон Жуан" В. А. Моцарта. Виступи мали великий успіх. Співакові було надано почесне ймення "Каммерзінгер" (1964).Нагоду вперше почути українські пісні у виконані співака мала також і паризька публіка. Для вимогливих парижан Л. Мацюк співав "Зелений гай" Я. Лопатинського, "Ой гляну я, подивлюся" М. Волошина, "Діброво, зелена" А. Гнатишина, "Пісня про рушник" Г. Майбороди та ін. (1962).

І знову Канада. У 1963 р. Л. Мацюк виступив в "Українському домі" в Торонто. Програма концерту була добірна. Друга частина повністю присвячена українській вокально-музичній творчості. Прозвучали твори М. Лисенка, К. Стеценка, Б. Лятошинського, Я. Степового, О. Бобикевича і А. Штогаренка.

На жаль, галицькі співаки на еміграції інколи змушені були виступати у напівпорожніх залах. "Гомін України" констатував: "З прикрістю треба відверто сказати, що наш широкий загал не багато, мабуть, прив'язує ваги до

культурно-мистецьких подій. На концертах наших визначних співаків та піяністів зали здебільшого світяться пусткою. Це недобре свідчить про нашу громаду. Коли серйозно думаємо про збереження при українській спільноті нашої молоді, то саме треба відкрити їй двері до скарбів української культури, показати мистецтво у доброму виконанні нашими митцями. Обов'язково батькам слід подбати про те, щоб на мистецьких концертах були їхні дочки і сини. Справді можуть жаліти ті, що не були присутні на концерті. Програма була добірна і виконана на висоті" [12].

Подружжя Мацюків знову розпочинає гастролі у США. Громадський комітет чиказької метрополії відзначав 15 квітня 1966 р. 50-ті роковини від дня смерти Івана Франка. Часопис "Вільне слово" інформував: "У березні 1966 р. публіка знову мала нагоду побувати на концерті співаків Мацюків у Торонто, в залі Українського дому. Глядачів присутніх було біля 200 чоловік. Концерт складався з 22-ох номерів, з них 4 дуети. Найбільш ентуазіястично сприйняли твори у виконанні Л. Мацюка "Нагадай, трембіто" Гр. Китастого та "Діброво, зелена" [13].

Л. Мацюк постійно працював над оновленням концертно-камерного репертуару. У його програмах були арії Дж. Пуччіні, К. Ґомеса, Ф. Чілеа, арії і пісні українських композиторів: М. Фоменка,М. Лисенка, Ф. Надененка, О. Бобикевича, Гр. Китастого, А. Гнатишина. На шпальтах часопису "Свобода" Д. Гординська-Каранович писала: "22 жовтня 1966 року у Нью-Йорку відбувся концерт. Наші співаки, що безупинно працюють над новим репертуаром, включили в програму декілька нових пісень. Л. Мацюк, з щирістю, безпосереднім контактом з публікою виконав арію Андрія з опери "Тарас Бульба" М. Лисенка та плач Фредеріко з опери "Арлезіанка" Ф. Чілеа.

В українських піснях він оживив народність образів сердечністю і гумором. Л. Мацюк, невпинно працюючи над збагаченням свого концертного репертуару, виконав декілька нових пісень" [14]. У Детройті 19 жовтня 1966 р. і 29 жовтня у Філадельфії Л. Мацюк виступав із сольними концертами, у програмі яких прозвучали арії, пісні, дуети зарубіжних та українських композиторів. 15 квітня 1966 р. у Чикаго Л. Мацюк брав участь у концерті з нагоди 50-ї річниці з дня смерти Івана Франка.

У Клівленді 31 березня 1968 р. відбувся доброчинний концерт на пошану диригента й визначного композитора, творця модерної української оперети та

заслуженого діяча української музичної культури Я. Барнича, який довгі роки жив і працював у цьому місті. До першої частини концерту увійшли твори українських композиторів, до другої – уривки з оперет Я. Барнича “Шаріка”, “Гуцулка Ксеня”.

Двадцять шостого січня 1969 р. співака запрошено на святкування річниці Державности й Соборности України у Клівленді, де він виконав арії та романси українських композиторів. На честь свята Соборности він виступив і в концерті, що відбувся у школі св. Йосафата у Пармі.

Мав співак і виступи на американському телебаченні. В одній із заміток, датованій 1978 р., читаємо: “На каналі 26 – Чикаго виступив відомий український співак Л. Мацюк, в італійській програмі під керівництвом постановника Цуккіні. Восени Л. Мацюк наспівав свій виступ в італійській програмі “Радіорама”, виконуючи арії з італійських опер в супроводі оркестру. Тепер в програму виступу входили: арія з опери Ґ. Доніцетті “Любовний напій” та відома пісня “Мама” Е. Біксіо” [15].

