

Б. П. ГНИДЬ

ІСТОРІЯ
ВОКАЛЬНОГО
МИСТЕЦТВА

Міністерство культури і мистецтв України Національна Музична
Академія України ім. П. І. Чайковського

Б. П. ГНИДЬ

ІСТОРІЯ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Допущено Міністерством культури і мистецтв України як підручник
для вищих музичних навчальних закладів
Київ - НМАУ - 1997

ББК 84 Ук
Г84

Історія вокального мистецтва
(Б. П. Гнидь - підручник, - К.; НМАУ,
1997 - 320 с.)

У підручнику подається матеріал, який відображає історію української національної вокальної школи, зарубіжних вокальних шкіл - італійської, французької, німецької, російської, - їх творчі зв'язки та взаємовплив у процесі формування та розвитку.

Це - перший україномовний підручник з питань історії вокального мистецтва.

Головні етапи розвитку шкального мистецтва розглядаються у зв'язку з еволюцією оперного жанру, який визначає і активізує розвиток вокальної техніки, виконавської культури та пела- югіки.

В підручнику аналізуються методичні концепції видатних вокальних педагогів минулого з позицій сучасності та висвітлюється виконавська палітра видатних майстрів вокальною мистецтва.

Книга розрахована на викладачів та студентів мистецьких навчальних закладів, широке коло шанувальників вокального мистецтва.

Рецензенти: М. Р. Черкашина-Губаренко, доктор мистецтвознавства, професор;

О.П.Рудницька, доктор педагогічних наук, професор.

© Гнидь Б.П.
ISBN 966-7236-05-6 © Національна Музична Академія України
ім. П. І. Чайковського, 1997

ВСТУП

Історія вокального мистецтва – це, по суті, історія самого людства. У даному посібнику ми обмежимося викладом історії формування і розвитку національних вокальних шкіл, що складались одночасно з виникненням національних композиторських шкіл.

Оперний жанр, що виник на рубежі XVII ст., – провідний у вокальній музиці. Він охоплює, як правило, всі види вокального мистецтва, синтезує музику, спів, слово, акторську майстерність, живопис, визначає і активізує розвиток виконавської культури, вокальної техніки та педагогіки. Тому основні етапи розвитку вокальних шкіл розглядаються в зв'язку з еволюцією оперного жанру.

Поняття “вокальна школа” вимагає чіткого визначення, тому що цей термін часто вживають невірно. Не можна говорити про вокальну школу окремого педагога, – тут може йти мова про методи, прийоми.

Широке визначення поняття вокальної школи дав співак, вокальний педагог, доктор мистецтвознавства Дмитро Аспелунд (1894–1947) в праці “Розвиток співака та його голос”:

“Вокально-педагогічна школа – це конкретна, цілеспрямована, організована **система** підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється”.

Таке поняття можна вживати як визначення української, італійської, французької, німецької, російської, болонської та інших вокальних шкіл.

Вокальна школа історично змінна, соціальна та національна.

Процес **історичної змінності** вокальних шкіл завжди нерозривно пов'язаний з історичним розвитком музики, з конкретними вимогами виконавської практики. Зміни в громадському житті певним чином впливають на зміни пануючого естетичного світогляду, в зв'язку з чим змінюється і творчість композиторів, тобто стиль музики, її жанри. Тенденції нового, що виникають в ланці “композитор – співак”, змушують виконавців знаходити нові технічні та виконавські прийоми, які, поступово закріплюючись у

практиці, перетворюються в традиції і шляхом навчання передаються наступним поколінням співаків. Таким чином, вокальна школа завжди йде попереду педагогічної, а остання, в свою чергу, опираючись на досвід минулого і сучасного, готує співаків для майбутнього.

Соціальні умови визначають ідейну та естетичну направленість вокального мистецтва, а також впливають на характер вокальних шкіл. Співаки завжди були виразниками конкретних ідей у своїй творчості, вносячи в традиційну атмосферу виконавства свіжі ідейні напрямки, а вокальна техніка служила засобом вираження цих ідей. Шлях проникнення громадсько-значимих ідей: від політичного та державного ладу – в літературу та поезію, відтак – в музичну творчість, а звідти – у вокальне виконавство. Між вокальною музикою та поезією існує глибокий зв'язок, і на різних етапах розвитку музичного мистецтва в різних стилях і жанрах взаємовплив словесної та музичної художньої творчості проходив і проходить по-різному. Так, мистецтво українських кобзарів – носіїв ідей Запорозької вільної республіки – досягло розквіту в період визвольної боротьби в Україні проти польського панування (XVI-XVII ст.). В основі кобзарського вокального стилю – вільна речитативна форма, мелодика якої відповідає структурі вірша.

Національний характер вокальних шкіл обумовлений складом життя кожного народу: його поезією, законами фонетики мови, народними традиціями в музиці, мистецтвом народних співаків. Ця своєрідність проявляється у змісті, жанрах, звуковеденні, емоційності, використанні регістрів голосу, ролі слова в музиці, ритміці, ладовій структурі, мелізматиці...

Першою європейською школою вокального мистецтва, що історично виникла на початку XVII ст., є італійська школа співу. В Італії пройшов початковий відбір і типізація всіх вокальних термінів і понять, які утримуються у вокальному мистецтві всього світу і сьогодні. В Італії визначилися основні елементи технології оперного співу. Будучи школою вокально-технічної досконалості, італійське вокальне мистецтво вплинуло на формування і розвиток інших національних шкіл.

Звучання італійських співаків завжди істотно відрізнялось від інструментального (“прямого”) звучання німецького вокаліста, від французького співака з його декламаційним характером звучання. В середині XX ст. відбувалося помітне зближення вокальних шкіл. Співаки з першокласними

голосами і високою культурою співу з'являються в багатьох країнах світу. Сьогодні ми можемо говорити про “еталонних” співаків, які вміють насамперед відмінно виконувати музику свого народу, а також володіють блискучою вокальною технікою для виконання класичного європейського репертуару, переключаючись з однієї манери співу на іншу.

Дати однозначне визначення поняттю “вокальне мистецтво” – важко. За своєю природою воно синтетичне і складається з нерозривної єдності декількох специфічних елементів: музики, співу, слова (в оперному жанрі ще й акторської майстерності).

Музика сама по собі є могутнім засобом емоційного впливу на слухачів. Не менш впливає на слухача і спів, голос співака, його тембр, манера виконання, вокально-технічна майстерність. Ось як описує силу впливу співака на слухачів режисер-реформатор К.Станіславський: “...Таманьо вийшов в костюмі Отелло... і відразу ошелешив нищівною нотою. Публіка відкинулася назад, ніби захищаючись від контузії. Друга нота – ще сильніша, третя, четверта – ще і ще, – і коли, ніби вогонь із кратера, на слові “мусульмани” злетіла остання нота, публіка на декілька хвилин втратила свідомість. Ми всі зірвались з місць. Знайомі шукали один одного, незнайомі звертались до незнайомих з одним і тим же запитанням: “Ви чули? Що це?” Оркестр зупинився, на сцені – замішання. І раптом, отямившись, натовп ринувся до сцени і заревів від захоплення, викликаючи співака на “біс”.

Слово у співі, його інтонація, смисловий та емоційний підтекст також мають великий вплив на слухача. Свідченням цього може бути хоча б епізод із “Дягілевських сезонів” російської музики в Парижі 1908 року. Коли на генеральній репетиції “Бориса Годунова” Ф.Шаляпін ще без театрального костюма і гриму виголошував: “Що це?.. Там!.. В кутку!.. Колишеться!.. Росте!..”, – публіка піднялася з місць (“дехто навіть став на стільці”) і з жахом повернула голови в той куток, куди дивився актор.

В оперному жанрі драматична гра, пластика, костюм, грим, міміка, жест – все, що складає арсенал майстерності актора, також вражає великою силою впливу на глядача.

Отже, в художньому виконавстві співак повинен бути музикантом – виконавцем взагалі, як скрипаль, піаніст і т.д., володіти специфічною якістю вокаліста, декламатора, а в оперному жанрі – ще й драматичного актора. І не

арифметична сума, а синтез всіх цих якостей в одному цілому – в органічній єдності – визначає вокальне мистецтво, як явище.

Спів може бути із словами і без них (вокалізація), у супроводі акомпанементу і без нього – *a capella*. Спів буває сольним, ансамблевим і хоровим. Сольний спів, що утвердився як самостійний і основний вид вокального мистецтва на рубежі XVI-XVII ст., є вищою формою у розвитку природних і художніх здібностей окремої особи і вищою формою вираження індивідуальних переживань у співі.

Виділяють три основні способи співу, або три вокальні стилі.

Співочий стиль, де панує широка, плавна мелодія – *кантилена*, що складає основу класичного вокального мистецтва. В цьому стилі написані, наприклад, арія Джільди (“Ріголетто”, Дж.Верді), каватина Антоніди (“Життя за царя” М.Глинки) та ін.

Декламаційний стиль, що наближається до інтонації мови (“речитатив”). До цього стилю належить монолог Бориса Годунова (“Борис Годунов” М.Мусоргського), опера “Гравець” С.Прокоф’єва...

Колоратурний стиль, в якому тією чи іншою мірою втрачається зв’язок із текстом і спів за характером наближається до гри на музичному інструменті. Стиль характеризується багатством вокальних прикрас, пасажів, які виконуються у швидкому темпі з розбивкою на окремі склади або голосні (арія Розіни із “Севільського цирюльника” Дж.Россіні, каватина Людмили із опери “Руслан і Людмила” М.Глинки).

Різноманітні вокальні стилі часто використовуються в одному творі.

Основними жанрами вокального мистецтва в класичній музиці є опера і камерний спів.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

ІТАЛІЙСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ВОКАЛЬНА ШКОЛА

МИСТЕЦТВО СТАРОВИННОГО ІТАЛІЙСЬКОГО “BEL CANTO” (XVII–XVIII СТ.)

Виникнення опери пов'язане з діяльністю групи ентузіастів мистецтва, відомої під назвою “флорентійського гуртка” (*Camerata Fiorentina*), організованого за ініціативою мецената графа Джованні Барді (1534-1614 або 1615). Діячі гуртка поставили перед собою мету відродити античну трагедію і знайти в музиці такі засоби виразності, при яких поетичний текст зберігав би своє первісне значення і не спотворювався (не перекручувався). Середньовічному мистецтву контрапункту – музичній “готиці” з нагромадженням голосів, імітаціями тем, повторенням слів протиставлялась ясна, проста музика греків. Однак діяльність флорентійців не могла відродити античного театру і перш за все тому, що уява про місце музики в класичній трагедії давності була перебільшена і судити про неї вони могли тільки за висловлюваннями стародавніх авторів. До того ж процес розкладу феодалізму і первісного капіталістичного нагромадження помітно посилював роль світського начала, що викликало необхідність формування нових музичних жанрів.

Тенденції розвитку широкої співочої мелодії, виконання багатоголосних творів одним голосом співака-соліста, що спостерігалися ще в епоху Відродження, значно посилюються в XVII ст. Тому практика флорентійців породила абсолютно новий вид синтетичного мистецтва – оперу, названу ними “драмою для музики” (*dramma per musica*).

Новий музично-декламаційний стиль був названий “зображальним” (*stile rappresentativo*) або “розповідним” (*stile recitativo*), в основі якого – одноголосний спів з акордовим інструментальним супроводом.

Дотримуючись поглядів Платона, флорентійці вважали, що в основі музики перш за все мусить бути слово, потім ритм і, нарешті, звук. Це було дещо середнє між мовою і співом – своєрідна співоча речитатія, в якій відсутнє динамічне нюансування, переважають вузькі інтервальні співвідношення, що імітують спокійну плавну розповідь.

Написана флорентійцями кантілена при виконанні повинна була залишатись в основному незмінною, завдяки чому довгі пасажі в тексті поступово зникали, хоча від фіоритур не відмовились, залишивши їх як один із засобів виразності. Основну увагу флорентійці зосередили на дрібних прикрасах: ескламації, трелі, групетто та інших мелізмах, які вживаються і в сучасній музиці.

Першим твором нового стилю вважається “Дафна” композитора Якопо Пері на текст Оттавіо Рінуччіні, представлена в домі Якопо Корсі в 1597 р. Музика її втрачена, збереглися лише два уривки.

В 1600 році у Флоренції в палаці Пітті з нагоди одруження Марії Медічі і Генріха IV, короля Франції, була поставлена друга “музична драма” Я.Пері – О.Рінуччіні – “Евридіка”. Партитура опери збереглася. Це перша із багатьох опер на сюжет, присвячений Орфею і Евридіці.

Якопо Пері (1561-1633) – композитор і співак, талановитий, різносторонній музикант. Учень Кристофано Мальвезці. При дворі Медічі опікувався музикантами і музикою. Славився прекрасним голосом (тенор) і “ніжно-солодкою манерою виконання”, яка викликала захоплення сучасників. Про нього писали, що народжений новий стиль можна повною мірою оцінити тільки тоді, коли тенорову партію Аполлона (“Дафна”) і Орфея виконує сам автор.

Оттавіо Рінуччіні (1563-1621) – видатний поет, учень і послідовник великого Торквато Тассо. На тексти Рінуччіні написані перші опери Я.Пері, Дж.Каччіні, К.Монтеверді. Служив при дворі Медічі у Флоренції і при дворі Генріха IV.

Для перших оперних композиторів поет був не тільки лібреттистом в сучасному розумінні цього слова. Вважаючи, що музика повинна підкорятись поезії і підсилювати її емоційну дію, поетові належала головна роль у пошуку синтезу поезії, драми і музики. Тому перші опери так і називались – “*dramma per musica*”.

“Евридіка” О.Рінуччіні і Я.Пері – музична драма у формі пасторалі. Обставини змусили авторів змінити античний сюжет і внести в нього щасливий кінець. Вона написана і призначена для солістів п’яти-шестиголосного мадригального хору і струнного ансамблю тихих інструментів (клавесин, ліра, басові лютня і гітара) з флейтами соло (супровід співу флейтами вважався прийомом, властивим античності). Такий оркестр складає повний квіртет інструментів гармонійного типу. Оркестр грав за сценою, був невидимим і таким залишався протягом першого періоду становлення опери як жанру.

“Евридіка” не має увертюри, як і всі перші опери. Трубні фанфари служили сигналом до початку вистави. Для створення настрою виконується запозичений із античного театру Пролог – образ Трагедії, якій доручено сім строф. Вони співаються під одну й ту ж мелодію, котра завершується коротким ритурнеlem.

В партитурі опери є окремі мелодійно розвинуті номери: Пролог, канцона Орфея “*Non piango e non sospiro*”. Але абсолютно переважає *stile recitativo* – монотонне інтонування нот короткої довжини, простий рух мелодії по тонах тризвуку в повільному темпі, затихання голосу на нижніх нотах, раптове чергування мажору й мінору. Показовим зразком цього стилю є розповідь Дафни.

В партитурі інструментальний супровід намічений як цифрований бас. У вступі композитор звертає особливу увагу на гармонію. **Принцип гармонізації:** голос співака перебуває у сфері одного і того ж акорду до того часу, поки вагома логічна або драматична причина не змусить змінити гармонію.

Першими виконавцями опери “Евридіка” були:

Орфей (*тенор*) – Якопо Пері

Евридіка (*сопрано*) – Вітторія Аркілеї

Амінта (*тенор*) – Франческо Разі

Арчетро (*тенор*) – Антоніо Бранді

Плутон (*бас*) – Мельхіор Палантротті

Дафна – хлопчик із Лукки Якопо Джусті.

Серед перших виконавців відзначають Я.Пері і першу виконавицю партії Евридіки Вітторію Аркілеї, яка володіла голосом, що змушував плакати слухачів. Співачка вражала публіку блискучою технікою і здатністю до імпровізації.

Майже одночасно з Я.Пері написав на те ж лібретто свою “казку-пастораль” “Евридіка” й Джуліо Каччіні.

Джуліо Каччіні (1548-1618) – тенор, блискучий співак-віртуоз, прославився як виконавець складних мадригальних партій, прикрашених колоратурами. Його виконання відзначалось особливою виразністю, чіткістю дикції.

“Евридіка” Каччіні багато в чому схожа на “Евридіку” Я.Пері. Дж.Каччіні намагався творити таку музику, в якій можна було б “розмовляти музикально”. “Щоби правильно творити або співати в цьому стилі, значно важливіше, ніж знати контрапункт, треба розуміти ідею і слова, відчувати їх і вимовляти зі смаком і почуттям” (Дж.Каччіні, “Нова музика”).

Сольний спів Дж.Каччіні зовні відрізняється від сольного співу Я.Пері багатим використанням колоратур, схильністю

до аріозного стилю. Дж.Каччіні робить ставку на технічно віртуозних виконавців.

Вокальні партії перших опер не виходять з октавного діапазону, теситура тенорових партій перебуває винятково в грудному регістрі і не йде вище “мі” першої октави. Тенор в XVII ст. трактується скорше, як сучасний баритон, а бас, як *basso profondo*, і тільки інколи виходить за “ре” першої октави. Дж.Каччіні радить чоловічим голосам транспонувати партії в таку зручну для голосу тональність, де можна було б все співати тільки натуральним голосом. Найвищою нотою сопранової партії (колюратурне сопрано) можна вважати “сі” другої октави.

Домінуючі інтервали у вокальних партіях – секунди і терції. Це підкреслювало характер музики, яка наближалась до спокійної розмови. Дуже рідко зустрічається *кварта* (сцена Орфея з Евридікою).

Речитативи монотонні, емоційно бліді та безкровні, драматичність у них відсутня. Виконання речитативів “ніколи не було вільним від прохолодної манірності” (Р.Роллан).

Виконання перших оперних творів мало камерний характер. Акустичні властивості залів, де виконувались опери, дозволяли вокалісту співати спокійно, в розмовній природній манері, не напружуючи голосу. Можна допустити, що співаки початку XVII ст. використовували в співі дуже незначну силу звуку, без динамічного нюансування, тобто обмежувались переважно якостями, характерними для розмовного монотонного голосу.

Створений жанр опери дуже сподобався італійцям. Флорентійська школа проклала оперному мистецтву шлях у майбутнє, яке склалось при взаємній роботі, головним чином, трьох шкіл: венеціанської, римської і неаполітанської. Дальший розвиток італійської опери був позначений італійським національним мелосом на шляху розвитку вокальної майстерності, завдяки якій опера наближалась до найулюбленішого мистецтва італійського народу – співу.

Венеціанська оперна школа, очолювана **Клаудіо Монтеверді** (1567-1643), є головною у формуванні італійської вокальної школи “*bel canto*”.

Bel canto – в прямому значенні слова – плавний, широкий, гарний (*bel*) спів, в основі якого лежить кантілена. Мистецтву співака відкривалися широкі можливості, в яких його індивідуальні якості, голос, техніка і художні здібності змогли всебічно реалізуватись. Тому вокальні форми (аріозо, арія у всіх видах) розвинулись впродовж XVII ст. надзвичайно розкішно і без суттєвих змін дійшли до наших

днів. Перша течія “*bel canto*”, в якому переважав мелодійний спів у повільних темпах (*largo, adagio*) з незначними прикрасами, що у всьому наслідувала заповіді флорентійської опери, розвинула принципи музичної драми в творах К.Монтеверді, Ф.Каваллі, М.Честі, А.Скарлатті до високохудожнього рівня. З відносно бідної речитативної декламації з цифрованим басом поступово утворилась та оперна італійська музика, яка згодом привела до Дж.Россіні, Г.Доніцетті та В.Белліні.

Перша класична опера – “Орфей” К.Монтеверді на текст А.Стріджо (1607, Мантуя). У ній відновлена первісна концепція міфа про Орфея.

Клаудіо Монтеверді – композитор, співак, вокальний педагог. Він знав специфіку співочого голосу і бездоганно володів ним. Виховав цілу плеяду прекрасних співаків. Вимагав від учнів не тільки гарного співочого тону, але й виразних інтонацій, здатних передавати різний емоційний стан, чіткість і ясність тексту. К.Монтеверді справедливо називали автором психологічного реалізму. Його речитативи насичені мелодією і написані в “*stile concitato*” (“схвильований стиль”), який К.Монтеверді свідомо протиставляв одноманітному речитативу флорентійців.

Музика К.Монтеверді зосереджена на розкритті внутрішнього стану людського почуття. Спочатку підкоряючись і довіряючись поету, він поступово закріпив в опері панування музики і пішов не стільки за словами тексту, скільки за емоціями. Його опери насичені великими пристрастями і сильними характерами.

К.Монтеверді здійснив стилістичне розмежування тексту, що передає зміст п’єси, від тексту, що передає внутрішній стан. В сольному співі, в мелодійній фразі він досяг надзвичайної драматичної виразності конкретного характеру, пристрасті, сильного внутрішнього хвилювання. Ця виразність досягається багатим гармонійним колоритом, гнучким використанням дисонансів, а також винятково багатю ритмікою при використанні коротких нот. К.Монтеверді любить наростання, секвенції, які ідуть вгору, для нього природне відображення наростаючого почуття. І тут він ніби підслухав природу: людський голос проявляє стремління вгору паралельно до внутрішнього хвилювання, що також наростає.

Гостроті і силі виразності, досягнутій К.Монтеверді в сольному співі, значною мірою допомагає тісний зв’язок співу з інструментальним супроводом. Склад оркестру К.Монтеверді – винятковий. Він вперше використовує як

основу оркестру групу струнних інструментів поруч із старовинними, підсилюючи їх духовими (залежно від сценічної ситуації). Інструментовка досягла, як на ті часи, надзвичайної сили звучання й різноманітності. Прагнучи виділити співочий голос, він ніби притищує оркестр, у вокальному ансамблі приділяє йому меншу роль і водночас виставляє оркестр як самостійну художню силу (“Орфей” – перша опера, що має увертюру і багато самостійних інструментальних епізодів).

Єдиний уривок “Плач Аріадни” (“*Lamento*”), що зберігся із другої опери К.Монтеверді “Аріадна” (1608, Мантуя) на текст О.Рінуччіні, – шедевр рідкісної краси і надзвичайної зворушливості. Героїня драми виконує його в той момент, коли рибалки врятували її від смерті. Аріадна, віроломно і підступно залишена Тезеєм, не дякує своїм рятувникам, а відповідає їм глибоко печальним зверненням: “*Lasciatemi morire*” (“залиште мене померти”). Скарга Аріадни пристрасна, відчайдушна, в спустошену душу приходять прозріння. “*Lamento*” Аріадни стало взірцем сольної музики, на який посилалися і який використовували при зображенні глибокого душевного терзання і горя.

Поступово К.Монтеверді відходить від пасторальної драми та міфологічної трагедії, шукає більш людяне мистецтво, вводить реалістичну форму – історичну оперу, найзначніша із яких “Коронація Поппеї” (1643, Венеція) на лібретто Фр.Бузенелло. Три дії опери напружено-динамічні, із сценами гострих ситуацій і зіткнень, з просторими монологами і лаконічними аріозо, з виразними речитативами і дуетами. Кожна дійова особа наділена індивідуальним характером. Партії Нерона і Оттона написані для кастратів-сопрано, Поппеї і Октавії – для альтів. Венеціанці люблять альтові голоси і донині.

Окремі епізоди “Коронації Поппеї” належать до прекрасних взірців світової опери. Початок опери – монолог Оттона – за виразністю рівнозначний “*lamento*” Аріадни. Проте скарга Оттона елегійно шляхетна, зворушлива, це плач душі, яка покірно сприймає своє горе.

Вокальна характеристика Нерона дуже влучно підкреслює жорстокість, суміш театральної величності з самодурством, що передано виразними крикливими короткими нотами (шістнадцяті) на фоні витриманих акордів.

За К.Монтеверді йдуть представники венеціанської оперної школи – Ф. Каваллі, М.А.Честі та інші.

Франческо Каваллі (1602-1676) – композитор, співак, капельмейстер, учитель співу. Музичний стиль Ф.Каваллі

простий і виразний. Його мелодії відзначаються народним характером, елементарним рисунком, ритмічно чіткі повторення підкреслено часті. Його речитативи вважаються найкращими за виразністю в італійській опері. Ф.Каваллі використовував двочасну форму арії з інструментальним рітурнелем.

Серед вокальної музики Каваллі: заклинання Медеї із опери “Ясон”, де засобами виразності служать підкреслена одноманітність ритму і суворая простота гармонії, сцена Заїки Демо з тієї ж опери не поступається кращим комічним сценам опер Дж.Россіні.

Вперше назву **ОПЕРА** вжито до однієї із *dramma per musica* Ф.Каваллі “*Le nozze di Teti*” (1639 р.). Італійське слово *opera* означає – твір, праця.

Марк Антоніо Честі (1623-1669) – співак, композитор. Відзначався надзвичайно мелодійним обдаруванням, що сприяло виробленню основи професіонального співу – *legato*, переважно ліричного, ніжнього, зворушливого характеру.

Незважаючи на еволюцію опери в творчості Монтеверді та інших венеціанців, вокальні партії залишаються в діапазоні октави, не часто виходячи за її межі. Соло Орфея (“Орфей” К.Монтеверді) – в діапазоні від “мі” малої до “фа” першої октави: монолог Ісіфіли (“Ясон” Ф.Каваллі) також від “мі” до “фа” першої октави. У вокальній партії переважають звуки, що повторюються, вузькі інтервальні співвідношення. Використовуються переважно середні ділянки діапазону, в якому звучить спокійний ненапружений голос у натуральному грудному регістрі. І тільки в “Коронації Поплеї” вокальні партії ускладнюються, зустрічаються ширші інтервали, вокалізаційні пасажи, які підкреслюють емоційний стан. Діапазон голосу розширюється до двох октав.

Стиль венеціанської опери вимагав від співака не тільки володіння кантиленою, а й співу плавним, нефорсованим голосом, який би виразними інтонаціями передавав емоційний стан.

Постановка перших оперних вистав була пов’язана з певними труднощами. Вистави були приурочені до конкретних подій і ставились для багатой публіки. Доля опери залежала від прихильності багатих меценатів. Опера від Медичі у Флоренції перейшла до Гонзагів у Мантуї, далі – у палаци князів і кардиналів і, нарешті, в академії і ратуші італійських міст. Вона залежала від смаку і художньої вихованості вищих верств суспільства, насамперед аристократів.

Венеціанська оперна школа виникла на тій же загальноіталійській основі і відображала типові риси нації та її

культури. З кожним роком інтерес до опери із палаців Моченіго та інших багатих патрициїв проникав у широкі кола міського населення. Венеція тоді була вільним містом з республіканським самоврядуванням. Тут папа і двір не мали влади над мистецтвом. Її замінила влада грошей.

У 1637 році у Венеції відкривається перший загальнодоступний оперний театр “Сан-Касьяно”. Першим підприємцем оперного театру був Бенедетто Феррарі, один з універсалів епохи Ренесансу – віртуоз-лютніст, талановитий співак, драматург і композитор, великий організатор театральної справи.

Б.Феррарі виступав із своєю трупю спочатку на паях. Пізніше була вироблена система антреприз, яка й сьогодні існує в Італії. Театральні звичаї сучасної Італії беруть свій початок із венеціанського періоду. Рік має кілька театральних сезонів: основний “*stagione*” (сезон) – час карнавалу з 26 грудня по 30 березня. Спочатку тільки в цей період функціонувала венеціанська опера. Згодом ввели “*Stagione di Ascensione*” (пасхальний) і “*Stagione di Autunno*” (осінній) з 1 вересня по 30 листопада.

Залежність оперного театру від художніх смаків публіки позначилась на його розвитку, репертуарі, можливостях постановочної роботи, на стилі самої музики. В структурі венеціанської опери відбуваються радикальні зміни: з неї випали хор і балет, які вимагали великих грошових витрат, оркестр зменшується до мінімуму – струнні, клавесин, одна-дві пари духових інструментів. Вся увага зосереджується на солістах-співаках.

Італійська опера від початку венеціанського періоду до післяглюківської епохи – виключно опера солістів.

Спочатку імпресарію набирал учасників трупи, платячи їм мізерну плату. Проте ціна на хороших співаків піднялася дуже швидко. Встановлюється ціна на квитки. Незначні гонорари отримують композитори, лібреттист отримує лише з продажу лібретто (багато з них збереглися в музеях та бібліотеках Італії з критичними зауваженнями на полях: “співак сфальшивив” або “костюми погані” і т.ін.).

Вслід за театром “Сан-Касьяно” у Венеції відкриваються інші оперні театри, які одержували свої назви від церковних приходів. За шістьдесят з лишком років (до 1700 р.) театри Венеції (більше десяти) поставили 300 різноманітних опер, тобто на рік припадало п'ять нових вистав.

На венеціанську оперу цього часу мав неабиякий вплив стиль бароко з його нахилом до естетичних перебільшень і причуд, екзальтації, “хімерності” емоцій, гіперболічного розширення форми.

Міфологічні сюжети трактуються по-новому, в них влітають елементи побуту. Пригоди, заплутані історії, фантастика і насамперед любовна інтрига, стають у центрі уваги авторів лібретто. Охоче включались до оперних сюжетів і комедійні сцени, носіями яких виступали не тільки представники нижчих верств населення. У виставах венеціанських театрів було багато театральньо-ефектного, але й багато життєвого, художньо-переконливого.

Значну роль у музичній мові венеціанської опери відіграє народний елемент. Улюбленою формою венеціанської мелодії була баркарола, тобто пісня гондольєрів, що пояснюється географічним положенням Венеції. Речитатив венеціанців розвинувся до високого ступеня виразності, арії варіаційної форми чергуються з речитативами і народжуються із сценічної ситуації тоді, коли цього вимагає почуття або настрої. Введені невеликі вокальні дуети і арії з концертними інструментами (труба, флейта).

Гамірне, різнобарвне оперно-театральне життя Венеції XVII ст. яскраво й повно відобразило характер італійської нації, її талант, темперамент, художню природу. Результатом успіхів венеціанської опери було її поширення по всій Італії. Опера у виконанні італійських артистів зазвучала в Австрії, Франції, Чехії, Німеччині, Польщі, Фландрії та інших країнах.

Із середини XVII ст. оперні театри вже діють у Флоренції, Римі, Генуї, Болоньї і навіть у невеликих містах. Відкриваються співочі школи, серед яких особливо прославилася школа в Болоньї.

В 1620-1640 рр. опера репрезентувалася як мистецький жанр у **Римі**. Тут, у центрі католицизму, розвиток опери залежав від особи папи і проявився у яскраво вираженому агітаційно-клерикальному характері. Звідси, відповідно, і повчально-проповідний тон опери, в якій намітилось дві лінії: розкішні оперні вистави в стилі бароко, які не поступалися богослужінню, і повчально-комічні вистави. Міфологічні і алегоричні сюжети насичувалися побутовими епізодами з комічними персонажами. Саме в Римі було створено першу комічну оперу “Сподівайся, стражденний” (1637) на сюжет, запозичений Роспільозі, майбутнім папою Климентом IX, із “Декамерона” Дж.Бокаччо. Музика – В.Маццокі і М.Марацоллі.

Римські композитори – творці речитативу *secco* (буквально – “сухий”, який виконується “говіркою” у супроводі окремих акордів) – вдосконалили арію, ввели вокальні ансамблі.

Представники римської оперної школи – брати Доменіко та Вірджіліо Маццокі, один із яких був видатним учителем співу, Мараццолі, Лоретто Вітторі, Стефано Ланді.

Першими організаторами оперних вистав у Римі були брати Барберіні, племінники папи Урбана XIII, які збудували в своєму палаці оперний театр на три тисячі місць (1632 р.).

Неаполітанська оперна школа сформувалась у другій половині XVII ст. і виробила свій, надзвичайно багатий за мелодійним змістом, стиль.

Різноманітні жанри оперної музики – арії, речитативи, ансамблі, інструментальні симфонії – розкрились в неаполітанській опері у всій красі. Саме неаполітанській школі судилося розвинути оперу у значне явище загальноіталійської національної культури.

На чолі неаполітанської опери був **Алессандро Скарлатті** (1660-1725), який мистецьки втілював у своїй творчості гарний мелодійний спів, що передає різні відтінки почуття. Мелодика А.Скарлатті – емоційно відкрита, солодкозвучна, що плавно ллється на широкому диханні. Незаперечна заслуга А.Скарлатті у створенні широкої вокальної кантилени бравурного типу. Народний елемент у формі сіціліани /12/8/ відіграє тут помітну роль.

В Неаполі склалися два основних різновиди італійської опери: *опера-seria* (серйозна опера) і *опера-buffa* (комічна опера).

Стержнем сюжету опери-seria, який брався із традиційного греко-римського міфологічного або історичного джерела, служила любовна інтрига, часто складна і нагромаджена. Особливо притягувало композиторів та лібретистів незвичне – в цьому проявлялася естетика бароко. Музика в опери-seria виражає почуття, але не зображує особи і менш за все передає розвиток дії. Контрастують не характери героїв, а емоційний стан.

Opera-seria – це опера солістів, важливою складовою частиною якої є розгорнуті, стрункі арії, з'єднані між собою у цільний сюжет речитативами.

В неаполітанській школі проводилася грань між двома видами речитативу. Речитатив “*secco*” виконувався співаками імпровізаційно, у вільній манері, близькій до співочої розмови. Цей речитатив не знав тактової ризику чи руки диригента і супроводжувався по цифрованому басу витриманими акордами на клавесині. Він служив формою спілкування (діалог) між дійовими особами опери і носив розповідний характер.

Другий вид речитативу – *recitativo accompagnato* – вилився в конкретну музичну форму і мав велике художнє значення. Вокальна лінія була мелодійна, мала чітку метричну будову, багатий оркестровий супровід. Упереджу-ючи арію, готуючи її емоційну атмосферу, речитатив часто заключав у собі драматичну кульмінацію сцени або акту.

Художньо-прекрасне мелодійне багатство неаполітанських опер найповніше відбилось в аріях, улюбленим принципом побудови яких була тричасність з дещо зміненою репризою (арії “*da capo*”).

Перша частина арії повинна була яскраво виразити якесь почуття, що володіє героєм чи героїнею. Природно, що передати таке глибоке почуття з найбільшою силою могла тільки мелодія. Співак одержував можливість продемонструвати свою майстерність у виконанні кантилени.

Друга частина або розкривала інший відтінок того ж почуття, або передавала нове, інколи контрастуюче першому почуттю. В обох випадках змінювався емоційний характер мелодії, ритмічний рисунок, темп і т.д.

Третя частина повертала слухачів до змісту і настрою першої. Одначе початкова мелодія повинна була звучати тепер як висновок із всього попереднього музичного викладу, як підтвердження основного почуття. Разом з тим третя частина відкривала великі можливості для імпро-візації, коли співак прикрашав вокальну партію химерним орнаментом, демонструючи віртуозність власної вокальної майстерності.

Композитори неаполітанської школи створили арії різних видів із своїми особливими прийомами, мелодій-ними і ритмічними фігурами. Наприклад, патетична арія відрізнялась широкою мелодією, піднесеним настроєм з плавною, гнучкою кантиленою. В бравурній арії, як пра-вило, використовувалась віртуозна колоратура, в комічній – сміхові інтонації, скоромовки.

Вокальні партії опер-*seria* характеризуються широким діапазоном, використанням різноманітних інтервалів, чергуванням кантиленного і віртуозного співу.

Впродовж XVIII ст. вокальні партії ускладнюються і все більше характеризуються інструментальним звучанням, наповнюються складними вокальними пасажами. Нотні тексти арій “*da capo*”, які збереглися до наших днів, не передають суті тогочасного виконання. Кожний співак, крім написаних композитором колоратур, намагався вра-зити слухачів найбільш вигідним для нього пасажем. Ритмічний спів уживався з імпровізаційною свободою, особливо у виконанні репризи арії і речитативу *secco*.

З одного боку, мистецтво імпровізації відкривало широкі можливості перед співаками сяйнути мистецтвом вокальної техніки, з іншого — мистецтво колоратури стає засобом посилення драматичної експресії, вираженням найвищого емоційного піднесення.

Протягом XVIII ст. мистецтво колоратури досягло небувалого розвитку. Це був один із найяскравіших періодів в історії вокального мистецтва *“bel canto”*. В ці часи воно наповнилось емоційною виразністю. Фразування відзначалось старанною оздобою підкреслено випуклих кадансів. Спів синтезувався з великою імпровізаційною свободою і цілком залежав від смаку, талановитості, музичальності й техніки виконавців. Великого мистецтва досягла школа *“bel canto”* в техніці динаміки звуку й рівності звучання, виконання фіоритур захоплювало чіткістю, чистотою. Співоча манера диференціювалась у залежності від виду арії.

В неаполітанській опері, де повністю панували вокалісти, склалась сприятлива обстановка для використання у виставах насамперед кастратів, найдосконаліших представників мистецтва колоратури.

Суворими звичаями середньовіччя жіночий спів у католицькій церкві заборонявся. Необхідність у великій кількості співаків з високими голосами для співу в церковних хорах змусила звернутися до варварського звичаю — кастрації хлопчиків. Кастрати, як правило, мали невелику голову, високий зріст, сильні груди. Зберігаючи дитячий голос, вони мали легені дорослого, довге дихання, розміри голосової щілини, що відповідали дитячій гортані, завдяки чому могли розвивати велику силу голосу. Резонуючі порожнини у них досягали нормальних розмірів дорослої людини, що вигідно впливало на звучання голосу. Голоси кастратів відзначались гранично високою тисетурою, гарним, дещо інструментальним тембром, досконалою технікою. Надзвичайно довгий фонаційний видих дозволяв виспівувати на одному диханні безконечні пасажі і каденції, хроматичну двооктавну гаму з трелями на кожній ноті або вісімнадцять двооктавних гам, змагатися з трубою в довжині вокального дихання і силі звуку. Як правило, кожний із співаків-кастратів вдосконалювався на якомусь одному технічному здобутку і досягав цим собі слави. Незважаючи на високу вокальну техніку, в голосах кастратів завжди було щось ненатуральне, механічне. “Інструментальність” звуку залежала у них від фізичного потворства.

Виняткова техніка кастратів могла дивувати, здавалось, що вершини техніки не тільки були досягнуті, але й перевершені. Завдяки такій вокально-технічній досконалості кастратів чоловічі голоси в опері були витіснені на другий план: всі головні партії писались для сопрано або меццо-сопрано. Імена знаменитих кастратів і співачок сяють все яскравіше впродовж всього XVIII ст. Однак чисте, бездоганне інструментальне звучання кастратів не було зігріте внутрішньою експресією, вираженням почуттів, музично-драматичним втіленням зображуваного персонажу. Ніщо не характеризує італійську серйозну оперу так яскраво, як засилля в ній співаків-кастратів, які зіграли не останню роль у її подальшій деградації.

Найбільш видатні співаки-кастрати: Каффареллі, Фарінееллі, Пакк'яротті, Маркезі та ін.

Каффареллі (справжнє прізвище – Гаetano Майорано, 1703-1783) – знаменитий сопраніст). Учитель співу Кафаро, чие ім'я взяв кастрат з почуття вдячності, навчав співу і направив свого учня до Н.Порпори, який за п'ять років зробив з нього видатного співака. Краса голосу, досконалий спів, прекрасні риси обличчя, що були винятком із типових портретів кастратів, справляли фурор. Порпора говорив: “Після тебе небо було скупим і безплідна моя школа. Бог, сотворивши людину, відпочиває, а Порпора з тих пір, як сотворив Каффареллі, склав руки і журиться”.

Каффареллі високо ніс ім'я артиста й ніколи не запобігав навіть перед монархами Європи. Прославився співак в патетичному співі, мистецтві колоратури, особливо в хроматичних пасажах, які він вперше почав виконувати.

Фарінееллі (Карло Броскі, 1705-1782). Його голос – сопрано надзвичайної краси і сили звуку, світлий, рівний від ля малої до ре третьої октави, але з 1726 р. голос дещо опустився вниз, втративши верхні крайні ноти, тому композитори писали для нього і сопранові, й контральтові партії. Дихання сильне, горло рухливе, легко справлявся із злетами на широкі інтервали, всі партії співав легко, без зусилля. З 14-річного віку навчався у Н.Порпори і став видатним співаком-віртуозом, славився виконанням патетичних арій, піклувався про зовнішній ефект і яскравість виконання, користувався характерним для стилю цієї епохи пафосом вимови слів. Його вважають автором форми сольного співу у супроводі окремого інструмента. Художня цінність такого дуету зводилась до змагання між голосом і

духовим інструментом (флейтою, трубою, кларнетом). Відомо, що Фарінееллі, змагаючись з трубою, перемагав її силою звуку і довжиною дихання.

Гаспар Пакк'яротті (1740-1821) – сопраніст. Голос його, надзвичайно гарний, мав діапазон дві октави. Його учителем співу був сопраніст Бертоні. Будучи людиною високого зросту, худим, з негарним обличчям, завдяки красі свого голосу і привабливості виконання змушував глядачів не помічати зовнішніх недоліків, відзначався поетичністю, спостережливістю. Досяг великої досконалості у віртуозній техніці співу, виконував на одному диханні двооктавну хроматичну гаму з трелями на кожній ноті (Фарінееллі виконував таку гаму без трелей шістнадцять разів на одному диханні). Вмів співати речитатив так, що його мелодія ставала подібною до арії, і чарівно виконував *messa di voce* (майстерність філіровки звуку).

Луїджі Маркезі (1755-1829) – найяскравіша зірка міланської школи, сопраніст. Вчився у кастратів Капроні та Альбуїо. Часто гастролював за кордоном, співав при дворі Катерини II в Петербурзі. Велику популярність здобув, виступивши в 1779 р. в театрі “Ла Скала”. Маркезі володів сопрано м'якого тембру, чистим і дзвінким, як срібний дзвіночок, у діапазоні сягав “ре” третьої октави. Використовував віртуозну колоратурну техніку з чудовою декламацією, шляхетністю, проникливістю. У використанні пасажів і *martellato* не поступався Фарінееллі. Був видатним актором, освіченим музикантом, але його виконання кантилени відзначали як занадто прикрашене, штучне. Знаний і як вокальний педагог.

Серед співачок цієї епохи виділяються Фаустина Бордоні, Тереза Мінготті, Франческа Куццоні, Лукреція Агуйярі та ін.

Фаустина Бордоні (Гассе, дружина композитора І.Гассе, учениця М.Гаспаріні. 1700-1781). Її голос – не дуже світле меццо-сопрано від “сі-бемоль” малої до “соль” другої октави, згодом діапазон розширився ще на дві ноти в нижньому регістрі. Яскравий карбований спів (*un cantar granito*), чітка дикція, бездоганна трель – так характеризується її вокальне мистецтво. Пасажі виконувала ніби інструмент. Володіла прекрасними сценічними даними, драматичним талантом справжньої актриси. Одначе *opera-seria* не завжди давала простір для проявлення її акторського таланту.

Оперна сцена звикла до вираження почуття лише вокальними засобами, в кращому випадку – мімікою або жестикуляцією, інколи дуже стандартною. Щодо живої натхненної гри, то були критики, які вважали акторську гру зайвою, такою, що заважала сприйняттю краси мелодії. Від співака вимагалися тоді лише яскраві вокальні дані. Ф.Бордоні гастролувала по Італії, в Дрездені, Лондоні, Відні. Відомі її вокальні змагання із співачками Терезою Мінготті і Фр.Куццоні.

Франческа Куццоні (1700-1770) – була надзвичайно гарною, володіла світлим приємним голосом від до першої до до третьої октави. “Благородство *cantabile amoroso*, сполучене з ніжністю яскравого голосу з бездоганною інтонацією, чіткістю і різноманітними проявами таланту”, – так характеризує її П.Ф.Тозі.

У XVIII ст. *опера-seria* переживала занепад. І справа не тільки в тому, що музика в опері пригнічувала поезію, а віртуози відтіснили композиторів. Суть в ідейно-естетичній серцевині опери. В цей час Південь Італії з головним центром Неаполем перебував під іспанським пануванням. Опера під тиском придворних смаків і звичаїв перейшла в руки любителів легкого і базурботного життя, а категорія прекрасного пов’язувалась з еротизмом, розкошами, марнославством, крайностями мистецтва бароко і галантною маніжністю рококо. Колоратура перестає бути засобом виразності, стає самостійним елементом вокальної партії, не має зв’язку із змістом і смыслом тексту. Результатом цього стає зведення опери, як музично-драматичного твору, до концерту в костюмах, до змагання співаків.

Опера стала збірником арій, написаних композитором на замовлення тих чи інших видатних співаків і співачок (*primo huomo, prima donna*), дотримуючись діапазону їхнього голосу, вигідних для конкретних виконавців пасажів, доступного стилю. Слово і текст, драматична дія відійшли на останній план й абсолютно загубились у вихорі без-конечних фіоритур. В кінці XVIII ст. мистецтво імпровізації втрачає своє художнє значення.

На цей час з’являється вагомий противник опери-*seria* – комічна опера, колискою якої був Неаполь. З виникненням опери-буффа пов’язаний новий етап в історії італійського вокального мистецтва. *Опера-buffa* – протест проти змісту *опера-seria*.

Лібреттисти комічних опер стали писати на неаполітанському діалекті й брали сюжети із місцевого життя,

в яких фігурували знайомі і близькі всім місцеві типи з їхнім щоденним життям. Дія насичувалась веселими витівками, перевдяганням. Музика черпала свій матеріал із народної пісенності (сіциліана, баркарола), була весела, дохідлива, тісно пов'язана із сценічною грою, мімікою, жестами, влучно характеризувала персонажів. Саме в опері-буффа з'являються перші ознаки музично-сценічного реалізму, життєво правдивої характеристики героїв.

Характерною рисою опери-буффа стало закріплення за певним голосом відповідного амплуа – типу ролей, які побутували в комічній опері. Так сопрано стає уособленням жіночої безпосередності, молодості, чарівності, в той час як менш привабливі героїні наділялися голосами з темнішим забарвленням – меццо-сопрано, контральто. Поруч з тенорами в опері-буффа почали співати баси, які не допускалися в неаполітанську оперу-*seria*. Басам доручалися комедійні ролі різних опікунів, старих холостяків, залицяльників.

Сучасники справедливо вважали, що комічний ефект буде найбільшим, якщо низькому чоловічому голосу, який вважався уособленням мужності, благородства і сили, доручити виконання ролі героя, у якого ці якості були відсутні.

В комічній опері композитори вперше використали прийом співставлення різних голосів в ансамблях: тріо, квартетах, розгорнутих фіналах.

З особливою любов'ю плекався речитатив *parlante*, гнучкий, виразний, часто у вигляді скоромовки на нотах невеликої довжини – прийом, який дійшов до “Севільського цирульника” Дж.Россіні.

Вокальний стиль опери-буффа відрізнявся меншою в порівнянні з оперою-*seria* віртуозною вишуканістю, більшою природністю і простотою. Реалістична трактовка вимагала від співаків не тільки вокальної майстерності, але й справжнього акторського таланту, яскравого комедійного обдарування.

Першою класичною оперою-буффа є “Служниця-пані” Дж.Перголезі (1733). Ця опера з тріумфом обійшла всю Європу, справила надзвичайно великий вплив на розвиток оперної музики. В аріях Дж.Перголезі колоратура виходить на перший план, однак вокальна віртуозність не є самоціллю. Головним принципом і співу, і акторської гри стає природність.

ПРОВІДНІ СПІВОЧІ ШКОЛИ, РЕЖИМ НАВЧАННЯ ТА МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ ВИХОВАННЯ СПІВАКІВ В ІТАЛІЇ XVII-XVIII СТ.