Першого грудня 1979 р. Український літературний фонд ім. І. Франка в Чикаго – Член Ради

Справ Культури при СКВУ, під патронатом Українського прогресивного комітету Америки, відділу Чикаго організував великий концерт, присвячений творчості українських композиторів С. Людкевича, В. Барвінського, Д. Січинського, О. Нижанківського, Н. Нижанківського, Б. Кудрика, в якому брав участь Л. Мацюк.

Неодноразово Л. Мацюк репрезентував твори на слова Т. Шевченка: 10 березня 1963 р. – Клівленд, Огайо – великий Шевченківський концерт за співучасти “Парма філармонік оркестра”; 16 березня 1969 р. – Чикаго, концерт під назвою “В поклоні Шевченкові”; 1970 р. – Чикаго, концерт на пошану Т. Шевченка.

Свою концертну діяльність Любомир Мацюк продовжує, переїхавши 1980 р. на постійне місце замешкання до Польщі.У Кракові, в залі будинку культури “Крокус” 15 листопада 1981 р. відбувся ювілейний концерт з нагоди 25-річчя Українського Суспільно-Культурного Товариства (УСКТ). Прозвучали схвальні відгуки на виступ Л. Мацюка в цьому концерті. Хоча зал був не надто акустичним, та голос співака приємно лунав у творах “Діброво, зелена” А.

Гнатишина, “Спалена пісня” О. Богачука, “Нагадай, бандуро” Гр. Китастого та ін.

Стараннями кошалінської ланки УСКТ у Воєвідському Будинку культури 8 грудня 1984 р. відбувся концерт з нагоди 40-ліття Народної Польщі. “Небуденність концерту полягала у тому, що не було ані хорів, ані народних танців, а виступали виключно солісти-професіонали: В. Денисенко та Л. Мацюк.

Останній представив сольні номери, а також дуети зі співачкою Т. Підлуською: “Місяць на небі” та “Хтось нас вінчав” з оперети “Циганський барон” Р. Штрауса”, – писав Л. Гудемчук у статті “Небуденний концерт” [16]. Для кошалінської публіки Л. Мацюк виступив у концерті під назвою “І чужому научайтесь, й свого не цурайтесь”. Він виконав твори М. Лисенка на слова Т. Шевченка “Зоре моя вечірняя” і “Чого мені тяжко”. Співак узяв також участь у концерті з нагоди 170-ї річниці від дня народження Т. Шевченка.

Під акомпанемент Я. Мартіні для численної публіки твори на слова Великого Кобзаря Л. Мацюк виконав і в Білому Борі.

Л. Мацюк з успіхом виступив також у концерті, присвяченому 1500-річчю заснування Києва, що відбувся у Ґданську,

Збагачений виступом Л. Мацюка був і традиційний весняний концерт у Ґданську, присвячений

40-річчю ПНР. У програмі прозвучали, зокрема, твори: “Мама” Е. Біксіо, арія з оперети Я. Барнича “Гуцулка Ксеня”.

В Ольштинській філармонії Л. Мацюк виступив у концерті, присвяченому 40-річчю ПНР. Тут він представив твори українських, польських та інших композиторів.

Наприкінці листопада 1982 р. у тій же Ольштинській філармонії відбувся незвичайний концерт. Тривав він майже півтори години, привабивши слухачів виконанням надбань української вокалістики в загальноевропейському музичному контексті. В концерті брали участь оперні співаки: соліст Великого театру у Варшаві В. Денисенко та соліст оперних театрів з декількох міст світу й камерний співак Л. Мацюк.

Серед присутніх на концерті було багато молоді. Л. Мацюк розповідав про свої мандрівки і про істину, яку зрозумів: чим більше світу перейдеш, чим докладніше пізнаватимеш мистецтво, тим дорожчою і ціннішою ставатиме тобі материнська пісня твого народу.

1. Репортаж радіопрограми // “Хлібороб”. – 1950.

2. Рікарді. Л. Мацюк в Муніципальному театрі // “Сідаде де Блюменау”. – 7 квітн. 1949.

3. Репортаж “Із Бразилії” // “Бразилієць”. – 1950.

4. С. В. К. Незвичайний концерт // “Наш клич”. – 8 лист. 1956.

5. “Свобода”. – 30 квітн. 1959.

6. “Наш клич”. – 1957 [концерт у Буенос-Айресі].

7. Стаття “Л. Мацюк на телевізії” (з родинного архіву Мацюків). – 21 квітн. 1978.

8. Савицький Р. Л. та Ія Мацюки у Філадельфії. – 1959.

9. Гостинний концерт українського співака з Бразилії // “Гомін України”. – 1959.

10. Вінке. “M. M. N.” // “Stuttgardt Zeitung”.

11. Бобикевич О. Стаття (Без назви, з архіву родини Мацюків)

12. На марґінесі концерту Мацюків // “Гомін України”. – 23 березн. 1963.

13. “Вільне слово”. – 12 березн. 1966.