Сольний спів, перетворившись у самостійний вид мистецтва, вимагав виховання голосу, вдосконалення вокальної техніки, створення педагогічної методики підготовки оперних виконавців.

Центрами вокального виховання і навчання в Італії XVII-XVIII ст. були консерваторії, перша з яких відкрилась у Неаполі 1537 року.

Навчання співу йшло паралельно із загальною музичною освітою. Тодішні консерваторії були одночасно й гуртожитками, й учбовими закладами. Вони поповнювались дітьми із сирітських опік і будинків. В обов'язки консерваторії входило загальне й музичне виховання, а також піклування про учнів (*conservare* — охороняти, зберігати, звідси і *conservatorio*). Консерваторії утримувались на добровільних пожертвах і благодійних внесках.

Метод навчання співу був емпіричний, тобто з голосу. Критерієм правильного звуку вважався музичний слух учителя, а єдиним орієнтиром в процесі навчання — його особистий досвід. Таким чином традиції вокального мистецтва переходили від одного знаменитого співака до іншого під час практичного навчання й передавалися із покоління в покоління. Вчителями співу були, як правило, високоосвічені, часто видатні композитори.

Навчання співу починалось у дитячому віці і продовжувалось після зміни (мутації) голосу. Якщо голос учня був видатним, то, щоб зберегти його від мутації, вдавались до кастрації. Вирішальне значення для всього педагогічного процесу мало те, що навчання починалось не пізніше десятирічного віку, коли ритмічне і слухове сприйняття у дитини гостріше, ніж у дорослого, мускульна система — ніжніша й еластичніша.

Період навчання продовжувався 6-10 років при безпосередньому спілкуванні з педагогом, причому учні з дитинства перебували в оточенні кращих співаків і музикантів, слухали і виконували зразкову музику і рано розвивалися як музиканти. Учитель був незаперечним авторитетом для своїх учнів.

Навчання співу велося без інструмента, в супроводі іншого голосу, який доповнював дану мелодію нескладним контрапунктом. Голос учителя задавав тональність, від якої учень повинен був вміти побудувати конкретний інтервал.

Точність інтонацій вимагалась ідеальна: необхідно було відрізняти великі й малі півтони (наприклад, відрізняти *re-diez* від *mi-бемоль*). Цьому приділялось багато часу й уваги.

Цікаві штрихи, характерні для методики навчання в XVII-XVIII ст., взяті із прикладу занять в школі В.Маццокі (Римська школа): учні були зобов'язані щоденно до обіду вправлялись: першу годину – у складних пасажах, другу – в трелях, третю – в правильності і чистоті інтонації, причому все виконувалось у присутності вчителя і перед дзеркалом для того, щоби спостерігати положення язика і губ та уникати гримас під час співу. Ще дві години відводилося для вивчення виконавського смаку й виразності в співі, подвійному контрапункту, а годину – композиції, і ще немало часу – грі на клавичембало, складанню мотетів, іншим музичним вправам.

Найбільше відомі співочі школи епохи старовинного “*bel canto*”: Велика Болонська, Неаполітанська, Венеціанська, Міланська та Римська школи.

Велика Болонська вокальна школа заснована близько 1700 року Франческо Пістоккі (1658-1717). Звідси вийшли знамениті співаки, серед яких:

Антоніо Бернаккі (1690-1756) – видатний співак-кастрат (альтист), учень Ф.Пістоккі і продовжувач його справи. Прославився виконанням та імпровізацією колоратури, а також перемогою над Фарінееллі у змаганнях в *messa di voce* і колоратурі, після чого Фарінееллі став його учнем. Власної праці з вокальної педагогіки не залишив. Його учень Бернардо Менгоцці, зібрав і видав методологічні принципи свого учителя.

Джіроламо Крешентіні (1762-1846) – один із останніх співаків-кастратів (сопрано). Володів сильним гарним голосом (від “*si-бемоль*” малої до “*do*” третьої октави), надзвичайною гнучкістю в пасажах, майстерністю модуляції, яскравою сценічністю. Майже все своє життя присвятив сценічній діяльності, був названий сучасниками “італійським Орфеєм” і тільки на схилі літ займався вокальною педагогікою в Неаполі. Видав збірник вокалізів, у передмові до якого виклав свої погляди на вокальне мистецтво.

Алоїз Мікш (1765-1845) – видатний чеський співак і педагог, учень Віченго Казеллі, який навчався у Бернаккі. Учні А.Мікша – знаменита В.Шредер-Деврієнт (перша виконавиця вагнерівських партій, Фіделіо в однойменній опері Л.Бетховена), баритон Ф.Міттервуерц, прекрасний виконавець вагнерівських партій та інші.

Антон Рафф (1714-1797) – німецький тенор, перший виконавець партії Ідоменей в однойменній опері В.-А.Моцарта. Впродовж півстоліття поділяв триумф та артистичну славу із знаменитим кастратом Фарінееллі.

Вокально-методичні праці П.Тозі, Дж.Манчіні, Г.Манштейна відображають досить повну картину вокальної педагогіки Великої Болонської школи співу, головна риса якої – вокальна віртуозність.

Неаполітанська вокальна школа

Перша італійська консерваторія *Santa Maria di Loreto* заснована в Неаполі в 1537 році. Найбільшу роль у розвитку вокального мистецтва і педагогіки відіграла консерваторія *di San Onofrio* (1576), де, крім А.Скарлатті, працювали його учні:

Никола Порпора (1686-1766) не був кастратом. Вокальну і теоретичну освіту Порпора отримав у Гаetano Греко, Дж.Манчіні і А.Скарлатті. Автор 53-х опер, в яких з великою насолодою використовував і вдосконалював стиль колоратурної арії. Ще на початку своєї педагогічної діяльності Порпора підготував і дав повну освіту трьом видатним співакам-кастратам: Уберто-Порпоріно, Каффареллі і Фарінееллі. Інші його учні – сопраністи Аппіані і Салімбені, сопрано Тереза Мінготті, Катеріна Габріеллі (гастролювала в Петербурзі), бас Монтаньян і ін.

Особливість його вокального виховання учнів полягала в тому, що він “вчив співу для серця і правильної передачі тексту в речитативі. Старався облагородити школу своїх болонських колег завдяки поглибленню правдивої виразності”.

Порпору називали одночасно учителем, батьком, другом, імпресаріо і тираном учнів.

Учнями **Доменіко Джіцці** (не кастрата) були відомі співаки і співачки: Анжеліка Спердуггі (Челестина), Джульетті, сопраніст Джоакіно Конті (Джіцціелло), контральтист Гаetano Гваданьї, перший виконавець партії Орфея в опері “Орфей і Еврідіка” Х. Глюка.

У **Леонардо Лео** (1694-1744) навчались Каффаро, Джіроламо, Абос, Априле, в якого у свою чергу навчався Мануель Гарсія (син).

До Неаполітанської школи належав також альтист Анцані – учитель М.Гарсія-батька.

Венеціанська вокальна школа

Найбільший внесок у вокальну педагогіку внесли Антоніо Лотті (1667-1740), його учні Дж.Бассані, Гаспаріні, Сарателлі, Галуппі та ін. Великої слави досягли вихованці цієї школи Фаустина Бордоні і Гаспар Пакк'яротті.

Міланська вокальна школа

Школу співу, якій була властива особлива густота звукоутворення, заснував Карло Франческо Бривіо (XVIII ст.). В нього навчались (до Порпори) кастрати Аппіані і Салімбені. Відомими вчителями співу були Паладіні і його учень Джорджіні. Яскравою зіркою міланської школи був кастрат-сопраніст Луїджі Маркезі. Знаменита Пізароні – його учениця.

Римська вокальна школа

Всі знамениті композитори поліфонічної школи, включаючи Палестрину, Аркадельта та ін., були видатними музичними педагогами. Багато співаків і учителів співу при папській капеллі, починаючи з XV ст. досягли неабиякої популярності.

В кінці XVII ст. співоучу школу в Римі заснував Дж.Феді. Одним із його педагогічних прийомів було вміння імітації голосу учня, для якого ставало зрозумілим, що означає співати носом, горлом чи важким, тобто низько поставленим голосом.

До римської школи належав знаменитий кастрат Балдассар Феррі, якого Ж.Ж.Руссо, відомий ненависник кастратів, оцінив, як “винятково чудового співака”.

Названі школи співу були єдині в своїх основах педагогічного методу, з незначними відхиленнями, що не впливали на результати навчання. Тому про принципи старої італійської школи співу *bel canto* ми можемо, в основному, скласти уяву за творами представників Великої Болонської школи, методи якої найбільш висвітлені в літературі. Першим же друкованим твором, в якому йде мова про сольний спів, є робота Дж. Каччіні “Нова музика” (1600 р.).

Методика Великої Болонської школи найповніше відображена в працях П'єтро Тозі “Погляди старовинних і сучасних співаків, або Роздуми про колоратурний спів” (1728 р.), Джамбаттіста Манчіні “Роздуми про колоратурний спів” (1744 р.) та Генріха Фердинанда Манштейна “Велика Болонська школа” (1835 р.).

Методом співставлення даних, що зафіксовані в цих працях, можна встановити принципи, які лягли в основу вокальної методики епохи старовинного італійського *bel canto*.

На думку всіх італійських маестро того часу, до учителя співу ставилися високі вимоги. Він повинен був, насамперед, сам добре співати (обов'язкова умова), бо одним з чинників навчання був метод показу, наслідування; крім того, педагог повинен був мати музичну освіту, володіти системою знань, які б дозволили навчати співу, вміти визначити талант учня, тип його голосу. Від учителя вимагалися доброзичливість, стриманість, вимогливість, вміння захопити до навчання.

Високі вимоги ставились і до учнів. Крім голосу, вони мали володіти здатністю миттєво сприймати поданий вчителем матеріал, жертвувати власним дозвіллям, вміти слухати інших співаків, тренуватись перед дзеркалом, виховувати в собі волю, створювати собі добрий настрій тощо.

У процесі навчання не останню роль відігравав режим занять учня. Рекомендувалися систематичні заняття, уроки співу чергувалися з відпочинком. Особливо наголошувалося, що результат може дати не те, скільки співати, а як співати. Вважалося, що максимальний час співу – дві години на день. Заняття рекомендувалося проводити зранку, спочатку в середньому регістрі голосу, потім – у нижньому і тільки тоді, коли голос “розігрівся”, переходити до занять у верхньому регістрі. Заборонялися тривалі заняття фізичною працею, не рекомендувалося бігати, бо це втомлює дихання.

З умінням відкривати рот у співі пов'язувалися особливості голосу, характер звуку, який мав бути яскравим, чистим, дзвінким. Рекомендувалося стояти в благородній позі, голову тримати вільно, не витягуючи і не опускаючи її. На обличчі має сяяти граціозна, невимушена усмішка. Положення язика у співі класично визначено у Манчіні: язик утворює довгасту улоговинку й лежить плоско, торкаючись кінчиком корінців нижніх зубів. Під час виконання трелей, пасажів, гам, вправ необхідно зберігати положення рота, язика і шиї незмінним.

Сольфеджування передувало вокалізації, навчання велось за сольмізаційною системою.

Основна голосна, на яку велось навчання – “А”, за нею відкриті “Е” та “О”. Початок звуку (атака) на думку всіх авторів – легко, спокійно, вільно, чисто. В залежності від твору, який виконувався, допускались і тверда, і м'яка атака

звуку, придихальна атака, а так звані “під’їзди” до ноти не допускалися. Побуває думка, що чітка атака давніх італійських співаків – не що інше, як легкий *coup de glotte* (франц. – *Б.Г.*), тобто тверда атака звуку.

Напрямок повітряного струменя – “до твердого піднебіння над верхніми зубами”.

Співоче дихання називали “хитрістю у співі”, підкреслюючи його специфічність. Регуляція фонаційного вдихання і видихання залежить від екскурсу грудної клітки, яка під час вдихання повинна розширюватись і підніма-тися, під час видихання повертатись у попередій стан. Такий тип дихання називають грудним. Він забезпечує довге фонаційне видихання, велике наповнення легенів повітрям, високе відкладочне тиснення, тобто значну інтенсивність звучання. Результат навчання – при спокійному диханні досягати великої сили звуку.

Мистецтво філіровки звуку (*messa di voce*) – одне із виразних засобів того часу – завдячує саме досягненню бездоганної техніки дихання. Однак це ніколи не ставало початковою вправою при постановці голосу. Насамперед треба було опанувати “мистецтвом зберігати, затримувати й підсилювати дихання”.

Розрізняли два регістри голосу – грудний і фальцетний. Здебільшого мова йде про сопрано (або високий дитячий голос). Перехідними нотами вважались “до” і “ре” другої октави, для жіночих голосів – “мі” і “фа” другої октави.

У всіх тогочасних теоретичних працях з вокалу наполегливо наголошується на виробленні однорідного звучання голосу на всьому діапазоні, вміння з’єднати грудний і фальцетний регістри. “Розумний маестро зробить все, аби з’єднати фальцет з натуральним голосом так, аби не можна було відрізнити один від іншого, тому що коли це з’єднання недосконале, то голос має різне звучання, а, отже, втрачає свою красу” (Тозі). Г.Манштейн рекомендує для згладжування регістрів пом’якшувати грудний звук і підсилювати наступні ноти, які переходять у фальцет.

Щодо чоловічих голосів, то, зважаючи на теситури вокальних партій того часу, можна впевнено сказати, що вони майже ніколи не переходили меж грудного регістру.

Характер початкових вправ і загальні правила навчання: від легкого до трудного, від повільного до швидкого. Заняття проводились на повний голос, до верхніх нот підходили з великою обережністю.

За рекомендацією Дж.Каччіні для натурального вільного звучання голосу арії транспонувались у тональність, вигідну

для голосу. Ця традиція дійшла і до наших днів. Музику староіталійських класиків XVII-XVIII ст. може виконувати будь-який голос у вигідній для нього тональності.

Основною формою виконання було *legato* – гарний спів, тісно пов'язаний із вокальною кантиленою. Це найсуттєвіша риса школи *bel canto*, дорогоцінний спадок старої італійської школи співу. Розвиток гнучкості голосу, оволодіння мистецтвом колоратури було обов'язковим для всіх вокалістів, як засіб виразності та метод обробки голосу. Цей педагогічний прийом використовується і сьогодні.

Для досягнення віртуозної техніки рекомендується плавний, поступовий видих при вільній гортані з легким акцентом на кожному звуці, щоб всі вони були округлими, подібними до “розсипаних перлин”.

Всі педагоги вважали вокально-технічну підготовку як попередній необхідний етап в досягненні головного – виконання творів із текстом. Чіткість і ясність дикції були на першому плані. Під час співу рекомендувалося вимовляти слова величально і благородно. Голосні ніби нанизувались на звук. На думку італійських маестро, спів без чистої, зрозумілої і благородної вимови – це звуки без думки і змісту.

Старовинне *bel canto* не слід розцінювати як ідеал виразного співу і досконалості вокального мистецтва. Патетичний стиль з витонченими нюансами, дрібними прикрасами, філіровкою звуку на кожній ноті більшої довжини з ескламаціями при граційній усмішці, здався би сучасному слухачеві чужим і несприйнятним. Вокальна техніка була високою, але чоловічі голоси мали короткий діапазон, одноманітний звук (відкритий) і тембр (використовувався тільки грудний регістр), а також не відзначались динамікою (грудний тип дихання).

Основна риса школи, від якої вона отримала свою назву *bel canto* – це гарне виконання *legato*, нерозривно пов'язане із співочою вокальною кантиленою, якою славилася стара італійська музика.

Нові напрямки у вокальній музиці, нові вимоги до вокального мистецтва породили й нові методи викладання та виконання, що привели до розквіту італійське вокальне мистецтво на початку XIX ст.

ЕПОХА КЛАСИЧНОГО БЕЛЬКАНТО (ПЕРША ПОЛОВИНА ХІХ СТ.) – ДЖ. ПАСТА – ДЖ. РУБІНІ

Нова епоха в історії італійського вокалу (епоха класичного *bel canto*) починається творчістю великого **Джоаккіно Россіні** (1792-1868), який став першим з тих, хто вивів італійську оперу з кризи, відчув насувні потреби свого народу в новому ідейно-художньому змісті опери. В той час подвижники Рисорджименто знайшли в оперному театрі масову трибуну для передачі хвилюючих ідей національного відродження. Те, що не договорювалося словами, доповнювала і робила зрозумілим пристрасна та змістовна музика. “Бідній уярмленій Італії заборонено говорити, і вона може лише музикою повідати почуття свого серця”, – писав Г.Гейне.

Оперна творчість **Дж. Россіні** – багатогранна. Він залишив нам тридцять вісім опер, завершив еволюцію стилю *buffa* (“Севільський цирюльник”), написав ряд яскравих опер-*seria*. У творах Россіні проявився притаманний італійцю яскравий вокальний стиль, чарівне мелодійне багатство, невичерпний запас гумору, дотепності.

Перед співаками-виконавцями вокальних партій ставилися нові багатопланові завдання. Самого лише прекрасного співу (у розумінні майстерного володіння голосом та віртуозною вокальною технікою) виявилось недостатньо. Співаки повинні були вміти використовувати різні засоби виразності, щоб створити правдиві музично-сценічні образи.

Син співачки і музиканта, **Дж. Россіні** з дитинства був прилучений до оперного театру, музичну освіту здобув у Болоньї і став відомим співаком, віолончелістом, скрипалем, хормейстером та диригентом.

“Перш ніж стати композитором, я змушений був стати віртуозом італійського бельканто”, – згадував Россіні в одному з листів до музичного критика Філіппі (1868 р.). З дитячих років Россіні співав у церквах Пезаро, Луго, Болоньї. Сольфеджіо і співу навчався в Анджело Тезеї. Подорожуючи з батьками в оперній трупі, він, без сумніву, виступав і в оперних виставах. Достовірно відомий його виступ в партії Адольфо в опері Ф.Паєра “Камілла”.

Знавці вокального мистецтва пророкували Джоаккіно кар’єру співака-віртуоза. Батько найняв для нього репетитора – прославленого співака з європейською славою, тенора М.Бабіні. У чотирнадцять років Россіні став членом Болонської музичної академії.

Після мутації сопрано Джоаккіно Россіні перетворилось на гнучкий, рухливий бас-баритон широкого діапазону з теноровим забарвленням.

В одному з листів Россіні скаржився матері: "... якщо б я замість того, щоб писати опери, присвятив себе співу, то заробляв би в п'ять разів більше". Проте, будучи композитором, Россіні не залишав кар'єри співака, практично все життя концертуючи в різних містах Італії та за рубежом. Як співак, Россіні виступав в апартаментах герцога Веллінгтона, князя Меттерніха, його спів слухав російський цар Олександр I у Вероні під час "Конгресу Націй".

У Лондоні (1824 р.) Россіні виконував дует Фігаро і Розіни з великою А.Каталані, вокальну партію Аполлона в своїй кантаті "Скарга муз", присвяченій пам'яті лорда Байрона, що героїчно загинув 19 квітня 1824 року в Міссолунгі, захищаючи свободу Греції.

Співачка Дж.Рігетті-Джорджі свідчить, що "в Римі і в Неаполі знатні сеньйори запобігали перед Россіні, щоб запросити його на вечір як прикрасу товариства... Віртуозність, з якою Россіні співав під акомпанемент піанофорте, не мала рівних".

До репертуару Дж.Россіні, як співака, входили його власні твори, а також твори композиторів Д.Паїзіелло, Д.Чімарози, А.Сальєрі, С.Майра. Не тільки в Італії – скрізь, де бував Россіні, – у Відні, Лондоні чи Парижі, він виступав як композитор і співак. Обер, який чув спів Россіні, зокрема його каватину Фігаро, свідчить: "У Россіні був гарний баритон, і він виконував свою музику з натхненням, чим перевершував у цій партії Пеллегріні, Галлі і Лаблаша".

Россіні не тільки бездоганно володів своїм басом-баритоном, але надзвичайно любив і прекрасно розумів невичерпні можливості співочого голосу, відчував його специфіку і вважав його інструментом, що дає життя мелодії, яка посідає в мистецтві Россіні домінуюче становище. Він був переконаний, що в простих, сповнених справжніх почуттів мелодіях криється національна своєрідність італійської опери.

Глибокі знання вокального мистецтва та особливостей роботи голосового апарату дозволили Россіні створити зручні для голосу та сприйнятливі для його розвитку вокальні партії. Вони не завжди легкі, вимагають відповідної підготовки (це особливо стосується партій, в яких поєднується кантілена з технікою рухливості). Великий педагогічний хист проявляв композитор, коли писав партії для конкретних виконавців – Кольбран, Гарсія, Ношарі, Рігетті-Джорджі та інших виконавців, враховуючи їхні індивідуальні можливості.

Після віденських гастролей, на замовлення видавця Артарія Россіні написав працю “Практичний метод сучасного співу” в двох частинах (“Школа співу”, 1822), щоб не тільки італійські, але й інші співаки могли використовувати секрети россінівського бельканто. Для учнів Болонського ліцею Россіні написав “Збірник вокальних вправ”.

Россіні любив повнозвучні, великі, енергійні голоси. “Попелюшка може бути виконана з повним успіхом лише співачкою, яка володіє голосом рівним, рухливим, гнучким, що охоплює дві з половиною октави”, — констатує перша виконавиця Попелюшки Дж. Рігетті-Джорджі. Мистецтво бельканто Россіні розцінює як таке, що “хвилює душу”.

Вважаючи віртуозність в італійській опері характерною національною рисою, Россіні значно розвиває її, використовуючи різноманітні мелодійні прийоми. В цьому невпинному потоці звуків знаходили вихід творчий запал, ліричні поривання, сповнена через край радість життя. Віртуозність в операх Россіні — не самоціль, а засіб для розкриття вокально-сценічних образів, наділених індивідуальною музичною характеристикою.

Короткий аналіз деяких оперних партій Россіні дає уявлення, якими засобами виразності треба володіти співакам і наскільки ці засоби стали цікавішими, складнішими та різноманітнішими.

Особливе місце у світовому вокальному мистецтві належить “Севільському цирюльнику” (1816), створеному за комедією Бомарше (текст Стербіні), в якому композиторський та виконавський стилі набули своєї класичної завершеності. В цій опері Дж. Россіні виступає оперним драматургом, послідовником кращих традицій італійської опери-буффа. В опері — багата, гнучка, різноманітна мелодика. Чарівний оркестр — звучний, співочий, світлий, якому відводиться провідна роль. Надзвичайно сильне враження справляє типове россінівське *crescendo* в коді — наростаюче, наче морська хвиля, — прийом, що використовувався композиторами і до Россіні, але саме Россіні надав йому такого розвитку, форми і темпераменту, які властиві тільки цьому митцеві.

Поруч із різноманітними каватинами, аріями, в побудові яких композитор не дотримувався традиційної форми *da capo*, велику увагу приділено ансамблям, в яких присутні і розвиток дії, і зіткнення різних характерів.

Кожний з персонажів опери має свою індивідуальну музичну характеристику, і він повинен зберегти цілісність при безпосередніх переходах від закінченого вокального номера (арії чи каватини) до речитативу чи ансамблю.

Партія Фігаро, який вважається душею опери, наділена особливим типом віртуозності. Вже в каватині намічається її характер та виконавський стиль. Для втілення партії потрібна не тільки висока вокально-технічна майстерність, але й особливий заряд енергії, імпульсивності, щоб передати характер Фігаро, сповнений темпераменту, радості життя, веселості, дотепності. Вокальний звук має бути яскравим, блискучим, дикція – бездоганною, специфічно відшліфованою, вимова слів – чітка і швидка. Ці якості дають можливість голосові співака сяяти як в коротких швидких окремих фразах, які влучно влітаються в загальний ритм оркестру, так і в невпинній іскристій скоромовці – стаккато з обов'язковим типовим россінівським *crescendo* в коді.