14. Гординська-Каранович Д. Ія та Любо Мацюки в Нью-Йорку // “Свобода”. – 1966.

15. Стаття “Любо та Ія Мацюки в Нюарку”(з родинного архіву Мацюків, джерело не встановлено).

16. Там само.

Крила пісень

«Антологія українського солоспіву»

Валентина Антонюк (лірико-драматичне сопрано) вражає різнобічністю і глибиною осягань духовних пластів. Серед її концертних програм – моновистави «Зачаровані казкою», «Євангеліє від Марії», «Маруся Чурай», «Роксолана», «Шевченкіана»; мистецько-просвітницькі цикли «Слово і пісня», «Іду до вас»; сольні концерти з шедеврів оперної та камерної музики, зокрема в супроводі органа. До її нового концертного проекту «Антологія українського солоспіву» входять десять сольних монографічних програм із творів композиторів-класиків та сучасних авторів.

Цей проект увібрав справжні вокальні перлини, які виконуються рідко: солоспіви Якова Степового (на вірші Миколи Вороного та Олександра Олеся) та Василя Барвінського (на вірші Григорія Чупринки, Олександра Олеся, Богдана Лепкого, Івана Франка, Тараса Шевченка). У програмі з творів Левка Ревуцького – вокальні цикли «Сонечко» й «Галицькі пісні». Валентина Антонюк захоплююче розповідає про історію написання та особливості цих полотен. До програми з творів Георгія й Платона Майбород увійшли оперні арії, романси й пісні сопранового, а також мецо-сопранового репертуару, підвладного її винятковим вокальним можливостям.

Яскраві концертні обробки українських народних пісень Анатолія Кос-Анатольського – ще одна розкішна гілка з циклу «Антології». Співачка представляє солоспіви «Стоїть гора високая», «І снилося з ночі дівчині», «Зеленая рута», «Ой, на горі сніг біленький», «Два потоки з Чорногори», «Ой візьму відерце», «Не питай, чого в мене заплакані очі», «Чотири воли пасу я», «Чом, чом, земле моя». Складнощі виконання обробок цього композитора – у розгорнутих, широко-амплітудних кульмінаційних епізодах, драматизм яких вимагає витонченої майстерності.

Цікаво представляє співачка музику в стилі авангард: ідеться про вокальний цикл Валерія Антонюка «10 солоспівів на вірші японських поетів XVI–XVII ст.» у перекладі Миколи Лукаша. Тонкощі звуконаслідування, темпоритмові сполучення вона передає з вражаючою точністю й проникненням у сучасний музичний світ. Співачка готує до показу й інші вокальні твори свого сина: симфонічну кантату на вірші Г.Лорки (також у перекладі Миколи Лукаша) та Триптих на вірші Василя Стуса для сопрано й камерного оркестру.

Осібно стоять кілька концертів вокальної музики автора цих рядків: «Осінній ранок» на вірші й переклади Марії Губко, «10 українських пісень із Полтавщини», а також програма романсів, що прозвучали в багатьох концертних залах Києва. Елітність, у найкращому розумінні цього слова, – ось головна риса виконавського стилю Валентини Антонюк.
Мою увагу привернула її поетична творчість, і народився романс «Дайте крила мені». Новий вокальний цикл «Бентежність» Левка

Колодуба також написано на її вірші.

Уже відбулися десятки благодійних концертів співачки із циклом сольних програм «Антологія українського солоспіву». Концерти Валентини Антонюк пройдуть 29 листопада в Будинку письменників та 19 грудня в Київському будинку актора.

Віталій КИРЕЙКО
Досьє «ВК»

Роман Вітошинський

-
-

оперний співак (тенор)
народний артист України
професор
лауреат Міжнародної премії Національної спілки театральних діячів України

У 1964-1969 рр. навчався у Львівській державній консерваторії ім. М.В.Лисенка у класі професора О.Дарчука.

З 1968 р. – соліст Львівської національної опери.

У репертуарі співака десятки оперних партій, серед яких Альфред, Герцог («Травіата», «Ріголетто» Дж.Верді), Надір («Шукачі перлин» Ж.Бізе), Альмавіва («Севільський цирульник» Дж.Россіні), Рудольф

(«Богема» Дж.Пуччіні), Ернесто («Дон Паскуалє» Г.Доніцетті), Ликов («Царева наречена» М.Римський-Корсаков), Лєнський («Євгеній Онєгін» П.Чайковський), Володимир («Дубровський» Е.Направник) та ін.
Співак брав участь у декадах українського мистецтва в республіках колишнього Радянського Союзу.
Проводив широку концертну діяльність, гастролюючи у містах Канади, Франції, Швейцарії, Лівії, Польщі, Угорщини.

Співав в оперних театрах Санкт-Петербурга, Мінська, Казані, Києва, Одеси та інших.

З 1980 року Роман Зенонович працює у Львівській національній музичній академії на кафедрі сольного співу.