Характер музичного образу графа Альмавіви закладений уже в його каватині. Але це вже інший тип віртуозності, інша манера виконання, що відповідає ліричному характерові героя. Кантабільність, м'якість, делікатність повинні бути внесені співаком в мелодію канцони повільного темпу, а також наповнювати віртуозні пасажі.

Партія Розіни написана для меццо-сопрано. Вона вимагає від виконавиці майстерного володіння кантиленою і найрізноманітнішими видами віртуозності, що переплітаються між собою. Виконання має бути легким, граціозним в поєднанні з блиском, дотепністю, що підкреслює характер юної героїні.

У вокальному виконавстві ХХ ст. партію Розіни виконують легкі колоратурні сопрано. Такий голос не належав до улюблених голосів Россіні. І тільки Марія Каллас, коли вона повністю опанувала справжню вокальну техніку початку ХІХ ст., повернула руладам і трелям ту зворушливу силу, з якою вони звучали в часи Россіні.

У партіях гротескових персонажів Бартоло та Базіліо, безумовно, відчувається спадковість стилю опери-буф Перголезі, Чімарози... Россіні використовує злети на широких інтервалах, реєстрові протиставлення, прийом репетиції та інші. Але всі ці типові прийоми виразності у виконанні россінівської опери набувають захоплюючої сили при умові, якщо співаки точно дотримуються невпинної моторності ритму, його бурхливості та безмежно наростаючої звучності.

Особливих рис набуває в опері виконання речитативів, у мелодійній та ритмічній будові яких чути характерні інтонації італійської народної мови. Стиль виконання речитативів обумовлюється характерними рисами героїв, їх настроєм, але в основі виконання має бути невимушеність та імпровізаційність.

Прем'єра опери "Севільський цирульник" відбулася в Римі в театрі "Арджентіна" (1816 р.). Головні партії виконували:

Розіна – Дж.Рігетті-Джорджі, контральто з діапазоном від “фа” малої октави до “сі-бемоля” другої октави; Фігаро – бас-буф Луїджі Дзамбоні; Альмавіва – Мануель Гарсія (батько) в якому Россіні знайшов “свого співака”.

Прем'єра вистави “Севільського цирульника” через інтриги композитора Паїзієлло, прихильники якого не полінувалися приїхати з Неаполя до Рима, провалилась. Провал відчувався ще задовго до підняття завіси. Серенада Альмавіви викликала гучний протест: Россіні дозволив замість серенади, написаної в партитурі, виконати арієтту, створену самим співаком. Настроювання гітари на сцені, під час якого урвалася струна, викликало в залі сміх. Незвична поява героїні (Розіни) без вихідної арії викликала в залі сум'яття. Мовчанням був зустрінутий дует Фігаро та Альмавіви. Далі глядачі не хотіли слухати оперу, фінал якої потонув у грубих лайках, криках. Лише композитор аплодував виконавцям і вигукував “браво”.

Успіх у публіки мала хіба що арія Розіни, якій слухачі дружно аплодували.

На прем'єрі другого дня автор вніс деякі незначні поправки в музиці, попросив М.Гарсія виконувати серенаду Альмавіви, написану в партитурі, й опера пройшла з тріумфом. З того часу опера звучить на оперних сценах Європи. У 1822 році “Севільський цирульник” вперше був поставлений в Петербурзі, в 1826-му – в Нью-Йорку.

До сюжету комедії Бомарше композитори зверталися неодноразово. Відомі постановки опер Ф.Л.Бенуа (1776, Дрезден), Й.Вейгля (1782), П.Шульца (1786). Найбільший успіх мала опера Д.Паїзієлло (1782, Петербург). Але все найкраще, що мала за сто років італійська музична комедія, поєдналось у “Севільському цирульнику” Россіні, цій, за висловом П.І.Чайковського, “безцінній перлині італійської музики”.

Россіні став законодавцем італійського оперного театру. Незвичним виявилось те, що він першим серед композиторів, ігноруючи традиції, припинив диктат “співака-імпровізатора”. Колоратурні пасажі, виписані в партитурі, які композитор використовував для музично-драматичної характеристики персонажів, після імпровізаційного виконання спотворювали задум автора. Так, партія Арзаче в опері “Ауреліано в Пальмірі” (1813, Мілан) була написана для кастрата-сопраніста Джованні Баттіста Веллуті (1781-1861). На третій репетиції внаслідок імпровізації виконавець змінив партію настільки, що Россіні не впізнав ні однієї своєї ноти: співак перетворив її на свій власний твір. Прохання композитора виконувати музику Россіні, а не свою власну, успіху не мали.

Відомий інцидент з Аделіною Патті (1843-1919), коли після виконання арії Розіни Россіні запитав співачку: “Чия то арія, яку Ви щойно виконували?” І, за свідченням Ш.Сен-Санса, був настільки обурений, що не міг заспокоїтись кілька днів.

Творцями музики Россіні вважає “тільки композитора та автора віршів”, а справжній співак “повинен бути лише сумлінним виконавцем задумів композитора, дбаючи, якомога ясніше й точніше висловити їх”. Россіні вимагав точного виконання всіх прикрас у вокальних партіях, виписаних у партитурі. Співаки-імпрровізатори чинили цьому значний опір. Перемогу здобув Россіні тільки тоді, коли авторитет його став незаперечним. Таким чином мистецтво імпрровізації, що було широко розповсюджене в Італії XVIII ст., поволі перестає існувати. В оперному мистецтві утверджується виняткова роль композитора і його партитури у творенні вистави.

Життєво правдиві опери Россіні змінюють ставлення співаків до формування верхнього діапазону голосу. Фальцетне голосоутворення поступово замінюється на “прикрите”. Утверджуються нові погляди на оперне виконавство. Правдивий вокально-сценічний образ вимагає не тільки досконалої вокальної техніки, але й майстерного сценічного втілення, яскравої акторської гри.

Творчі досягнення Россіні в галузі оперного мистецтва підготували початок епохи класичного бельканто. Головні риси цього стилю знайшли своє художнє втілення в творах В.Белліні та Г.Доніцетті (“Норма”, “Сомнамбула”, “Пуритани”, “Лукреція Борджіа”, “Лючія ді Ламмермур”).

Вінченцо Белліні (1801-1835) прагнув, насамперед, до россінівської лірики, такої безпосередньої та зворушливої. Його музиці властиві романтична піднесеність та м'який ліризм, що базуються на виразній вокальній мелодиці, насиченій інтонаціями та ритмами італійських народних пісень. Прикраси, органічно влітаючись у мелодію, стають її складовою частиною. Белліні, як і Россіні, розумів, що в нових операх повинні знаходити відгук події визвольної боротьби італійського народу, тому його хвилюючі, емоційно насичені, ліричні мелодії мали політичний, злободенний підтекст в операх “Капулетті і Монтеккі”, “Норма”.

Дж.Россіні стверджував, що Белліні – великий, насамперед, у творах “Норма” та “Пуритани”. У “Нормі” поруч з ліричними вживаються сцени, сповнені справжнього драматизму. Виконавцям партії Норми необхідно було зарекомендувати себе справжніми майстрами бельканто у відомій каватині “*Casta Diva*”, продемонструвати висоту акторської майстерності в драматично напружених сценах другої дії.

Прем'єра “Норми” відбулася в міланському театрі “Ла Скала”. В головних партіях виступали видатні співаки – Дж.Паста (Норма), Дж.Грізі (Адальджіза), Д.Донцеллі (Полліон), Негріні (Оровез).

У Белліні є своя, притаманна лише йому, глибоко самотня риса, – чарівна м'якість стилю, безпосередність емоційної мови, лірична мрійливість, елегія ніжність. Його мелодії, позбавлені зайвих віртуозних прикрас, сповнені великих внутрішніх почуттів, вони приваблюють красою, задушевністю та витонченістю.

Мелодійна мова **Гаetano Доницетті** (1797-1848) була близькою за характером до беллінівського вокального стилю. Він створив понад сімдесят опер, охопивши в своїй творчості музично-театральні жанри, розраховані на співака-актора. Серед них – фарси, опери-буффа (“Любовний напій”, “Дон Паскуале”), комічні опери з розмовними діалогами в стилі французької комічної опери (“Дочка полку”, “Ріта”), соціально-психологічні мелодрами (“Лінда ді Шамуні”), історико-героїчні, лірико-драматичні (“Фаворитка”, “Лючія ді Ламмермур”), трагічні мелодрами (“Лукреція Борд-жіа”, “Анна Болейн”). Багато опер створено за сюжетами творів письменників-романтиків – В.Гюго, О.Дюма (батька), В.Скотта, Дж.Байрона.

Доницетті – композитор великого мелодійного обдарування, широкий лірик, майстер вокального письма. Деякі сторінки його опер містять музику зовні ефектну, поверхову, розважальну, але в той же час у них є і сценічний темперамент, і яскрава мелодика, і неперевершена віртуозність, і яскравий драматизм, і сила почуттів, і гумор, і меланхолійна ніжність.

Вокальні партії в операх Белліні та Доницетті втілюють собою типову італійську кантилену, – гарну, ніжну, спокійну, співучу, в якій вокалістам є де показати своє мистецтво, не порушуючи художнього та музичного стилю. Бельканто епохи Белліні та Доницетті побудоване на бездоганній рівності звуку, плавності та легкості переходу з регістру в регістр, досконалому легато, надзвичайній рухливості голосу. Заокругленість музичної фрази сполучається з пристрастю та піднесеністю почуттів. “Яка пластика, яка урівноваженість, яка краса!” – писали критики того часу.

Епоха класичного бельканто висунула найвеличніших співаків ХІХ ст. – М.Малібран, Дж.Пасту, Дж.Рубіні, Дж.Грізі, Дж.Маріо, Л.Лаблаша, Е.Тамберліка, П.Віардо, А.Тамбуріні та інших, виконавська діяльність яких, тісно пов'язана з іменами Россіні, Белліні, Доницетті, обумовила пишний розквіт італійського вокального мистецтва в першій половині ХІХ ст. і

закріпила славу італійської опери на всіх європейських сценах. Їхня творчість багато в чому сприяла формуванню сучасних уявлень про співака-митця та вокально-драматичного мистецтва загалом.

Традиції класичного бельканто зробили величезний вплив і на наступні покоління вокалістів аж до наших днів. Багато видатних співаків, якими пишається світова вокальна культура, реалізували в своєму виконавстві художні принципи класичного бельканто.

Надзвичайно великий вплив на розвиток європейського вокального виконавства справила італійська співачка-актриса **Джудітта Паста (Непрі)** – (1797 або 1798 – 1865 або 1867), яка посіла чільне місце в історії музичного театру завдяки новій прогресивній концепції акторського мистецтва в оперному репертуарі композиторів класичного бельканто.

В дитинстві Дж.Пасту навчав органіст Б.Лотті. В 15 років вона вступила до Міланської консерваторії. Два роки навчалась у педагога Б.Азіолі. Любов до театру, прагнення якнайшвидшої реалізації своїх творчих можливостей привели співачку спочатку на аматорську, а згодом на професійну сцену в Брешиї, Пармі, Ліворно. Перші виступи не обіцяли їй слави.

Переломним моментом слід вважати заняття Дж.Пасти з композитором Дж.Скаппа. Дебют в опері “Три Леонори” (Мілан, 1815) приніс співачці успіх. Це надихнуло на поїздку в Париж (1816), щоб виступити на сцені Італійського театру, де на той час неподільно панувала А.Каталані (1780-1849). Як і слід було очікувати, публіка не помітила майбутню знаменитість. Та співачка не впала у відчай. В цьому ж році вона здійснює поїздку до Лондона, де в січні 1817 року дебютує в Королівському театрі в опері “Пенелопа” Д.Чімарози та виступає в інших операх. Прийом публіки залишився на рівні паризького. Причина в тому, що виступ Дж.Пасти в Лондоні співпав з виступами знаменитої Ж.Фодор (1789-1870).

Невдачі в Парижі та Лондоні не зламали духу співачки. Збагачена досвідом виступів на європейських сценах, вона повертається на батьківщину. Відчуваючи пульс сучасного її театрального життя, Дж.Паста під керівництвом Скаппа цілеспрямовано вдосконалює свою вокально-технічну та акторську майстерність, включає до свого репертуару нові оперні твори композиторів Россіні, Белліні, Доніцетті. У 1818 році у Венеції виступила вже нова Дж.Паста, яка дуже швидко своїм мистецтвом підкорила Європу. Виступи в Римі, Мілані, вдруге в Парижі стали тріумфальними – Дж.Пасту проголосили першою співачкою-актрисою свого часу.

Перед приїздом до Росії Дж.Пасти гастролювала у Відні, Берліні, Варшаві. В листопаді 1840 р. в Петербурзі, і в січні-лютому 1841 року в Москві вона виступала в концертах з тенором Гамберіні. Виконувались уривки з опер “Норма”, “Отелло”. Навесні 1841 року в Петербурзі співачка виступила в операх “Норма” (дебют), “Семираміда”, “Танкред”, “Анна Болейн”. Особливе враження на слухачів справила у її виконанні сцена божевілья із “Анни Болейн”.

Останні виступи Дж.Пасти відбулися в 1850 році в Лондоні.

Мистецтво Дж.Пасти тогочасні критики і глядачі протиставляли **А.Каталані** (1780-1849) – достойній охоронниці традицій колоратурного співу в італійській опері, спадкоємиці славетних примадон XVIII ст., учениці кастрата-сопраніста Міланської вокальної школи – прославленого Л.Маркезі.

Вокальне мистецтво Каталані вражало слухачів контрастами від енергійного *forte* до ніжного *mezza voce*, феноментальною свободою вокалізації, чистотою та рухливістю голосу, хроматичними гамами з трелями майже на кожному півтоні. Її віртуозний спів порівнювали з грою на скрипці Паганіні. Але, як зауважував Стендаль, “Каталані володіє голосом із чистого золота і серцем із чистого каменю”. Технічно досконалий, віртуозний, але без внутрішнього тепла спів Каталані порівнювався з великим, одухотвореним, внутрішньо зігритим мистецтвом Дж.Пасти, яка започаткувала нову стилістику оперного виконавства.

Голос Дж.Пасти – драматичне сопрано виняткової сили, свіжого, яскравого тембру, широкого діапазону від “ля”-малої до “ре”-третьої октави. Не всім сучасникам видавався він ідеально рівним та відшліфованим на всьому діапазоні. Відмічали деяку нестабільність в регістрових, перехідних нотах, похибки в інтонації. Але як тільки вони абстрагувались від цього й починали стежити за розвитком дії на сцені, то і запеклі консерватори, і противники висловлювали своє захоплення. Вдячним матеріалом для Дж.Пасти служили нові опери Россіні, Белліні, Доніцетті. Спеціально для неї написані вокальні партії Норми, Аміні, Анни (“Норма” та “Сомнамбула” Белліні, “Анна Болейн” Доніцетті). Співачка володіла властивістю змінювати характер звуку в залежності від емоційного стану. Вона використовувала різноманітні темброві барви голосу як дійовий виразний засіб.

Стендаль писав, що “історія мистецтва схиляється до думки, що справжня пристрасть досягається у співі ні в якому разі не за допомогою одноманітного, сріблястого у всіх нотах голосу. Голос абсолютно одноманітного тембру ніколи не зможе досягти тих сумних і приглушених звуків, які з такою силою та

правдивістю передають моменти глибокого хвилювання й печалі”.

Великий французький трагік Ф.-Ж.Тальма, який слухав Дж.Пасту в ролі Танкреда, високо поцінував її акторську майстерність: “Ви здійснили мою мрію, втілили мій ідеал. Ви володієте секретами, які я наполегливо й безперестанно шукаю з початку своєї творчої кар’єри, з того часу, коли збагнув, що здатність хвилювати серця – вища мета мистецтва”.

М.Глинка, перебуваючи в Мілані, слухав Дж.Пасту (їх пов’язувала творча дружба) та Дж.Рубіні в “Сомнамбулі” і відзначив, що вони “...співали із захопленням, у другій дії самі плакали і змушували плакати публіку. Навіть у веселі дні карнавалу помітно було, як у ложах театру витирали сльози”.

Дж.Паста була великою актрисою. Вона зуміла проникнути в суть оперних персонажів. Актриса, а не співачка, що звикла з легкістю лише змінювати один театральний костюм на інший. Вона – пристрасний герой Танкред, грізна Медея (“Медея” Л.Керубіні), ніжний Ромео, лірична Дездемона...

Велика заслуга Дж.Пасти в інтерпретації персонажів опер Белліні та Доніцетті. Від *brio* стилю Россіні вона природно перейшла до *dolcezza* Белліні, *doloroso* Доніцетті, що викликало заперечення музичних авторитетів, які вважали споконку “народженою для Россіні”, яка “в пам’яті майбутніх поколінь буде жити в образах Танкреда, Семираміди та Дездемони”.

Безумовно, Дж.Паста – вихованка россінівської школи, та одночасно вона однією з перших започаткувала романтичні традиції виконання опер Белліні та Доніцетті. Дж.Паста-актриса не домінувала над Дж.Пастою-співачкою, бо ніколи не зловживала грою за рахунок співу. Надаючи великого значення драматичному началу оперної партії, слову, дикції, Дж.Паста весь час вдосконалювала свою вокально-технічну майстерність. У результаті великої, наполегливої праці співачка досягла висот синтезу вокального і сценічного мистецтва, в основі якого істинний вокально-драматичний образ.

Серед великих оперних виконавців першої половини XIX ст. чільне місце належить італійському тенору **Джованні Баттіста Рубіні** (1794 або 1795 – 1854). Син учителя музики Джованні в дитинстві співав у церквах, був скрипалем в театральних оркестрах. Сільський органіст навчав його гармонії, композиції. З дванадцяти років Дж.Рубіні – хорист театру в Бергамо. На прослуховуванні в одному з міланських театрів він потерпів невдачу, що змусило співака вступити до складу мандрівної оперної трупи. Тут він проходить сувору життєву школу. Виступає в провінційних містах, виконуючи інколи й провідні оперні партії. Злидні змушують Дж.Рубіні разом з

другом-скрипалем здійснити концертне турне по Італії. Але й це не врятувало від нестатків.

Нарешті щастя посміхнулось дев'ятнадцятилітньому співакові: успішний дебют в Павії в опері “Сльози вдови” П.Дженералі (1814). Його запрошують взяти участь у карнавалі у Брешиї (1815). У Венеції співак виступає у театрі “*San Moise*”, де зустрічається із всевладним імпресаріо театрів Неаполя, Мілана, а згодом і Відня **Доменіко Барбайя** (1778-1841).

За контрактом Рубіні мав виступати в неаполітанському театрі “Фйорентіна”. Молодий тенор подобався слухачам, хоча великим успіхом не користувався. Справа дійшла до розриву контракту. Не бажаючи залишати Неаполь, співак погодився на зменшену оплату й почав брати уроки у відомого тенора **Андреа Ноццарі**.

Учень Давіда-батька, А.Ноццарі (1775-1832) володів тенором густого тембру, досконалою вокальною технікою, акторськими здібностями. З появою співаків типу Ноццарі, П.Віганоні, Давіда-сина співаки-кастрати були витіснені з оперної сцени. Ноццарі прославився в нових реформаторських операх Росії – “Єлизавета” (перший виконавець партії Лейстера), “Отелло” (на його голос Росії написав партію Отелло), “Мойсей” (Аменхотеп), “Діва озера” (Родріго), “Магомет” (Еріццо), “Зельміра” (Аntenор).

Заняття Рубіні з Ноццарі дали прекрасні результати. Мало-відомий співак, що загубився в сузір'ї талантів трупи Барбайя, став її прикрасою. Впродовж наступних восьми років він з великим успіхом виступав у Неаполі, Римі, Палермо (особливо в операх Росії “Сорока-злодійка”, “Попелюшка”, “Діва озера”, “Отелло”).

Після яскравих виступів у Парижі (1825) Рубіні був визнаний “королем тенорів”.

У 1831 році закінчився контракт співака з Барбайя. З того часу (майже дванадцять років) Рубіні разом з Дж.Грізі, А.Тамбуріні, Л.Лаблашем постійно виступав в італійських оперних театрах, їздив на гастролі взимку до Парижа, влітку – до Лондона.

1843 року Рубіні разом з Ф.Лістом здійснив успішну поїздку по Голландії та Німеччині.

Навесні 1843 року Рубіні приїхав в Росію. Виступав з концертами у Петербурзі й Москві В його оперному репертуарі були “Отелло”, “Пірат”, “Сомнамбула”, “Пуритани”, “Лючія ді Ламмермур”. Партнерами Рубіні виступали російські співаки К.Семенова (“Сомнамбула”) М.Степанова (“Пуритани”, “Лючія ді Ламмермур”), О.Петров та українець С.Гулак-Артемовський (“Пуритани”).

Восени того ж 1843 року Рубіні ще раз приїжджав у Росію з групою італійських співаків. Цим було покладено початок постійному перебуванню італійської оперної трупи в Петербурзі, де вона проіснувала до 1885 року. Після 1885 року трупа перейшла в розряд приватних антреприз, одну з яких утримував міланський імпресаріо Угетті і в якій у 1898-99 та 1900 рр. виступав Енріко Карузо.

Театральну кар'єру Дж.Рубіні завершив у 1845 році в Петербурзі, виступивши востаннє в опері “Сомнамбула”.

Під час занять з Ноццарі Рубіні вдосконалював свою вокально-сценічну майстерність на сповнених рухливості, темпераменту, блиску оперних творах Росії. Дж.Росії заною переписав для Рубіні вокальну партію Отелло, створену спочатку в розрахунок на низький голос його педагога.

Драму кохання й ревності Отелло Рубіні змальовував не криком і жестами, до яких часто вдавалися виконавці цієї ролі. В основі виконання Рубіні лежало творче прочитання ролі Отелло. Глибоке враження справляв дует з Дездемоною у напруженому фіналі третьої дії, в якому композитором написана доволі довга й складна рулада. У ній, як писав критик, “ми могли оцінити все мистецтво, всі глибокі почуття Рубіні. Здавалось, що будь-яка фіоритурна в співі ... повинна охолодити його дію, а вийшло навпаки. Рубіні зумів укласти в руладу стільки сили, стільки драматичності, що зворушив слухачів”.

Здавалось, що стиль Росії якнайкраще відповідає характеру обдарованості співака. Та зустріч і знайомство з В.Белліні, його музика відкрили перед Рубіні нові творчі горизонти. В період створення “Пірата” (прем'єра в Мілані, 1827) Рубіні весь час перебував поруч з композитором, виконував, примірюючи до свого голосу, всі вокальні номери, які тільки-но з'являлися з-під пера автора. Тісна співдружність двох творчих натур була для співака надзвичайно корисною: прекрасний інтерпретатор росіївських творів, Рубіні прокладав руло беллінівського напрямку у вокальному мистецтві, що характеризувався великою щирістю й глибиною переживання. Великий успіх мав Рубіні і в операх Белліні – “Сомнамбула”, “Пуритани”.

Головним епізодом в опері “Сомнамбула” для Рубіні була арія з другої дії – “Все загинуло” (туга Ельвіно з приводу зради його нареченої). Зворушливо, з великою експресією передавав співак драму зрадженого кохання. Слова “Я всім серцем проклинаю час, коли зустрівся з тобою”, виконані на прем'єрі (Мілан, 1831), змусили Аміну – Дж.Пасту заплакати. Здавалось, що ніжні, зворушливі мелодії Белліні – це справжня природа співака.

Але й мелодійне обдарування Г.Доніцетті було близьким до природного дару співака. На прем'єрі “Анни Болейн” (1830), виконуючи арію з другої дії, Рубіні зачарував публіку. Музичний критик писав: “Хто не чув цього великого артиста в цьому уривку, сповненому грації, мрійливості та пристрасті, той не може собі скласти уяву про можливості вокального мистецтва”.

Неперевершеним інтерпретатором партії Едгара виступав Рубіні в “Лючії ді Ламмермур”. В.Белінський, який слухав співака в Петербурзі, ділиться своїми враженнями: “...Сцена, в якій він зриває перстень з Лючії і закликає небо у свідки її віроломства – страшна, жажлива. Я згадав Мочалова. Боже мій, що за ридаючий голос – стільки почуття, така вогненна лава почуття, – від цього можна збожеволіти”.

Надзвичайне враження справляла фінальна сцена Едгара. “Кожний, хто був свідком цієї сцени, пронесе спогади про неї через все життя”, – так відгукувались про його творчість сучасники.

В історію оперного мистецтва Рубіні ввійшов як прекрасний інтерпретатор оперних партій у творах Россіні, Белліні, Доніцетті. Були в його оперному репертуарі і твори інших композиторів, наприклад, “Таємний шлюб” Д.Чімарози, “Біла дама” Ф.Буальдьє...

Дж.Рубіні покоряв слухачів насамперед чарівним голосом, грудний регістр якого охоплював від “мі”-малої октави, доходючи вверху до “сі”-першої октави, а фальцетним регістром співак сягав нот “фа” і “соль” другої октави.

Славився Рубіні майстерністю у кантілені, ліричній та патетичній мелодії, з художньою довершеністю виконував різноманітні вокальні оздоби своїх опер. Він умів підкреслити контрасти між *forte* і *piano*, проникливо виконував речитативи.

Рубіні першим застосував новинку в практиці вокалістів – прийом, який отримав назву “ридання” (*piangendo*). У майбутньому його почали широко використовувати (і використовують зараз) не тільки італійські співаки.

З іменем Рубіні пов'язане ще одне поняття – “вібрато”, – коливання голосу в 5-7 коливань на секунду, що надає голосові драматичності, збагачує тембрально.

На відміну від Дж.Пасти, Рубіні не в повній мірі використовував засоби акторської виразності. Виразність створення сценічного образу була закладена в його голосових можливостях. Відомий Рубіні і як педагог. Йому належить книга “Дванадцять уроків співу” для тенора або сопрано. Займався співак і композиторською діяльністю. Він автор збірника пісень “Прощання”.

Рубіні очолював знаменитий квартет солістів, до складу якого входили великі співаки – Джулія Грізі, Джованні Маріо, Антоніо Тамбуріні, Луїджі Лаблаш. Це для них В.Белліні написав головні вокальні партії в опері “Пуритани”. Після виходу Рубіні із квартету його змінив тенор Маріо. У 1846 році квартет без Лаблаша перетворився в тріо, а згодом – в дует Грізі – Маріо, про яких Гайне писав, що це “троянда та соловей серед квітів, і соловей та троянда серед птахів”.

Джулія Грізі (1811, Мілан – 1869, Берлін) навчалася співу в Болоньї, Мілані, брала уроки у Дж.Пасти. Дебют співачки відбувся у 1829 році в Болоньї в опері Россіні “Торвальдо і Дорліска”. Грізі виступала в багатьох містах Італії. З великим успіхом дебютувала в Парижі (1832) в опері “Семираміда”. З 1834 року Грізі – солістка Італійської опери в Парижі. Виступи в Парижі, Лондоні (постійно, до 1861 року), Петербурзі (1850-52), США (1854) принесли Дж.Грізі світове визнання.

Грізі володіла сопрано широкого діапазону, що дозволяло їй співати і меццо-сопранові партії. Для неї написані оперні партії Джульєтти (“Монтеккі та Капулетті”), Ельвіри (“Пуритани”), Норіні (“Дон Паскуале”).

Старша сестра Грізі – **Джудітта Грізі** (1805-1840) – меццо-сопрано, співачка європейської слави. Виступала на сценах Італії, Парижа, Лондона, Відня, Мадрида. Для її голосу Белліні написав партію Ромео (“Монтеккі та Капулетті”).

Джованні Маріо (1810-1883) (справжнє ім'я та прізвище – Джованні Маттео Де Кандіа) володів тенором чистого, бархатного тембру, відзначався великою музикальністю, прекрасними сценічними даними. Вчився у Паризькій консерваторії. В 1838 році дебютував в “Гранд Опера”, а потім з великим успіхом виступав в Італійській опері в Парижі. Співав у Петербурзі, Лондоні, Мадриді, США. В репертуарі Маріо були твори Чімарози, Моцарта, Россіні, Белліні, Доніцетті, Верді, Мейєрбера.

Син музиканта, **Антоніо Тамбуріні** (1800 – 1876) в дитинстві вчився гри на музичних інструментах у свого батька, співав у церквах, в мандрівній театральній трупі. В двадцятилітньому віці він уже був досить відомим співаком в Італії, згодом виступав у театрі “Ла Скала”. Гастролював у Відні, Лондоні, Парижі, Петербурзі, Москві. Тамбуріні володів голосом (бас-баритон) чистого тембру, широкого діапазону. Його спів характеризувався легкістю емісії, віртуозністю, почуттям стилю. В репертуарі співака були опери Россіні, Белліні, Доніцетті, Меркаданте. Особливу славу принесло співакові створення образу Дон Жуана в однойменній опері В.-А.Мо-царта.

Трагування співаком цієї партії стало взірцем для наступних поколінь виконавців.

Луїджі Лаблаш (1794, Неаполь – 1858, Неаполь) за походженням – француз. З 1806 р. навчався в Неаполітанській консерваторії по класу віолончелі й контрабаса. Після виступу в “Реквіємі” Моцарта став навчатись співу. Незабаром почав виступати на оперній сцені як бас-буфф. Широку популярність принесло йому виконання партії Джеронімо в опері “Таємний шлюб” Чімарози. Європейська слава прийшла до співака в 30-ті – 50-ті роки ХІХ ст., коли він виступав у Лондоні, Парижі, Петербурзі.

Лаблаш володів голосом яскравого тембру, широкого діапазону, надзвичайної сили, за що сучасники прозвали його “Зевсом-громовержцем”. Прекрасно виконував кантілену і віртуозні пасажи. Серед кращих оперних партій – Дон Базіліо, Фігаро, Бартоло (“Севільський цирульник” Россіні), Лепорелло, Вільгельм Тель, Мойсей, Оровез (“Норма”), Георг (“Пуритани”). Лаблаш був дуже талановитим співаком-актором. Як педагог полишив цікаві й помітні для свого часу теоретичні праці “Метод співу”, “Сорок вокалізів для баса” та інші.

Серед великих виконавців оперних творів композитора Россіні – іспанка, дочка придворного музиканта, дружина Россіні, – **Ізабелла Анджела Кольбран** (1785, Мадрид – 1845, Кастеназо, біля Болоньї). Співу навчалась у Неаполі в Ф.Пареха, Дж.Марінееллі, кастрата Дж.Крешентіні. Дебютувала в Парижі у 1801 році як концертна співачка. В 1806 р. стала членом Болонської академії. Виступала на сценах оперних театрів Мілана, Венеції, Рима, а з 1811-го по 1822 рік – провідна солістка, примадонна неаполітанських оперних театрів “Сан Карло” і “Фондо”.

Кольбран володіла драматичним сопрано широкого діапазону (від “соль-бемоль” малої до “мі”-третьої октави), гарного тембру, віртуозною вокальною технікою. Партії у її виконанні позначалися ефектною сценічною зовнішністю, темпераментом, драматичним талантом. Для Кольбран Россіні написав оперні партії Єлизавети (“Єлизавета, королева Англії”), Дездемони (“Отелло”), Арміди (“Арміда”), Єлени (“Діва озера”), Семираміди (“Семираміда”), Зельміри (“Зельміра”) та інші. Виконувала також оперні партії в творах Спонтіні, Моцарта, Майра... Вона автор ряду пісень, присвячених учителю Крешентіні, іспанській королеві та принцу Євгену.

Серед зірок першої величини класичного бельканто першої половини ХІХ ст. і кращий бас-буфф **Л.Дзамбоні** (1767 – 1837), перший виконавець партії Фігаро в опері “Севільський

цирульник”; **М.Гарсія-батько** (1775 – 1832), тенор, перший Альмавіва, в якому Россіні знайшов “свого виконавця”, родоначальник сім’ї прославлених вокалістів – М.Гарсія-сина (1805–1906), М.Малібран (1808–1836), П.Віардо (1821–1910); **Дж.Рігетті-Джорджі** (1792–1862) – контральто, перша Розіна і Попелюшка; **Д.Донцеллі** (1790–1873) – тенор, друг Россіні, перший Торвальдо, Бельфіоре, краший Отелло в операх “Торвальдо і Дорліска”, “Подорож в Реймс”, “Отелло”, перший Полліон (“Норма”); тенор **Е.Тамберлік** (1820–1889); бас-баритон **Ф.Пеллегріні** (1774–1832); бас **Ф.Галлі** (1783–1853) і багато інших.

Епоха класичного бельканто породила великих співаків, творчість яких сприяла формуванню сучасного поняття про співака-художника, про вокально-драматичне мистецтво як визначальний жанр музичного виконавства.

Завдяки творчості Дж.Россіні, В.Белліні, Г.Доніцетті опера знову отримала втрачену цілісність і знайшла нові шляхи розвитку. І хоч вокальні партії в операх були дещо перевантажені колоратурами, від співаків вимагалася реалістична передача почуттів живих людей.

Велика насиченість оркестрового супроводу вимагала від співаків насичених динамічних та тембрових забарвлень, іншого (міцного) формування верхнього регістру голосу.

Кінець епохи класичного бельканто пов’язаний з появою опер Джузеппе Верді.

НОВІ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ЗАВДАННЯ, ПОСТАВЛЕНІ ПЕРЕД СПІВАКАМИ ТВОРЧИСТЮ ДЖ.ВЕРДІ. ВЕРДІЇВСЬКІ СПІВАКИ.

Творча діяльність Джузеппе Верді (1813–1901) охоплює період 1840–1890 рр. й тісно пов'язана з тогочасним громадсько-політичним та культурним життям Італії.

Італія XIX ст. – це ряд дрібних держав-герцогств, королівства під егідою іноземного впливу, узаконеного Віденським конгресом 1814–1815 рр. після розвалу наполеонівської імперії. Найбільш жорстоким було правління Австрії на півночі Італії. З кожним роком наростає визвольний рух. Боротьба Італії за свою волю досягла найвищого злету в 50–60-х роках XIX ст., коли її очолює Дж.Гарібальді. Остаточне звільнення і об'єднання Італії в єдину державу завершилося 1871 року.

Героїчна пора визвольного руху викликала злет у культурі й мистецтві Італії. Особливе місце в громадсько-політичному житті посів оперний театр, який став осередком широкого спілкування демократичних верств італійського народу.

Вогонь боротьби, що палав у серцях карбонарів, не згасав і в оперних творах Дж.Россіні, В.Белліні, Г.Доніцетті. Патріоти Італії знайшли в оперному театрі масову трибуну для передачі своїх ідей.

Італія чекала музиканта, який своїм мистецтвом зумів би втілити ідеали й надії демократичних верств, що піднялися на боротьбу за своє визволення. Таким композитором став Джузеппе Верді.

У період боротьби італійців за звільнення від австрійського гніту ранні опери Верді сприймалися як заклик до героїчних дій. Опери Верді були пов'язані із сучасністю набагато тісніше, ніж опери його попередників Белліні, Доніцетті. В сюжетних і сценічних ситуаціях опер Верді слухачі бачили сучасне політичне становище Італії. Пророцтво про падіння Вавилону (“Навуходоносор”, Мілан, 1842) пов'язувалося із майбутнім звільненням Італії. Могутній талант Верді підняв італійське оперне мистецтво на небувалу висоту.

Вокальний стиль молодого Верді був позначений впливом мистецтва Белліні і Доніцетті. З часом композитор створив свій, глибоко індивідуальний вердіївський стиль. Пристрасна й мужня лірика його творчого стилю вимагала від співаків більшої напруги голосового апарату, більшої сили голосу, барвистого звуку, насамперед у верхньому регістрі, на який лягло основне навантаження драматичних кульмінацій не тільки в арії, але й у речитативі.

Верді ставить нові серйозні вимоги перед співаками. Він вимагає насиченого звучання, міцного звукового посылу, впевненої верхньої ділянки діапазону співочого голосу. Фальцетне звучання назавжди замінюється на так зване “прикрите”. З’являється нова класифікація співочого голосу – “вердівський баритон”. Першим співаком такого типу став Джорджо Ронконі (1810-1890), виконавець партії Навуходносора.

Епоха італійського *bel canto*, включаючи Россіні, не знала баритонів. Були – бас і тенор. Тенор вважався “темним” голо- сом, що відповідав баритону. Романтики зробили тенор світлим і дзвінким, а бас співав у високій теситурі – антагоніст тенора (*basso cantante*). Доніцетті, і особливо Верді, піднесли ще вище *basso cantante*, з’явився баритон – чоловічий голос між басом і тенором. Белліні, Доніцетті надавали перевагу в своїх операх тенору. Верді, як “свій” голос, вибрав баритон. Найкраще вердівський баритон звучить в діапазоні “ре – соль” першої октави. Тенор у Верді нижчий, ніж у Белліні і Доніцетті. Верді шадить тенора і водночас не дозволяє йому користуватись фальцетом. У листі до В.Тореллі (1857 р.) Верді звертає увагу на співака Дж.Гальвані (1825-1887), який вважався справжнім віртуозом: “Про Гальвані кажуть, що він тенор, який співає легко і віртуозно, а мені потрібний тенор, який співає з силою...”, тобто Верді не влаштовує стара італійська школа співу.

Вердівські співаки пройшли велику відстань – від співака-віртуоза, який своїм голосом “дописував” вокальну партію, до співака, сповненого ідей, емоцій, задумів самого композитора, причому сам композитор розумів, що співакові потрібні і голос, і душа і що таких природних якостей він вписати в своїй партитурі не може.

З початку оперної творчості Верді утверджувався погляд, що композитор не вмів писати вокальних партій, що його мелодії травмують співочий голос. Критики оплакували “бідних” співаків, які співали в операх Верді: “Чого можна чекати в операх Верді? Хіба є у них справжня італійська чуйність, м’якість, ніжність? Композитор вимотує всі сили з співака. Що буде з нашими артистами?”

Верді звинувачують у знищенні вікової славної історії італійської опери, заявляючи, що він веде до загибелі традицій прекрасного *bel canto*. Та ніхто не помічає, що вердівська мелодія в своїй основі народжена душею італійського народу і слугує засобом втілення значної ідеї. Сам Верді констатував, що мелодія і голос для нього – найважливіші фактори. Мелодія повинна бути пов’язана з драматичною правдою і глибоким проникненням в суть характеру. Мелодійні у нього й ре-

читативи. Характерним у цьому відношенні є висловлювання Верді в листі до О.Арривабене (1871 р.): "...мелодії не створюються із гам, із трелей, із групетто... Зрозумій, що мелодіями є хор бардів, наприклад, молитва Мойсея і т.д. І не є мелодіями каватини з "Цирульника", "Сороки-злодійки", "Семираміди" і т.д. "Що це таке?"— запитаєш ти... Все, що захочеш, тільки не мелодії... Не сердься, що я трошки ображаю Россіні. Россіні не боїться образи, а мистецтво надзвичайно виграє, якщо критики знайдуть мужність сказати всю правду про це".

До співаків ставляться вимоги нового вокального виконавства, і з'являються співаки, які розуміють той музичний світ, в який їх вводить Верді. "Я люблю, коли партії виконуються так, як хочу я", — заявляє композитор і знаходить таких виконавців.

У Верді підвищені вимоги до лібретто опери, шекспірівський підхід до розуміння сюжету, основою якого має бути правда життя. Життєва необхідність, а не бажання вирішити ті чи інші естетичні завдання, народжує потребу лібретто, із якого народжується правдива, як сама реальність, музика. Свої творчі пошуки Верді присвятив взаємопроникненню музики і слова, їх взаємодії, і в середині XIX ст. підійшов впритул до вирішення питавння про втілення на сцені не опери в її традиційному вигляді, а музичної драми як ще одного ступеня в розвитку жанру. Верді вирішив справу великої ваги — вираження в оперному мистецтві нового світогляду не тільки на природу музичного мистецтва, але й на його соціально-ідейну значимість. Вперше в історії Італії музикант бере на себе відповідальність за сюжет, дію, лібретто, сценічне оформлення. У роботі над "Макбетом" Верді дає талановитому, прекрасному акторові Ф.Варезі поради "знову і знову наполегливо вивчити ситуацію і вдуматися у слова — музика прийде сама по собі". Тут сформульоване творче *credo* композитора (1847). Те ж саме радить Верді і В.Морелю-Фальстафу (1892): "Вивчайте, вдумуйтеся у вірші й слова лібретто, але не занадто захоплюйтесь музикою... Якщо образ дійової особи зрозуміли правильно, якщо виразність слова у співі точна, — музика народжується сама по собі, природно". Чітко й конкретно висловлюється Верді і про образ леді Макбет, яку хотів би бачити не красунею-примадонною, а злою, з різким, темним, глухим голосом. Партії леді Макбет і Макбета уже підпорядковані законам музичної драми, де головним для Верді є правда, яка уявляється йому не прямолінійним, натуралістичним наслідуванням життя, а трансформацією дійсності в художні образи, без яких не існує творчості. Пошук сюжету, оперного лібретто, пошуки і виховання співаків нового виконавського стилю, сценічне

оформлення і втілення своїх музичних драм – це завдання і повсякденна праця композитора-новатора, композитора-драматурга. Заради правди Верді приносить у жертву і вірші, й строфи, і рими: “Якщо дія цього вимагає, я писав би і білі вірші”.

Головний двигун сценічної дії – музика. Головну роль у постановці музичної співочої драми – складного синтетичного театрального жанру – Верді відводить диригентові, місія якого – правдиво прочитати, зобразити, донести до слухача зміст опери згідно задуму композитора. Як не можна уявити собі оперу-серія XVIII ст. без співака-віртуоза, так і не можна уявити вердівську драму без єдиної організуючої особи, без музичного керівника, тобто без диригента. Пошуки диригента нового плану (як і співаків) постійно турбують композитора: “Окремих людей замало для того, щоби визначити мої наміри, про які я говорив... Для цього потрібний Диригент” (1869 рік). У 1871 році в листі до Ч.Санктиса, читаємо: “Для опер (хороших чи поганих, але написаних з новими намірами) вимагається світлий розум, який зумів би організувати все: костюми, сцену, декорації, постановку і т. інше, не кажучи вже про інтерпретацію музики”. І через двадцять років у листі до А.Бойто висловлює ці ж думки: “Вибрати диригента ще недостатньо. Треба щоб він був незалежним від імпресаріо і щоб узяв на себе всю відповідальність за музичну частину й відповідав би за неї перед комісією і перед публікою”. Диригентові “як людині, що стоїть на чолі музики, повинні підкорятися і хормейстер, і завідуючий сценою”. Дуже часто, якщо було необхідно, Верді брав на себе роль диригента. “Я старався забезпечити постановки там, де протягом ряду років одне фіаско змінювалося іншим, – пише він до О.Арривабене в 1872 р., – і в тих чотирьох театрах, де виконанням керував я особисто, і не тільки керував, а зробив певне виконання обов’язковим, публіка брала театри приступом. Можливо, це послужить уроком на майбутнє. Можливо, дякуючи цьому, навчатися, як треба ставити опери”.

Верді вперше вводить у роботу над виставою режисера, роль якого, як і диригента, – підкорити всі чинники вистави єдиному художньому завданню, продиктованому музикою. При необхідності, композитор працював із співаками над оперними ролями.

Фінал опери “Отелло” сімдесятиріллітній композитор виконав на сцені, як справжній виконавець, наглядно демонструючи для Ф.Таманьо свій задум, своє бачення фіналу опери – сцени смерті Отелло.

Третьою особою у створенні вистави, на думку Верді, має стати художник-сценограф.

Естетичні погляди Верді формувались під впливом італійського революційного романтизму, в основі якого лежала ідея тісного зв'язку мистецтва із дійсністю, в його доступності народу. Придворний блазень, обездолена циганка, повія стають героями його опер, які пронизані реалістичним, хвилюючим гуманізмом.

Особливістю вердівського вокального письма було вкраплення речитативних декламаційних елементів у кантиленну тканину, що надавало його музиці змішаного стилю (*stile misto*). Прикладом цього можуть служити вокальні партії Ріголетто, Отелло, Аїди тощо. Показові також і динамічні нюансування всередині не тільки однієї фрази, але й одного такту. Все це ускладнювало завдання вокаліста, від якого вимагається плавний перехід від однієї манери звукоутворення до іншої.

У зв'язку з новими вимогами Верді до співаків, які мали виконувати все, ним написане, до найтонших нюансів, постала проблема камертону. Міжнародна Віденська конференція 1885 року затвердила еталон звучання “ля” першої октави – 435 коливань на секунду, що було набагато вище за камертон часів Моцарта, Россіні, який мав еталон 420 кол./сек. Коли Верді запросили в Лондон диригувати оперою “Отелло”, він відмовився стати за пульт, аж поки не було досягнуто нормального тону звучання оркестру. Відомо, що співак М.Баттістіні користувався камертоном в 420 кол./сек., і ніякі прохання не могли змінити переконань прославленого співака.

Складнощі вокальних партій в операх Верді полягають у тому, що вони написані в лірико-патетичному і драматичному ключі, і для виконання цих партій не досить бути гарним співаком, треба ще й володіти високою технікою, драматичним обдаруванням, пластикою тіла.

Паризький камертон ноти “ля” першої октави = 870 коливань (половина звукової хвилі – 435 коливань) був затверджений у Парижі спеціальною комісією в 1859 році. В Італії дотримувалися свого камертона, надзвичайно високого – 890 кол./сек. (половина хвилі – 445 кол./сек.), проти чого рішуче виступав Верді і обстоював ідею єдиного камертона для всього музичного світу Європи. В листі до А.Бойто Верді писав: “... основна мета, єдність камертона... заявити відкрито, голосно і рішуче про помилковість 870 коливань (половина хвилі – 435 кол.) ... Можна було б, звичайно, при підтримці наших консерваторій заявити, що ми дотримуємось камертона в 864 коливань, вважаючи його найбільш правильним”. (Половина хвилі – 432 кол./сек.).

Камертон, який може підвищити всю вокальну теситуру партії, відіграє надзвичайно важливе значення. На це звертав особливу увагу великий маестро.

Через століття зауваження великого музиканта, на жаль, залишились тільки побажаннями. В 1939 році в Лондоні Міжнародна конференція із стандартизації прийняла ще вищий, хоча і компромісний, варіант звучання “ля” першої октави = 880 (половина хвилі = 440 кол./сек.), але сучасні оперні театри не скрізь дотримуються і цієї висоти, а це означає, що співаки змушені витримувати надзвичайні фізичні перевантаження, що приводить до руйнування і голосу, і здоров’я.

Аріозні, пісенні, ансамблеві, хорові, оркестрові епізоди опер Верді вимагають могутнього звучання. Партія Отелло написана для тенора, але як відрізняється цей вокал від інших тенорових партій! Це – декламаційний спів, де слово породжує, здається, єдино вірну музику. “Мені тут захотілось переглянути все, що я написав для “Отелло”, і я злякався за партію тенора”, – пише Верді в одному із листів. І це в той час, коли партія Отелло створювалася для легендарного голосу Ф.Таманьо. Навіть великий Е.Карузо не відважився виконати на сцені роль Отелло. Коли поступово відійшла у минуле тінь Таманьо-Отелло, сучасні співаки почали виконувати її в іншому ключі, більш ліричному. Передбачаючи це, Верді в партитурі опери написав безліч нюансів від одного *piano* (p), до п’яти-шести *piano* (ppppp)!

Вердівська музична драма породила нову школу вокального виконавства й відкрила перспективи постановки музичної вистави. Співак-соліст став частиною колективу, а диригент взяв на себе відповідальність за цілісність, художнє втілення вистави, став керівником цього колективу.

Верді цікавило все, що стосувалося до співаків. Наприклад, у листі до В.Луккарді (1853 р.) знаходимо такі його запитання щодо співачки де Россі:

- “1) Мала вона успіх чи ні? Великий чи незначний?
- 2) Чи гарна вона на сцені?
- 3) Чи добре співає? Що переважає в її співі: почуття чи віртуозність?
- 4) Чи добре вона грає: з душею чи без? Може, вона холодна? Що вона собою являє?”

Вердівські співаки – це, насамперед, вокалісти-актори, покликані великим маестро до вирішення нових естетичних принципів виконавства. Серед тих, хто першим втілював на ризних сценах вердівські опери:

Франческо Таманьо (1850-1905) – перший Отелло;
Віктор Морель (1848-1923) – перший інтерпретатор ролей Яго і Фальстафа;

Феліче Варезі (1813-1889) – перший Макбет;
М.Пікколоміні (1834-1899) – краша виконавиця партії
Віолетти;
С.Крувеллі (1826-1907) – виконавиця партії Єлени
("Сіцилійська вечірня");
Дж.Стреппоні (1815-1897) – перша Абігаїлла ("Навуходо-
носор");
Р.Панталеоні (1847-1917) – перша Дездемона;
Л.Джиральдоні (1825-1897) – баритон, для якого написані
опери "Бал-маскарад" і "Симон Бокканегра";
Дж.Ронконі (1810-1890) – перший Навуходоносор;
М.Барб'єрі-Ніні (1820-1887), Е.Тадоліні (1810- ?), Тереза де
Джуді (1820-1877), Е.Фрещоліні (1818-1884), Тереза Штольц
(1834-1902) – всі сопрано;
тенор Ф.Гаetano (1816-1887) – виконавець тенорових партій
в операх "Ернані", "Трубадур", "Ріголетто", "Сила долі";
баритони Ф.Колліні (1811-1863), Ф.Колетті (1811-1894) та
багато інших.

Особлива роль у становленні вердівського оперного стилю належить **Франческо Таманьо**, який навчався співу у К.Педротті, капелмейстера театру у його рідному місті Туріна. Співак виступав спочатку в хорі, а згодом почав виконувати сольні партії. В 1870 році Таманьо дебютував в опері "Полювкт" Доніцетті. З 1874 року – він соліст театру "Белліні" в Палермо. Незабаром співак здобув популярність. Уже 1877 року, дебютувавши на сцені міланського театру "Ла Скала", Таманьо швидко пробивається у ряд кращих співаків свого часу. З великим успіхом артист гастролював у Європі, Північній і Південній Америці, Росії.

Ф.Таманьо володів світлим, чистим голосом феноменальної сили, широкого діапазону, сильними верхами, насиченим середнім і нижнім регістром, могутнім диханням, бездоганною дикцією. "Коли Таманьо відкривав клапани у верхньому регістрі, – згадує Тосканіні, – здавалось, що звучить хор срібних труб". Голос Таманьо був настільки могутнім, що перекривав звучання *forte* хору й оркестру. Про голос Таманьо складалися легенди. За свідченнями очевидців, від голосу тріскалися люстри, шибки у вікнах, плафони в фойє.

Досконала вокальна майстерність співака поєднувалася із сценічним талантом, могутньою статурою, темпераментом.

Вершиною сценічної кар'єри співака стало виконання партії Отелло в 1887 році в театрі "Ла Скала". Верді особисто працював з артистом над втіленням партії, з якою потім співак гастролював на світових оперних сценах. Робота з Верді дала прекрасні результати. "Його Отелло – диво. Він ідеальний і в

музиці, і в драмі”, – стверджує К.Станіславський, який слухав артиста в Москві.

Крім вердівського репертуару, співак виконував вокальні партії в операх Россіні, Мейєрбера, Масканьї, Леонкавалло.

Віктор Морель, французький співак, баритон, навчався в Марсельській і Паризькій консерваторіях. У 1868 році дебютував в “Гранд Опера” в “Гугенотах” Мейєрбера (партія графа Невера). Співав в Італії, зокрема на сцені театру “Ла Скала”, в Англії в Ковент Гардені, Нью-Йорку, Каїрі, виступав в Росії.

У своїй творчості В.Морель розвивав художні принципи Дж.Верді, який створив на голос цього співака партії Яго і Фальстафа. Ось що пише про нього російський виконавець ролі Отелло М.Медведев, партнер Мореля по опері “Отелло”: “До нього я не знав, що можна зробити з ролі Яго... Нікому не вдавалось так тонко і легко спровокувати скандал у першій дії і з таким невинним обличчям з’явитися перед Отелло. Так підло, безтурботно ніхто не співав “Віншувальної”, ні в кого я не бачив такого спланованого негідництва, як у Мореля... І ніхто так просто, ніби між іншим, не вимовляв слів: “Ось він – наш лев”. Він не наступав ногою на живіт, як це роблять всі Яго, а, навпаки, гидливо відвертався: ви, мовляв, всі думали, що Отелло – велика людина, а він – ось що: істерик, нікчема... І при цьому Морель володів чудовим баритоном”.

В.Морель виконував партії Ріголетто, Амонасро, ді Луна, Ренато. Виступав також в операх Моцарта, Россіні, Вагнера, Тома. У Нью-Йорку займався вокальною педагогікою. Він – автор робіт, присвячених, головним чином, оперному виконавству.

Джорджо Ронконі співу навчався у свого батька, музиканта і співака (тенор) Доменіко Ронконі, учня Г.Пак’яротті і М.Бабіні, у якого навчався співу Джоаккіно Россіні. Джорджо Ронконі – перший виконавець партії Навуходносора в опері Верді, родоначальник голосу баритона. Його спів відзначався виразним фразуванням, темпераментом, драматизмом. Виконував партії Ріголетто, Сільви (“Ернані”), виступав також в операх Моцарта, Доніцетті...

У плеяді вердівських співаків слід назвати і “короля баритонів” **Маттіа Баттістіні** (1857-1928), в репертуар якого входили опери Верді, прославлених тенорів **О.Бончі** (1870-1940), **Ф.Марконі** (1855-1916), **Дж.Ансельмі** (1876-1929), які вдавались до синтезу художніх тенденцій, характерних і для класичного бельканто, і для вердівського стилю.

ПРОБЛЕМИ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ ХІХ СТ. ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ Ф.ЛАМПЕРТІ, Л.ДЖІРАЛЬДОНІ

Починаючи з опер Дж.Россіні, співаки старовинного бельканто почали терпіти фіаско. Так, прем'єра опери “Танкред” відбулась повністю тільки за третім разом: дві перші вистави були перервані й замінені балетом. Причиною стала втрата голосу одночасно у двох співачок – Маланотте і Манфредіні, – які виконували головні партії Танкреда та Аменаїди. Аналогічний випадок втрати голосу незрівнянною співачкою в комічному амплуа – Марколіні, для якої Россіні написав вокальні партії в своїх ранніх операх “Дивний випадок”, “Кір у Вавілоні”, “Пробний камінь”, стався після прем'єри “Італійки в Алжирі” у Венеції (1813).

На виставі “Семираміди” в Парижі велика співачка Ж.Фодор-Менв'ель назавжди втратила голос. Вистава була перервана. На другий день партію Семираміди виконала Дж.Пасти.

На першій же репетиції опери “Норма” Белліні не минулось без сутичок між композитором і примадонною Дж.Пасти, яка через вокальні труднощі партії відмовлялась виконувати вокальний номер “*Casta Diva*”, але композиторові вдалося її переконати.

Партія Норми виявилась надзвичайно важкою і для І.Галетті (1835-1901). В Мілані, після “Норми”, співачка, перевтомившись, не з'являлась на сцені більше двох тижнів. Виконавши партію Норми, незважаючи на великий успіх, співачка назавжди вилучила її із свого репертуару.

Нові вокально-технічні завдання, поставлені перед виконавцями сольних партій в операх Россіні, Белліні, Доніцетті поступово привели до суттєвої корекції вокальної педагогіки. Методичні принципи виховання співаків XVII-XVIII ст. не могли більше забезпечити необхідних професійних якостей для виконання нових оперних творів.

Поява драматичних творів на початку ХІХ ст. призвела до того, що деякі співаки, особливо тенори, почали використовувати новий методичний принцип – механізм прикриття звуку на верхній ділянці голосу. Використання цього прийому розширило вокальні можливості співака без шкоди для голосу. Співаки почали використовувати сильні, звучні верхи при самбрійованому (темному) тембрі. Це стало великим досягненням вокального мистецтва. Виникла нова манера співу. Виконавська практика ставила нові завдання вокальній педагогіці. Нові тенденції виникають у ланці “композитор – співак”.

Традиція виконання високих нот повним голосом прийшла в оперу відносно недавно. У XVII-XVIII ст. вони виконувались фальцетом, і це було естетично прийнятним. У 1820 році італійський тенор Доменіко Донцеллі вперше виконав верхнє тенорове “ля” повним голосом. Слухачам це сподобалося. Донцеллі володів сильним тенором баритонального тембру, виконував вокальні партії в операх Россіні, Доніцетті, Белліні, Обера... Для нього написана партія Полліона в опері “Норма”. Вслід за Донцеллі йшли інші тенори. Рубіні користувався грудним “сі-бемоль” і “сі”. Французький тенор, педагог, реформатор Ж.Дюпре, повернувшись із Італії, виконав на сцені Гранд Опера в Парижі повним голосом тенорове “до” другої октави (партія Арнольда в опері “Вільгельм Телль” Россіні), що викликало у слухачів надзвичайний ентузіазм і захоплення! Дюпре залишив сцену в 1852 році, виконавши партію Арнольда більше ста разів. Перейшовши на педагогічну роботу в консерваторію, він щорічно із своїми учнями давав концерти. І в дев’яностолітньому віці він не переставав дивувати публіку “залишками феноменального голосу, що заповнював колись найбільші зали Європи”.

Тенор Е.Тамберлік (1820-1889) пішов ще далі: він винайшов грудне “до-діез” другої октави, яке виконував у фіналі “Отелло” Россіні.

Співаки поволі оволодівали новою вокальною манерою, долали вокально-технічні складнощі в операх Россіні, Белліні, Доніцетті.

Ще більші складнощі чекали на них у музичних драмах Верді, творчість якого вимагала перебудови роботи голосового апарату у зв’язку із збільшенням складу і ролі оркестру, підвищенням оркестрового строю, високої теситури партій баритона, що викликало нарікання на композитора, звинувачуючи його у руйнуванні голосів.

Ось склад оркестру, прийнятий у 1871 році комісією, в якій працював Дж.Верді, як обов’язковий для театрів “Сан Карло” в Неаполі і “Ла Скала” в Мілані: 14 – перших скрипок, 14 – других скрипок, 12 – альтів, 12 віолончелей, 12 контрабасів, 2 флейти, одна флейта *piccolo*, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаги, 2 труби, 2 валторни, 4 тромбони, 2 арфи, 1 литаври, один великий барабан, 1 тарілки; всього – 86 інструментів.

Найвидатнішим вокальним педагогом XIX ст. вважається **Франческо Ламперті** (1813-1892), хоч він ніколи не був співаком-виконавцем. Закінчивши Міланську консерваторію як органіст, він займався диригуванням, був директором оперного театру. Наявність специфічного вокального слуху і досвіду

роботи із співаками в оперному театрі дозволили Ламперті у 1850 році посісти місце професора Міланської консерваторії. Його праці в галузі вокального мистецтва (“Початкові заняття для голосу”, “Вправи для розвитку трелі”, “Віртуозні вправи для сопрано”, “Теоретично-практичний початковий посібник для вивчення співу” (1868 рік) і насамперед “Мистецтво співу” (1892 рік) дають можливість і зараз вивчати й використовувати методичні установки прославленого педагога.

За Ламперті, учень повинен мати голос гарного тембру, музикальність, артистичність, високий інтелект, міцне здоров'я. Навчання професіональному співу можливе з 18 років для дівчат і з 20 років для юнаків. Навіть найкращий голос вимагає планомірного, систематичного тренування над вдосконаленням співочих якостей. Тому співак-професіонал виховується завдяки вокальній школі. Поставлений співочий голос — це цілеспрямована й координована робота всього голосового апарату.

Ф.Ламперті підкреслює велике значення дихання у співі: “Школа дихання — це спеціальне мистецтво”. А його афористичний вислів “школа співу — це школа дихання” не втрачає своєї актуальності й сьогодні.

Кращим типом дихання, в якому беруть участь “не самі лише ребра”, але й діафрагма, Ламперті вважає грудодіафрагмальний. Для його розвитку доцільні вправи і без співу, а саме: глибокий повільний вдих через ніс до повного наповнення легенів повітрям, який тренує дихальні м'язи, встановлює гортань в необхідне для співу положення. Вслід за цим — повільний дозований видих.

При фонації співак повинен стояти в позі оратора, голову схилити трохи вперед, обличчя — спокійне, форма рота — напівусмішка, підборіддя вільно опущене і не повинне видаватися вперед. Після чого “вдихнути повільно й глибоко через ніс і затримати дихання до моменту, коли горло відчує холод. У цей момент взяти ноту легким ударом гортані назад, ніби порухом вдихання, голосну “а” або склад “ла”, як вони звучать в слові “*L'anima*” (душа)”. Якість звуку залежатиме від уміння співака зберегти “відчуття”, здатності “опирати грудодіафрагмальну перепону на мускули живота і розширяти її”. Такий стан Ламперті називає “опорою звуку на дихання”.

Початкові вправи рекомендовано співати на середній ділянці голосу, не доходячи до крайніх нот діапазону. Сила голосу — помірна, не форсована, тому що: “хто кричить — той не співає”. Робити вправи на півтонах вгору і вниз, що допоможе виробити *legato* — основу співу. Доцільні вправи

перед дзеркалом, а також для перевірки рівномірної витрати дихання під час співу піднести до рота запалену свічку – полум'я не повинно коливатися.

Зміна сили голосу залежить вийнятоково від мистецтва дихання. Тільки грудо-діфрагмальний тип дихання може забезпечити широкий діапазон сили звуку. Піано співати також на опорі. “Якщо для тихого звуку вжити меншу напругу грудо-діфрагмальної перепони, ніж для голосного, то у нього буде менше життєвості й менше колориту ніж у *forte*, тоді як *piano* вимагає їх більше”.

Велику роль у голосоутворенні відіграє гортань. Багатство тембральної палітри у значній мірі залежить від її еластичних властивостей, здатності змінювати конфігурацію. Форма резонансної порожнини, яка змінюється, впливає і на зміну забарвлення звуку, що виходить із неї.

Режим роботи на перших заняттях навчання співу – дуже важливий фактор. Постійне розумне тренування – запорука успішного розвитку співочого голосу. Заняття не повинні втомлювати голосового апарату. На початку навчання урок триває десять-п'ятнадцять хвилин. Поступово тривалість уроку доводиться до максимально допустимої межі – двох годин на день, поділених перервами для відпочинку.

Важливе значення має визначення типу голосу, його характеру. Ламперті вважає, що сопрано визначається за окрасою ноти “соль” другої октави і м'якістю вимови слів, складів на верхній ділянці діапазону голосу. Меццо-сопрано – за якістю і окрасою ноти “фа” другої октави. Альт визначається за окрасою грудного регістру, тенор – за протяжністю дихання і легкістю вимови у верхній ділянці діапазону голосу, баритон – за окрасою і звучністю ноти “ре” першої октави, бас – за яскравістю ноти “до” першої октави.

Ламперті ніде прямо не вказує на регістри голосу, хоча можна зробити висновок, що він визнає три регістри – грудний, головний і середній.

Чимало уваги приділяє Ф.Ламперті роботі над вдосконаленням окремих елементів вокальної техніки. Трель (за автором) – дарунок природи. І все ж цю природну властивість можна й необхідно вдосконалювати – тренуючись у повільному темпі (повільніше, ніж дозволяють голосові можливості) без участі грудного звучання. Обидва звуки, які складають трель, повинні нести однакове навантаження. Язик, губи, нижня щелепа – нерухомі.

Філіровку звуку Ламперті радить виконувати на голосну “а”, інколи “е” (але не на інших), із запасом дихання, ніби продовжуючи співати подумки й далі.

Цінні поради Ламперті щодо інтенсивності внутрішнього напруження. Спів вимагає енергії, як у вправах, так і у виконанні творів драматичного і ліричного характеру, на *forte* і на *piano*.

Важливі питання вимови, дикції, фразування. “Уміння правильно вловити думку автора, виділити найпотаємніші її частини, майстерно підкреслити відтінки та напіввідтінки, що часто ледь-ледь намічені композитором”,— пише педагог-новатор.

Співак готовий до роботи над вокально-музичним твором тоді, коли він володіє диханням (тобто використовує всі градації сили голосу), може змінювати тембр, використовувати портаменто, легато, стаккато, філіровку.

Поради Ламперті молодим співакам:

- уникати крику, тому що він — ворог співу;
- слухати кращих співаків-артистів;
- не гвалтувати природу голосу — співати твори, які відповідають голосовим даним;
- мати свіжу голову й гаряче серце;
- пам’ятати, що не надзвичайні жести, а вираз очей є основою виразності у співі;
- не співати в тональностях і теситурі, які не відповідають голосу;
- не дебютувати надто рано. “Перші кроки в науці та мистецті бувають вирішальними. Їх треба робити обдумано”;
- співати на репетиції з оркестром на повний голос. Це допоможе уникнути помилок і страху на виставі;
- не намагатися збільшувати об’єм голосу у великих приміщеннях, а думати про опору;
- не співати хворими чи при поганому самопочутті;
- виховуватися на вокальній музиці композиторів XVII-XVIII століть, яка допомагає техніці рухливості у співі та співу *legato*.

У 1893 році вийшла в світ робота співака (баса-баритона) **Леоне Джіральдоні** (1824-1897) “Аналітичний метод виховання голосу”.

Л.Джіральдоні навчався співу у Флоренції і в Паризькій консерваторії. З успіхом співав на оперних сценах Італії, зокрема — одинадцять сезонів в знаменитому “Ла Скала”. Для співака Верді написав вокальні партії в операх “Симон Бокканегра” (1857) і “Бал-маскарад” (1859). Залишивши опер-

ну сцену (1885), займався педагогічною діяльністю в Італії, Франції, Росії, будучи професором Міланської і Московської консерваторій. В Росії його звали Лев Іванович.

В основу роботи “Аналітичний метод...” закладено ідею низького фіксованого положення гортані у співі. Таке переконання автор виніс із власного досвіду: опанування фіксованим положенням гортані дає можливість співакові оволодіти верхнім регістром, відчутти свободу голосоутворення.

Джиральдоні наполягав на особливому положенні язика у співі, передня частина якого впирається в корені нижніх зубів, а корінь язика – вниз, назад, що допомагає звільненню сфери горлянки і встановлює гортань в низьке положення.

Джиральдоні – прихильник змішаного типу дихання, при якому, під час співу, зберігається вдихальна установка – грудна клітка піднята і розширена, а регуляція віддана діафрагмі. Він рекомендує окремі дихальні вправи, ізольовано від співу. Набране за змішаним типом повітря видихати, роблячи перерви, під час яких зберігається вдихальна установка.

Педагог Джиральдоні рекомендує також робити еластику горлянки, зміна форми якої робить звук “відкритим” (*voce aperto*) і “закритим” (*voce chiuso*) і допомагає оволодіти тембровою палітрою.

Активне скорочення м’якого піднебіння під час співу – обов’язкове. Його можна досягнути, використовуючи прийом “зівання”, що також допомагає і пониженню гортані.

Італія кінця XIX ст. багата іменами вокальних педагогів – Л.Аверса, Д.Магріні, Б.Кареллі, Дж.Сільва... Останній вважав, що для підготовки педагогів-вокалістів необхідно створювати педагогічні інститути, які дозволили б набувати необхідні знання і навички в галузі професійного співу, а також в галузі таких дисциплін, як іноземні мови, фонетика, декламація, педагогіка, література. В праці Дж.Сільви “Учитель співу” звертається увага на два важливі фактори, які впливають на процес навчання, а саме: здійснення зі сторони педагога різного виду контролю – слухового, візуального, мускульного; а також на вокальні здібності учня, які дозволяють йому в процесі навчання закріплювати прищеплювані навички. Тобто звертається увага на спільний процес “учитель – учень”.

Отже, основними методичними принципами виховання співака в XIX ст. є:

– Учителем співу може бути не тільки співак, але й музикант, який добре відчуває специфіку вокального мистецтва.

– Навчання співу починати з 18 років – для дівчат і з 20 років – для юнаків.

- Типом співочого дихання визнається грудо-діафрагмальне.
- Результатом координованої роботи голосового апарату є “звук на опорі”.
- Фальцетне звучання верхньої ділянки діапазону чоловічого голосу повинно змінитись на “прикрите”.
- У роботі з чоловічими голосами необхідне вироблення змішаних регістрів: грудного – змішаного середнього – прикритого головного.
- У співі – вироблення і використання пониженого стану гортані.
- Атака звуку – тверда.
- Тренуватись на прикриті голосні “А”, “Е”, рідше – “І”.
- Спів вокалізів (вокалізація) виступає на перший план в порівнянні із сольфеджуванням.
- Засіб збереження голосу – висока техніка його рухливості.

УТВЕРДЖЕННЯ ВЕРИСТЬСЬКО-ВЕРДІВСЬКОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ. ЕНРІКО КАРУЗО. ТІТТА РУФФО.

Після створення в 1871 році “Аїди” Дж.Верді надовго за-
мовк. Лише через шістнадцять років він подарував світові дві
шекспірівські опери – “Отелло” (1887) і “Фальстаф” (1893).

Роки “мовчання” Дж.Верді пов’язані з періодом захоплення
частини молодих композиторів Італії музикою Ріхарда Вагнера
(1813-1883), найбільш палким і талановитим послідовником
якого був Арріго Бойто (1842-1918), автор галасливої опери
“Мефістофель” (1868), прем’єра якої, однак, у “Ла Скала”
провалилася. В 1875 році опера, допрацьована композитором та
скорочена, була показана в Болоньї. Нова редакція суттєво
відрізняється від попередньої. Партія Фауста, написана
спочатку для баритона, була передана тенору. Велике
симфонічне інтермеццо, яке не подобалось слухачам, було
вилучено. Вся опера – заново оркестрована. Друга редакція
опери мала успіх, але Бойто знову взявся за її допрацювання. І
коли цей, остаточно допрацьований варіант з’явився в 1877
році у Венеції, Турині, Римі – він справив велике враження на
слухачів і викликав позитивні відгуки преси. З цього часу “Ме-
фістофель” ввійшов у репертуар багатьох театрів світу. Все ж
після близького знайомства з Верді А.Бойто став “вердіанцем”:
результатом їхньої спільної роботи стали опери “Отелло” і
“Фальстаф”, в яких Бойто виступив талановитим лібреттистом.
(Перу Бойто належить, зокрема, лібретто опери Верді “Симон
Бокканегра” (1857).

Природною реакцією на чуже національній італійській опері
явище “вагнеризму” стало зародження на початку 90-х років
XIX ст. музичного веризму, назва якого походить від
італійського слова *vero*, що означає “істинний”, “правдивий”
(*verita*-правда).

Веризм у музиці бере свій початок від веризму в літературі,
найяскравішим представником якого був драматург Джованні
Верга (1840-1922).

Веризм у літературі виник у 80-х роках XIX ст. Він харак-
теризується зверненням до достовірних фактів, переважно із
сільського життя, стремлінням до правдивого його показу.

Представниками веризму в музиці були П.Масканьї (1863-
1945), Р.Леонкавалло (1857-1919), У.Джордано (1867-1948),
А.Каталані (1854-1893), Дж.Пуччіні (1858-1924), але най-
яскравіші із них – П.Масканьї, Р.Леонкавалло, Дж.Пуччіні,
творчість яких складалась під впливом Дж.Верді, хоча веристи
відходять від значних патріотичних, героїчних тем у бік

інтимної сфери. Твір “Андре Шеньє” Джордано, де дія відбувається в епоху французької революції 1789 року, трактується все ж, як драма кохання Шеньє і Мадлен. Мелодрамою виступає і центральний оперний твір Пуччіні – “Тоска”, в основі якої – кохання Тоски і Каварадоссі.

Для своїх опер композитори-веристи шукали сюжети в реальному, часто сучасному їм житті. Героями їхніх творів виступають представники соціальних низів. “Травіата” Верді є прямою попередницею веристських опер у плані сюжету, яка на першій виставі привела в жах частину публіки.

Дія в операх веристів розвивається дуже бурхливо. Як правило, це короткі за часом, одно- двоактні вистави, позначені такими рисами, як театральність, ліричність і драматична напруга, пристрасність, експресивність. Почуття героїв – відкриті, гіперболічні, з яскраво вираженими елементами натуралізму. Фінальні розв'язки – трагічні, а часто й криваві.

Аріозо і речитатив об'єднуються веристами в одне ціле. Переважає декламаційне начало.

Народ в операх веристів – на другому плані, він виступає пасивним фоном, на якому сконцентровані пристрасті, ревності, вбивства головних дійових осіб.

Перша веристська опера – “Сільська честь” П.Масканьї, написана за новелою Дж.Вергі і поставлена на сцені театру “Костанці” в Римі 1890 року. Головні ролі виконували Р.Станьо (Турідду) і Дж.Беллінчіоні (Сантуцца). В опері з винятковою правдивістю змальоване життя й характери сіцилійського села з його жорстокими звичаями, непогамованими пристрастями.

Для вокальних партій характерні висока теситура, особливо в кульмінаціях, дублювання мелодії звучанням унісону струнної групи оркестру, так звана *violinata*, різкі переходи від *parlando* до крику, від *cantando* до скандування. Із багатьох опер Масканьї тільки “Сільська честь” має справжнє художнє значення. В цьому плані доля композитора подібна до його сучасника Р.Леонкавалло, як “творця однієї книги” (“*poeta unius libri*”).

Руджеро Леонкавалло, автор багатьох опер (“Заза”, “Цар Едіп”, “Чаттертон”, “Богема”, “Цигани” (за Пушкіним), прекрасний піаніст, акомпаніатор, режисер, доктор літератури, лібреттист, дебютував у Мілані 1892 року в театрі “Даль Верме” оперою “Паяци”, яка пішла вслід за оперою Масканьї “Сільська честь”. Дебют пройшов з великим успіхом. “Паяци” справедливо вважаються класичним взірцем оперного веристського стилю. Пролог опери називають “Маніфестом” веристів, в якому викладена ідея опери: “Наш автор прагне розказати про

страждання. Він хоче вам показати, що і актор – людина. Він лише про правду мріяв, правдою лиш надихався”.

На прем'єрі опери “Паяци” в Мілані диригував молодий Артуро Тосканіні, головну баритонову партію Тоніо виконував знаменитий Віктор Морель. Невдовзі “Паяци” завоювали світові оперні сцени, а ім'я Леонкавалло стало всесвітньовідомим.

Творчість **Дж. Пуччіні** тісно пов'язана з естетикою Дж.Верді, тому її не можна розглядати виключно в рамках мистецтва веристів. Пуччіні створив свій, глибоко індивідуальний стиль, для якого характерне розкриття і висвітлення ліричного сюжету. Його художнє *credo* найбільш яскраво втілене в операх “Манон Леско” (1893, Турін), “Богема” (1896, Турін), “Тоска” (1900, Рим), “Мадам Баттерфлай” (1904, Мілан).

“Богема” (за романом А.Мюрге “Сцени з життя богемки”) – вічна пісня юності, радості та печалі, кохання й самотності, таланту і злиденного життя. Герої опери – поет, художник, музикант, філософ, – молоді бідні богемники.

На прем'єрі “Богемою” диригував Артуро Тосканіні – головний диригент Туринської опери, ім'я якого вже завоювало широку популярність. Постановка “Богемки” – початок багаторічної співпраці двох великих музикантів. Перша вистава опери не мала ні бурхливого успіху, ні провалу, отримавши визнання скорше у слухачів, ніж у критиків. Та вже наступні вистави пройшли з наростаючим успіхом. Прем'єри “Богемки” в Римі, Палермо принесли Пуччіні повну творчу перемогу. В Палермо співаки, які вже встигли зняти костюми і грим, на вимогу публіки змушені були повторити весь останній акт. Після постановки “Богемки” в “Ла Скала” (1897) опера почала свій триумфальний похід по всіх країнах світу.

Вершиною оперної творчості Пуччіні є “Тоска”, в якій якнайповніше відчувається зв'язок композитора з творчістю Верді і у виборі сюжету (трагічні події епохи Рісорджименто), і в музичному плані. “Тоска” – одна із важких опер у репертуарі співаків. Вона вимагає вокальної зрілості, професійної витривалості, володіння словом, вокальними фарбами, сценічним даром. Вокальні партії композитор писав у розрахунку на конкретних співаків: баритона Е.Джиральдоні, сина Леоне Джиральдоні (1871-1924), сопрано Х.Хартуларі-Даркле (1860-1939), тенора Де Маркі.

Прем'єра “Тоски” (1900, Мілан, “Ла Скала”) під орудою А.Тосканіні почалась в напруженій тиші. “Лід розтанув” тільки у другій дії, після арії Тоски “*Vissi d'arte*”, яку Даркле виконала на *bis*. Працюючи разом з Пуччіні, Даркле наполягла, щоби в другій дії була арія, яка б натурально виходила із душевного стану жінки, беззахисної перед Скарпіа, жінки, яка може

протиставити його цинізму тільки любов до мистецтва, любов до Каварадоссі. За рік “Тоска” обійшла всі провідні театри Італії, була поставлена в Буенос-Айресі, Лондоні, Нью-Йорку.

В 1900 році відбулась зустріч Пуччіні з Е.Карузо, який мав замінити тенора Де Маркі і виступити в партії Каварадоссі на прем'єрі в Ліворно. Знайомство композитора і співака відбулось ще в 1897 році в Торре дель Лаго з нагоди постановки у Ліворно “Богемі”. Арія Каварадоссі з першої дії “Тоски” у виконанні Е.Карузо схвилювала композитора до глибини душі. Він вигукнув: “Хто Вас послав до мене? Сам Бог!” Зовсім по-іншому, трагічно починалася доля опери “Мадам Баттерфлай”, прем'єра якої відбулася в Мілані 1904 року і скандально провалилася. Композитор переписав твір, передав в оперний театр Брешіі, запросивши на головну роль велику українську співачку Соломію Крушельницьку (1872-1952). 28 травня 1904 року почалося нове сценічне життя “Мадам Баттерфлай”, якій судилося завоювати оперні сцени всього світу.

Як справжній італійський композитор, Пуччіні в своїй творчості продовжує культивувати і розвивати традиції бельканто. У нього співочий голос домінує, а оркестр передає динаміку і порух дії. Кожний вокальний образ має свій характер: поетична, ніжна, проста Мімі, кокетлива Мюзетта (II дія) і сварлива – в III-ій дії, людина великої душі – в IV дії. Цинічний, підступний Скарпіа, мужній, безстрашний Каварадоссі...

У постановці своїх опер Пуччіні завжди брав активну участь, скрупульозно обговорював з диригентом, художником, режисером всі деталі вистави, бажаючи тільки одного: бачити свій твір таким, яким він його задумав. У виконавців композитор цінував не тільки голосові дані, але й драматичний талант, зовнішність, артистизм.

Творчість композиторів-веристів значно збагатила не тільки оперний репертуар, але й розширила виконавський діапазон співаків, наповнюючи його драматичним началом, змушуючи виконавця до активної і виразної дії на сцені, психологічної адекватності із своїми героями тощо.

Співаки-веристи намагалися внести у виконання ще більше експресії, емоційності, драматизму ніж співаки вердівського плану. З цією метою вони застосовували такі прийоми як скандуючу мову, різке фразування, форсування звуку, часті ридання, іноді втрачаючи почуття художньої міри, збиваючись на натуралізм. Їхні арії почали називати “*arie d'urlio*” (арії-крики). Недаремно музичні критики говорили, що веристські співаки повинні володіти не тільки відмінними голосами, але й міцними нервами.

Веристський напрямок породив певний тип оперних виконавців – “веристських співаків”, так звану “молоду школу”, очолювану Еммою Кареллі. Представниками цього напрямку є Х.Даркле, Дж.Беллінчіоні, Р.Сторкьо, М.Лабія, М.Саммарко, Ф.Віньяс...

Співачка **Емма Кареллі** швидко знищила свій голос, принісши його в жертву, з одного боку, звуковим ефектам “Іріс” Масканьї, що вимагала звуку безграничного, з іншого – бентежній поривчатості “Тоски” Пуччіні, яку сопрано нового покоління співають обережно, слідкуючи за тим, щоб не завдати шкоди вокальному апаратові. Втративши голос, Е.Кареллі в 1920 році стала директором і головним режисером римського театру “Костанці”. Загинула в автомобільній катастрофі у 1928 році.

Дуже скоро співаки “молодої школи” перейшли до стриманого веристського стилю виконання, поєднуючи його з принципами вердієвського стилю виконання. Виник веристсько-вердієвський вокальний стиль, який домінує і понині. У формуванні й утвердженні його головну роль зіграла творчість італійських композиторів та співаків кінця ХІХ – початку ХХ ст. Серед них – Е.Карузо, Т.Руффо, Галлі Курчі, Б.Джильї, Е.Пінца...

Енріко Карузо (1873-1921) народився в Неаполі в родині механіка, був вісімнадцятою дитиною у сім’ї. Йому пророкували недовге життя, бо всі його сімнадцять братів і сестер померли у ранньому віці.

З дев’яти років Енріко почав співати контральтові партії у місцевій церкві “Сан Джованелло”. Загальну освіту отримав тільки в початковій школі. В п’ятнадцять років втратив маму. Працював разом з батьком на фабриці. Змів багато професій і місць праці, але співу не залишав ніколи, часто заробляючи ним на хліб. З 1891 року почав вокальні заняття у педагога Гульєльмо Верджіне.

Дебют Карузо в професійній опері відбувся 24 грудня 1895 року в Неаполі в театрі “*Nuovo*” в опері місцевого композитора Мореллі “Друг Франческо”. Вистава не мала успіху, але голос Карузо викликав загальне захоплення публіки. Імпресаріо Дзуккі уклав із співаком контракт на виступи в операх “Фаворитка” Доніцетті та “Фауст” Гуно.

В 1896 році Карузо співає в операх “Сільська честь”, “Ріголетто”, “Джоконда”, “Манон Леско”, виступаючи в Єгипті (Каїрі), а також у багатьох містах Італії. В цей час він вдосконалює свою вокальну техніку під керівництвом педагога В.Ломбарді, який став його учителем.

1898 рік приніс Карузо великий успіх: він виконав партію Лориса в опері “Федора” У.Джордано (Мілан, театр “Ліріко”), що принесла йому славу.

У сезоні 1898-1899 рр. Карузо гастролював у Петербурзі разом з Крушельницькою, Баттістіні, Арнольдсон, співаючи в “Аїді”, “Травіаті”, “Богемі”, “Сільській честі”, “Лючії ді Ламмермур”, “Фаусті” як зірка першої величини. В 1899-1900 рр. Карузо з тріумфом виступав у Москві та Ріо-де-Жанейро (1899 р.).

В 1900-1902 рр. Карузо – соліст міланського театру “Ла Скала”, на сцені якого він дебютував у “Богемі”. За диригентським пультом стояв А.Тосканіні. Скупий на похвали, диригент після “Любовного напою” заявив: “Якщо цей неаполітанець буде і далі так співати, він змусить весь світ заговорити про себе”.

У 1901 році відбулось знайомство Шаляпіна і Карузо. Співаки виступили разом в “Ла Скала” в опері “Мефістофель” Бойто. Шаляпін захоплювався голосом Карузо: “Ваш голос – той ідеал, якого я так довго й марно шукав”.

У 1903 році Карузо дебютує в “Метрополітен-опера” в Нью-Йорку (“Ріголетто”) і стає солістом цього ушлявленого театру. Все подальше творче життя Карузо пов’язане з “Метом”. У 1914 році він поселився в Нью-Йорку на постійне проживання. З цього часу тільки між сезонами в “Мет” Карузо має можливість співати на інших сценах Європи і Америки. Так, в 1912 р. він здійснив турне по містах Європи, співаючи в Угорщині, Іспанії, Франції, Англії, Австрії, Німеччині, Бельгії. Оперний репертуар Карузо складала близько вісімдесяти партій, тридцять сім з яких він виконав на сцені “Мет”.

У 1919 році світова музична і культурна громадськість відсвяткувала 25-річний ювілей творчої діяльності співака, який тривав три дні: виконувались сцени із опер “Любовний напій”, “Паяци”, “Пророк” Дж.Мейєрбера.

У 1920 році Карузо захворів гнійним плевритом і 8 грудня йому ледь вдалося закінчити співати в опері “Паяци”. 11 грудня загострення хвороби Е.Карузо змусило перервати виставу “Любовний напій” у Бруклінській музичній академії.

Ще чотири рази співак з’являвся на сцені “Мет”: 13 грудня – у виставі “Сила долі” Верді, 16 грудня – у “Самсоні і Далілі” Ж.Массне, 22 грудня – в “Любовному напої” Доніцетті. Останньою для Е.Карузо стала опера “Дочка кардинала” Галеві, в якій він виконав партію Елезара.

Співаку зробили кілька операцій, самопочуття покращало, й Карузо у травні 1921 року відбув до Сорренто. Але ні рідна природа, ні теплий італійський клімат не принесли йому полегшення. Лікарі виявили зляжкісну пухлину легенів. Співака

відправили в Рим на нову операцію, але поїздка перервалася в Неаполі, де 2 серпня 1921 року в готелі “Везувій” згасло життя ушлявленого італійського співака.

Співак був похований у кришталевій домовині. Багато людей всього світу мали змогу бачити великого артиста. В 1933 році домовину довелося закрити, бо обличчя дуже змінилося.

Е.Карузо – легенда ХХ століття. Тенор веристсько-вердівського стилю з голосом широкого діапазону від “соль” великої октави до “ре” другої. У Філадельфії в 1919 році він записав на платівку баритоновий Пролог із “Паяців”, басову арію Коллена із “Богемі”. Відомий випадок, коли у Філадельфії в 1913 році Карузо виконав арію Коллена на сцені у виставі, виручивши хворого баса Сегуролу.

Голос Карузо – соковитий, яскравий, сильний драматичний тенор з відмінною вокальною технікою, дикцією, виразним темпераментним стилем виконання. Були голоси ще потужніші, наприклад – Ф.Таманьо чи О.Бончі, але ніхто не міг зрівнятись з Е.Карузо за природним багатством, чистотою тону, красою тембру. Ніхто з тенорів не співав з такою пристрасною в драматичних і героїчних епізодах, з теплою – в ліричних.

Видатний італійський співак і теоретик вокалу Дж.Лаурі-Вольпі характеризує голос Карузо як “матово-теплій, віолончельний”. Голос Таманьо він називає “голос-труба”, Мазіні – “скрипку”.

“Нема необхідності говорити про голос і репертуар Карузо. Його голос і його стиль залишаються неповторними, єдиними: неповторне забарвлення, неповторний його спів, що вражає сердечністю та людською глибиною. Коли він співав, здавалось, що голосниці не в горлі, а в м’язах серця і приводяться в порух самою кров’ю,” – писав Лаурі-Вольпі.

Е.Карузо грав на фортепіано, гітарі, флейті, трубі, був талановитим карикатуристом. Написав пісні – “Старі часи” (1904), “Серенаду”, “Солодкі муки” (1906), знімався у фільмах “Мій двоюрідний брат”, “Прекрасна історія” (1918). Багато записувався на платівки, залишивши для наступних поколінь у своєму звучанні 250 арій, пісень, романсів, дуетів.

Е.Карузо – автор книги “*Come bisogna cantare*” (“Як необхідно співати”), що виходила в Лондоні і Нью-Йорку в 1908 р. (друге видання – 1912 р.).

Тітта Руффо (Руффо Каф’єро Тітта) почав свою артистичну діяльність у період, коли “*il re dei baritoni*” (“король баритонів”) Маттіа Баттістіні був на вершині слави. Однак це не завадило Тітта Руффо за відносно короткий час потрапити до перших

баритонів світу й посісти належне місце на вершині слави поруч з Баттістіні.

Т.Руффо співав на всіх тогочасних оперних сценах світу (крім Японії та Австралії).

Т.Руффо випала сувора школа життя. В своїй автобіографічній книзі “*La mia parabola*”, відомій у нас під назвою “Парабола мого життя”, співак пише, що ніколи не мав змоги відвідувати школи, навіть початкових класів. Все своє життя він займався самоосвітою і самовдосконаленням.

Син коваля, Тітта Руффо народився 9 червня 1877 року в місті Піза. Був названий батьком іменем улюбленої собаки – Ruffo, яка після поранення на полюванні померла.

У пошуках кращого життя сім'я Т.Руффо переїжджає із Пізи в Рим, де Т.Руффо почув першу оперу (“Сільська честь”), що справила на нього незабутнє враження. З того часу він мріє про спів. Це приводить його на вокальний факультет римської академії “Санта Чечілія” (1896 р.), в якій навчався його старший брат.

Працюючи ковалем у майстерні свого батька, юнак опановує вокал у педагога В.Персікіні (найвизначніший його учень – Дж. Де Люка), з декламації – у відомої актриси В.Маріні.

Персікіні, захоплений голосом Дж. Де Люка (баритон), приділяв Т.Руффо дуже мало уваги, до того ж неправильно визначив його голос і вів його, як баса, що привело до розриву між учнем і педагогом. Юнак залишає академію і бере приватні уроки в педагогів С.Спарапані в Римі, Л.Кассіні – в Мілані.

Дебют Т.Руффо відбувся в 1898 році в Римі (театр “Костанці”) в опері “Лоенгрін” Р.Вагнера (Герольд) і пройшов успішно. Виконавець партії Лоенгріна, іспанець Ф.Віньяс, передбачив дебютанту велике артистичне майбутнє.

В 1898-1904 роках Т.Руффо співає в містах Італії. В 1903 році його запросив А.Тосканіні на роль Ріголетто в міланському театрі “Ла Скала”. Три сезони підряд, починаючи з 1905 року, Т.Руффо співав у Росії і Україні – в Петербурзі, Москві, Одесі, Києві, Харкові. В Південній Америці Т.Руффо почав виступати з 1902 року, а в 1908 році разом з Ф.Шаляпініним співав в Буенос-Айресі на відкритті нового великого оперного приміщення на чотири тисячі місць – театру “Колон”.

З 1912 року співак постійно гастролює в театрах Північної Америки – у Філадельфії, в Нью-Йорку, Чікаго. В 1922-29 рр. Т.Руффо – соліст “Мет”. У 1931 році на сцені театру “Колон” Т.Руффо останній раз вийшов на оперну сцену, виступивши в партії Гамлета в однойменній опері Тома. В 1939 році він виступив ще у двох концертах у Ніцці та Каннах.

Відомо, що Т.Руффо виступав і як драматичний актор, зокрема, у 1915 році, в Америці, у драмі “Амфіон і Зет” (за мотивами грецької трагедії) разом із сином великого трагіка XIX ст. Томмазо Сальвіні – Густавом Сальвіні, – і мав великий успіх.

Т.Руффо багато записувався на грамофонні платівки, залишивши записи ста сорока чотирьох оперних арій, дуетів, романсів, пісень.

Заслугове поваги громадянська позиція артиста, який голосно засудив фашизм.

Т.Руффо ненавидів фашизм. У 1929 році він покинув Італію і переїхав до Франції (Ніцца). Але й тут йому не давали спокою. На Т.Руффо було вчинено замах, і тільки дивом він врятувався.

У цьому ж році покидає Італію і А.Тосканіні. Відмовившись диригувати в “Ла Скала” виконання фашистського гімну, він переїжджає до США.

Імена визначних артистів, діячів культури Італії, і серед них Т.Руффо, були викреслені фашистами з “Книги оперних артистів Італії”. Фашисти не залишали співака у спокої. В 1931 році в Марселі перед початком “Севільського цирюльника” фашистські молодчики прорвалися на сцену, жорстоко побили співака.

У 1937 році Т.Руффо виповнилось шістьдесят років. До цього ювілею він написав і випустив у світ книгу “*La mia parabola*”. Навідався до сім’ї, яка мешкала в Римі. Тут його заарештували й посадили в тюрму. Під тиском світової громадськості фашисти змушені були випустити співака, пропонуючи йому співпрацю з ними. Але чесний і гордий співак відхилив пропозиції.

У 1943 році впав режим Муссоліні, диктатора заарештували. Вітаючи перемогу, Тітта Руффо вийшов на балкон свого будинку й виконав “Марсельезу”: “Вперед, сини вітчизни милої, мить слави наступає!” Але Італію на якийсь час окупували німецько-фашистські війська. Артист змушений був постійно переховуватись.

Переслідуваний нацистами, які натрапили на його слід в одному із сіл, він попросив притулку у Фінському консульстві в м.Флоренції. Консул Федеріко Уейл зробив все можливе, щоб врятувати життя Т.Руффо.

1949 року Т.Руффо в складі італійської делегації приїхав до Парижа на Перший Всесвітній конгрес прихильників миру, де у великому концертному залі “Плейель” 25 квітня виголосив промову, яку закінчив словами: “Хай живе світове братство! Хай живе мир!” Співак ввійшов у Постійний комітет Всесвітнього конгресу прихильників миру.

Останні роки життя Т.Руффо провів у Флоренції. Помер 5 липня 1953 року. Похований в Мілані на Монументальному цвинтарі.

Тітта Руффо володів яскравим голосом і мав блискучу вокально-технічну підготовку, виняткову акторську майстерність. Він умів передати словом суть вокально-сценічного образу. Співак-актор наслідував принципи великих трагіків італійської драматичної сцени – Сальвіні, Цакконі.

У своїй книзі “Парабола мого життя” Руффо писав: “Оволодівши вокальною технікою виконуваної партії, співак повинен забути про спів і працювати як інтерпретатор, як актор. З цієї точки зору я надаю перевагу розумному співаку-актору з посереднім голосом над досконалим вокалістом, але без пломню розуму”. Самого ж Т.Руффо, крім акторських здібностей, природа наділила феноменальним голосом.

“У голосі Тітта Руффо, – писав 1912 року американський критик, – потужність Таманьо поєднується з красою Карузо і класичною досконалістю Яндеревського”.

Якщо розглядати Т.Руффо як фізіологічне явище, то він володів надзвичайно високим піднебінням, відрізнявся від інших співаків особливою будовою носової порожнини, яку використовував як додатковий резонатор до лобних пазух.

Він виробив свій, ні на чий не схожий тембр голосу, досяг колосальної потужності звучання. Маючи прекрасне здоров'я, Т.Руффо досконало володів діафрагмальним співочим диханням.

“У Т.Руффо, як і у Е.Карузо, була надзвичайно велика сила абдомінально-діфрагматичного дихання, яке з дивною точністю і чутливістю підкорялося всім порухам душі, надавало співу тепла, підкреслювало слово, вносило порив, тремтіло і плакало в залежності від волі співака”, – писав вчений-отоларінголог Біланчіні.

“Т.Руффо був співаком, який відрізнявся від всіх вокалістів свого часу. Він підняв баритон на вищу сходинку на біржі театральних коштовностей. Руффо – “історичний” голос серед баритонів, як і Карузо – серед тенорів, Шаляпін – серед басів”, – таку характеристику дає співак, тенор Дж.Лаурі-Вольпі.

Голос Тітта Руффо дозволяв йому виконувати партії інших голосових категорій – Мефістофеля, Бориса Годунова, Каніо – він йшов безмежно вгору, охоплюючи тенорові верхи – “сі”, “до” другої октави. Працюючи над роллю, співак міг по п'ять-шість разів на день шліфувати дану арію чи епізод, щоби досягти такого звучання, якого бажала його душа.

Своїх копіювальників-баритонів Т.Руффо попереджував: “Ви копіюєте мій дефект. Зрозумійте, якби я міг, я б співав

інакше. Але природа нагородила мене структурним недоліком, з якого я добув користь і створив голос, який саме тому став незрівняним. Не повторюйте того, чого не можна повторити”.

У Т.Руффо було своє “бачення” звуків, відчуття колориту, тембру, якими він свідомо користувався, творячи свою співочу палітру. “За допомогою специфічної вокальної техніки я намагався створити палітру колоритів. За допомогою конкретних змін я створював звук голосу – білий: потім, затемнюючи його звуком більш насиченим, доводив його до колориту, який називав синім; підсилюючи цей же звук та округляючи його, я доводив його до колориту, який називав червоним; далі – до чорного, тобто максимально темного”, – писав Т.Руффо.

Залежно від того, який епізод, арію чи оперну партію виконував співак, він використовував ту чи іншу вокальну палітру.

Е.Карузо, Т.Руффо – творці вердівсько-веристського стилю виконання. За ними з’явилися співаки наступного покоління: Дж.Мартінееллі, Дж.Лаурі-Вольпі, А.Пертіле, Р.Тебальді, М. дель Монако, Т.Гоббі, Дж.Беккі, Л.Тібетт, Ю.Бьорлінг та багато інших.

ПОГЛЯДИ Е.КАРУЗО НА ВОКАЛЬНУ МЕТОДИКУ

На початку ХХ ст. в Італії визначальним стає вердіївсько-веристський стиль виконання, що вимагає від співаків наповненого звучання, темпераменту, енергії, нових виразних вокально-сценічних засобів. Оперна майстерність співаків не поділяється на вокальну й акторську, а виступає як єдине ціле.

Вокальна педагогіка Італії першої половини ХХ ст. характеризується методичними принципами виховання співака та його голосу, викладеними в працях педагогів ХІХ ст. Незмінними залишаються методичні принципи Фр.Ламперті.

І все ж погляди на вокальну методику великого тенора світу Енріко Карузо досить цікаві, хоч, власне, вокальною педагогікою він не займався.

Е.Карузо – автор книги “Як необхідно співати” (Лондон, Нью-Йорк, 1908 р.; російською мовою вперше передруковано в “Театральній газеті” 1914 р.).

Акомпаніатор Карузо Сальваторе Фучіто спільно з Барнетом Дж.Бейером у період найвищої слави співака видали книгу “Мистецтво співу і вокальна методика Енріко Карузо” (російською мовою вийшла у видавництві “Музика”, Ленінград, 1967 р.). У цих роботах викладено погляди видатного співака на вокальне мистецтво і методологію та поради співакам.

Карузо звертає серйозну увагу на дихання співака, яке суттєво відрізняється від звичайного, розмовного. У його основі лежить постулат – не можна художньо співати, не володіючи досконало контролем над диханням.

Карузо користувався змішаним типом дихання – абдомінально-діафрагмальним, в якому активну участь брали діафрагма, ребра, груди.

Карузо рекомендував співакам дихати через ніс, який “фільтрує і зігріває повітря й тим самим робить його кориснішим ніж тоді, коли воно проходить через рот”. Необхідно слідкувати, щоб легені при видиху якомога більше звільнялись від повітря, бо це стимулює новий глибокий вдих. Вдихання повинно починатися із скорочення м’язів живота, розширення грудної клітки і, нарешті, піднімання грудної клітки. Під час співу грудна клітка та передня стінка живота повинні залишатися в положенні вдихання.

Наповненість, округлість звуку одночасно з видиханням не тільки на початку голосоутворення, але і в його розвитку, дає еластична, чітка атака звуку. При в’ялій, неактивній

атаці звук утворюється безбарвний, глухий, без дзвінкості. І, навпаки, — невірне використання твердої атаки — перезмикання — творить звук сухий, жорсткий.

Карузо застерігав співаків від використання цих двох крайніх методів атаки звуку.

При звукоутворенні голосної звук повинен народжуватись завжди в дальній частині горла, але для цього треба слідкувати за тим, щоб перед початком звучання цієї голосної добре відкрити горло.

Не слід розуміти, що добре відкрите горло — це широко відкритий рот. “Хто хоч трошки розуміється в співі, той вміє розширяти горло одним лише диханням, не відкриваючи при цьому помітно рот”, — писав Е.Карузо.

Для розширення діапазону і згладжування регістрів Карузо застосовував поєднання відкритої голосної “А” на низьких тонах з голосною “О” — на середніх, які переходили в голосну “У” на верхньому тоні. Вправи слід співати завжди жваво, рухливо, з енергією.

За переконанням Карузо, кожному почуттю властивий свій тембр, а кожному тембру — своє забарвлення звуку — світле, темне, округле.

При світлому забарвленні гортань опускається вниз, язик іде за гортанню, м’яке піднебіння в свою чергу поступово опускається вниз, а коли звучання голосу піднімається до верхнього регістру, то і гортань поступово піднімається.

При темному забарвленні гортань перебуває нижче свого нормального положення. Якщо співак хоче надати голосу особливої потужності, то йому необхідно опустити гортань ще нижче.

Щоб тримати гортань у низькій позиції, необхідно схилити голову і притиснути підборіддя до грудей, якомога міцніше. Темне забарвлення надає голосові повноту, міцність, еластичність.

Для досягнення округлого звучання гортань повинна займати позицію нижче тієї, яка необхідна для світлого забарвлення і вище тієї, яка необхідна для темного забарвлення. При цьому необхідно підіймати м’яке піднебіння якомога вище. Тільки округле звучання надає голосу м’якості, еластичності, проникливості й вільного звучання на всьому діапазоні.

Отже, Е.Карузо завжди використовував фіксоване положення гортані. У залежності від того, яку оперну партію йому необхідно було виконувати на сцені, він розспівувався по-різному, надаючи голосу то драматичності, то ліричності.

Як співак Карузо розвивався від *tenore vento* (легкий тенор) до ліричного і, нарешті, до драматичного.

Карузо вважав, що “людський голос має три регістри: грудний, середній і головний”.

Для тенора особливо важливий середній регістр, що охоплює більшу частину діапазону голосу і при правильному звучанні може бути використаний і у верхньому регістрі.

Якість звучання голосу у високому регістрі в значній мірі залежить від звучання попередніх середніх нот. Карузо був переконаний, що краса і легкість емісії на верхній ділянці діапазону цілком залежить від якості нижніх тонів.

Карузо різко критикує педагогів, зокрема французьких, які, начебто для надання голосу великого, сильного резонування, заганяють голос в носову порожнину. Насправді ж резонанс голосу можна покращити тільки натуральними засобами – поступовими правильними заняттями.

“Дихати треба, звичайно, через ніс, але не можна подавати через ніс голос і гнусаво співати”, – писав Е.Карузо.

Спів із закритим ротом (*mormorando*) використовується часто для виправлення голосів, поліпшення якості їхнього звучання, але не всім можна використовувати цей прийом: “Хто має схильність тримати горло затиснутим – ніколи не повинен співати закритим ротом”.

Вправи із закритим ротом корисні для розвитку дихання, чистоти тону, еластичності голосу, розвитку резонансового відчуття, низького положення гортані.

Е.Карузо дає поради співакам, особливо молодим, зберігати режим, гігієну голосу, уникати шкідливих звичок (крик, куріння, вживання спиртних напоїв).

Остання порада: “Всіх молодих людей, які бажають потрапити на оперну сцену, мені хочеться застерегти: задумайтеся, – це дуже важка професія”.

Дружина Карузо Дороті Карузо в книзі “Енріко Карузо, людина і співак” (“Enriko Caruso his Life and Death”, Нью-Йорк, 1963) стверджує, що “Енріко не вважав, що здатний викладати спів. Він часто повторював: “одна справа – співати, інша – навчати співу”. “Будова його обличчя була незвична. Глибоке і високе м’яке піднебіння, широкі вилиці, великі рівні зуби, високий лоб з широко поставленими очима створювали можливість найкращого резонування звуку. Він міг тримати у роті куряче яйце, і ніхто не здогадався б про це. Його грудна клітка була велика й потужна”, – згадує Дороті.

Отоларинголог Уільям Ллойд, якому доводилось лікувати співака, в статті за 4 і 5 серпня 1921 року (Карузо помер 2 серпня) в газеті “Дейлі мейл” писав, що голосові зв’язки Карузо мали довжину 23,5 мм, в той час як в інших видатних співаків, яких йому доводилось лікувати, лише від 18 до 21 мм. Довжина голосових зв’язок (за Дмитрієвим, 1962): сопрано – 14-19 мм, меццо-сопрано – 18-21 мм, тенори – 18-22 мм, баритони – 22-24 мм, баси – 24-25 мм).

Надгортанник у Карузо – масивний в основі, як у баса, гнучкий, тонкий у верхній частині, великі наддирники, від функцій яких (як і від функцій ендокринної системи взагалі) залежить експресія, енергія в організмі.

Е.Карузо – імпульсивний, запальний, зворушливий співак, його темперамент на сцені був безмежним, і в зв’язку з цим доводилось враховувати багато факторів. Наприклад, Недда мала мати впевненість, що на сцені Карузо-Каніо тримає бутафорний, а не справжній ніж, яким можна убити Недду.

Карузо тримав свій вокальний апарат під постійним наглядом як лікаря-отоларинголога, так і своїм власним, – він сам за допомогою ларингоскопа і дзеркал розглядав свої голосові зв’язки, і коли вони були не в ідеальному стані, проводив інгаляції, полоскав горло спеціальними розчинами.

У вокальній студії Карузо починав заняття з 10-15-хвилинної розспівки, співу вокалізів, після чого різними методами (*mormorando*, *piano*, *forte*, вокалізмом чи із текстом, інколи насвистуючи) впродовж двох годин працював над оперною партією. Часто акомпаніатор С.Фучіто грав музику тієї чи іншої опери, а Е.Карузо зосереджено слухав – це була робота розуму, серця й душі.

На думку Е.Карузо, співак у 45 років досягає повного творчого і вокального розвитку, а після 50-ти років – приходиться час залишити оперну сцену.

Погляди Карузо на вокальну методологію не є ідеальними чи обов’язковими. Основний висновок самого співака: “скільки співаків – стільки й підходів до розвитку їх голосів”.

ТЕАТР “ЛА СКАЛА”. ДИРИГЕНТ АРТУРО ТОСКАНІНІ. ВИДАТНІ МАЙСТРИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Велика роль у розвитку італійської оперної культури належить прославленому міланському театру “Ла Скала”.

У Мілані не сформувалась своя оперна школа, як це було в Неаполі, Флоренції, Римі, Венеції, але столиця Ломбардії – Мілан намагалась перейняти все краще, що з’являлось на тогочасній музичній сцені.

У 1598 році в Мілані спеціально для принцеси Маргарити Австрійської був побудований театр, що отримав назву “Салон Маргарити”. Тут ставилися балетні та оперні вистави Флорентійської оперної школи. 1699 року цей театр згорів, потім був відбудований, але в 1708 році знову зник у полум’ї.

У 1717 році побудовано новий театр – “Театр Дукале”, але й цей театр був знищений вогнем. Почалось будівництво ще одного театру.

1778 року оголосили, що будівництво нового театру завершується. Будував театр видатний архітектор Джузеппе П’ермаріні, “генеральний інспектор всіх будов Ломбардії”.

П’ять ярусів лож і галерея золотистою підковою охоплювали партер. Зал вміщав три тисячі шістсот глядачів. Аристократичні сім’ї, на чиї гроші будувався театр, стали постійними власниками лож, кожна з яких прикрашав родовий герб.

3 серпня 1778 року було урочисто відкрито новий музичний театр – “*Nuovo Regio Ducale Teatro di Santa Maria alla Scala*” – така повна назва театру, що згодом змінилась на коротке “*La Scala*”. Будівля театру знаходилася на місці зруйнованої церкви, яку в 1381 році заснувала Реджина дел’Ла Скала”, дружина одного із покровителів Ломбардії (в її родинному гербі були зображені сходинки – *la scala* – символ сходження знатного роду до слави і багатства), тож театр успадкував цю назву.

Театр відкрився оперою “Визнана Європа” Антоніо Сальєрі (1750-1825), спеціально написаною для цього урочистого моменту. Програму доповнювали два балети: “Пафію і Мірра” А.Сальєрі та “Погамований Аполлон” композитора Де Беллу. А.Сальєрі написав музику до деяких номерів цього балету. В опері співали: Марія Бальдуччі (Європа), кастрат Гаспар Пак’яротті (Астеріо). Управління театром здійснювала група аристократів (“Кавальєрі Ассо-

чаті”), які в своєму “Маніфесті” виклали прогресивну для того часу художню програму: “Характер вистав буде незвичним і абсолютно новим. Він покладе кінець тому великому свавіллю, яке привело до недбалого виконавства в італійських музичних театрах”.

Грандіозний успіх вистав “Ла Скала” в XIX ст., пов’язаний з іменами Россіні, Белліні, Доніцетті, Верді, а в XX ст. – з іменем Пуччіні.

До середини XIX ст. до репертуару “Ла Скала” входили опери виключно італійських композиторів, які виконувались тільки італійськими співаками.

Починаючи з 60-х років XIX ст. в “Ла Скала” з’являються опери з інших країн, у яких беруть участь провідні солісти світу.

Для кожного виконавця визнання в театрі “Ла Скала” означало вихід на світову арену оперного мистецтва.

Значну роль в оновленні репертуару і виконавського складу театру “Ла Скала” відіграв великий музикант, диригент **Артуро Тосканіні** (1867-1957). В так звану “епоху Тосканіні” театр називали “академією національної музичної культури”.

А.Тосканіні народився в Пармі, в сім’ї кравця. Мешканці міста пишаються, що оркестром театру “Реджо” свого часу керував Нікколо Паганіні (на Пармському цвинтарі його могила), а поруч з Пармою, у селі Ронколе, народився Дж.Верді (в Пармі він створив немало творів), у Пармській консерваторії викладав А.Бойто.

Батько Артуро Тосканіні, Клаудіо, – гарібальдієць. Він боровся за визволення Італії, потрапив у полон і був засуджений до страти. Він зійшов на ешафот, де уже поклали голови його побратими, як раптом, зовсім неждано, прийшов указ про помилування.

У вісім років Артуро віддали до школи. Учителі одразу ж помітили його феноменальну пам’ять і нахил до музики. З дев’яти років він навчається в консерваторії (клас віолончелі та фортепіано). В 13 років юного музиканта запросили в оркестр до театру “Коммунале”, де він виконував партію віолончелі.

Вперше за диригентський пульт А.Тосканіні став у дев’ятнадцятирічному віці. Трапилось це далеко від батьківщини, в Ріо-де-Жанейро.

Італійська трупа, в оркестрі якої Тосканіні був віолончелістом, а в хорі – хормейстером, виїхала на гастролі до Південної Америки. В трупі були російський тенор

М.Фігнер, драматичне сопрано Н.Буличова (1859-1921), бас Ровері та інші. Опера “Фауст” мала успіх. Але на “Аїді” творилось щось непередбачене: публіка свистом, криками і галасом демонструвала невдоволення диригентом, якому довелося залишити подіум. Вистава була приречена на провал, як раптом за пульт став молодий музикант. Це зацікавило публіку.

Тосканіні по пам’яті, не відкриваючи партитури, продиригував виставу, допустивши лише дві помилки, про які потім згадував все життя. До кінця сезону в Ріо-де-Жанейро А.Тосканіні диригував ще п’ятнадцятьма виставами, серед яких “Джоконда”, “Трубадур”, “Фауст”, “Фаворитка”, “Ріголетто”.

Після американських гастролей Тосканіні поселився в Генуї, давав уроки співу, підшуковуючи собі місце віолончеліста.

М.Фігнер не забув молодого диригента і неодноразово кликав його в Мілан на диригентську роботу. Тосканіні погодився здійснити постановку нової опери А.Каталані “Едмея”, в якій повинен був співати Фігнер.

При зустрічі з Каталані Тосканіні грав з листа і буквально зачарував композитора, який благословив його на постановку опери в Туріні. Після прем’єри газети сповістили про народження “нової зірки на небосхилі італійського музичного мистецтва”.

Після тріумфу “Едмеї” в Туріні та Мілані Каталані сказав пророчі слова: “Йому випаде, я гадаю, тріумфальна кар’єра”.

До виступу в “Ла Скала” Тосканіні диригує в багатьох театрах Італії.

Перший період роботи А.Тосканіні в “Ла Скала” почався 26 грудня 1898 року виставою “Майстерзінгери” Р.Вагнера і тривав 5 років (до 1903 року). Тосканіні вміло поєднував модні тоді вагнерівські драми з італійською оперною класикою та операми сучасних композиторів. “Фальстаф”, “Отелло”, “Луїза Міллер”, “Бал-маскарад” Верді уживались з “Лоенгріном”, “Зігфрідом”, “Валькірією”, “Трістаном” Вагнера. В цей період творчої роботи в “Ла Скала” Тосканіні зустрівся з п’ятьма найвизначнішими співаками початку ХХ століття.

У творах “Отелло” і “Вільгельм Телль” співав Ф.Таманьо; в операх Вагнера виступав найкращий їхній інтерпретатор Дж.Боргатті (він же і кращий Шеньє в опері У.Джордано “Андре Шеньє”); у “Богемі” і “Любовному напої” почалась

слава Е.Карузо; в “Мефістофелі” Бойто з тріумфом виступив російський бас Ф.Шаляпін (1901 р.); в “Ріголетто” виступав молодий Тітта Руффо (1903 р.).

Через інтриги, що панували в театрі, Тосканіні змушений був залишити пост диригента “Ла Скала”. Це сталося 11 травня 1903 року. Йшов “Бал-маскарад”. Публіка настирливо викликала у першій дії “на біс” тенора Дзенателло. Тосканіні не дозволяв. Річ у тому, що А.Тосканіні заборонив виклики “на біс” (повторення). Вони, на думку маестро, зупиняють розвиток сценічної дії, порушують цілісність вистави. Посипались образи на його адресу. Тоді А.Тосканіні переламав диригентську паличку, кинув її в натовп і залишив театр.

Через три роки (у серпні 1906 року) А.Тосканіні знову уклав контракт з “Ла Скала”. На той час театр перебував на надзвичайно низькому художньому рівні, він, власне, з театру перетворився на клуб друзів молодого герцога У.Вісконті, а артистичні гримвбиральні – у великосвітські будуари. Тосканіні наполіг на відміні викликів “на біс”. Після вагнерівських опер відмовилися також від балетних дивертисментів. Заборонялось під час вистав перебувати за кулісами на сцені людям, не зайнятим у виставі (це стосувалось і герцога). Оркестр опустили нижче рівня сцени, що дало змогу глядачам партеру бачити сценічну дію (не закриту музикантами та їх інструментами).

Другий період діяльності А.Тосканіні в “Ла Скала” тривав лише два роки. В 1908 р. оперою “Аїда” (з Е.Карузо в ролі Радамеса) Тосканіні відкрив свій перший сезон в “Метрополітен-опера” в Нью-Йорку.

Італійські газети звинувачували Тосканіні в зраді батьківщини. З’явилися злі замітки на кшталт: “Тосканіні заразився від Карузо гострим долларитом”. Але в “Мет” музикант опинився ще у гіршій атмосфері, ніж у “Ла Скала”.

“Мет” із золотими голосами Фаррар, Зембріх, Дестінн, Амато, Карузо, Таманьо, Мореля, Дідур, Скотті, – був “доларовим городом, де найсумліннішим працівником був Е.Карузо”. Це був театр, “де тонкощів не вимагається, аби лиш співав голосно”, – як сказав один артист Шаляпіну під час його гастролей в США.

У 1908-1915 рр. А.Тосканіні – головний диригент “Метрополітен-опера”. В 1913 році вперше на американському континенті він здійснив постановку “Бориса Годунова” М.Мусоргського з А.Дідуром у головній ролі.

Після першої світової війни А.Тосканіні знову повернувся до “Ла Скала” (1921) й отримав необмежені повноваження. За вісім років він перетворив цей театр в “Академію національної музичної культури”, здійснив двадцять нових оперних постановок.

Восени 1929 року А.Тосканіні відмовився диригувати фашистським гімном у “Ла Скала” й покинув Італію, переселившись до Нью-Йорка.

У квітні 1946 року Тосканіні повернувся на батьківщину. Театр “Ла Скала” був зруйнований.

Урочисте відкриття театру 11 травня 1946 року перетворилось у національну подію.

Сподівалися, що А.Тосканіні, продиригувавши шістьма концертами, очолить театр, але він був пов’язаний контрактом з “Мет”, від’їхав до США, призначивши своїм спадкоємцем Тулліо Серафима.

Диригентська діяльність А.Тосканіні тривала вісімдесят років (до 1954 року). Крім праці в Італії, США, він очолював літні оперні сезони в Буенос-Айресі (1901, 1903, 1904, 1906, 1912 рр.), неодноразово виступав на байрейтських та залцбурзьких музичних фестивалях.

А.Тосканіні, один із великих диригентів ХХ ст., з яскравим артистичним темпераментом, винятковою музичною пам’яттю, точністю відтворення авторського задуму, бережливим ставленням до авторського тексту. Як в опері, так і на концертній естраді, досягав найвищого художнього впливу, покоряв глядачів своєю невичерпною енергією і майже гіпнотичною силою. Репертуар Тосканіні – від творів Й.Баха до Д.Шостаковича.

“Ла Скала”, до слави якого доклав багато зусиль і свій талант А.Тосканіні – визначний центр світової оперної культури. На його сцені здобули художнє втілення твори італійських композиторів-класиків, романтиків, веристів, визначних представників французької, німецької, російської оперних національних шкіл. Тут отримують світове визнання представники всіх національностей світу. Поняття “представник італійської вокальної школи” значно розширилося. На сучасному етапі розвитку оперної культури воно змінилось на “представник еталонного співу”, під яким слід розуміти сукупність високої вокально-технічної та акторської досконалості.

Еталонними співаками стали: іспанці – М.Кабальє, Х.Керрерас, П.Домінго; гречанка М.Каллас; болгари – Б.Христов, М.Гяуров, М.Гюзелев; австралійка Дж.Сазер-

ленд; українці – А.Солов'яненко, А.Кочерга, Є.Мірошниченко, В.Пивоваров, В.Лук'янець; росіяни – О.Образцова, І.Арихипова, Є.Нестеренко, В.Атлантов...

Видатними італійськими співаками другої половини ХХ ст. є: М. дель Монако, Р.Тебальді, Л.Паваротті, Дж.Сімонатто, Т.Гоббі, М.Френі, Р.Скотто, С.Брускантіні, П.Каппуччілі...

Драматичний тенор Маріо дель Монако (1915–1982) дебютував у “Ла Скала” в 1943 році в “Богемі”. Світова слава прийшла до співака-актора в 50-х роках. Найвидатнішою партією є Отелло, яку співак виконав 427 разів.

Шанувальники голосу і таланту лірико-драматичного сопрано Ренати Тебальді (1922 р.н.) прозвали її *divina* (божественна). У складі трупи театру “Ла Скала” співачка з 1946 р. з 1955 р. Тебальді – солістка “Мет”.

Відомі творчі змагання італійки з видатною співачкою, драматичним сопрано, гречанкою Марією Каллас (1923–1978), прозваною італійцями *superba* (блискуча). М.Каллас дебютувала в “Ла Скала” в 1950 р. (Аїда), а в 1956 р. – в “Мет”.

Лучано Паваротті (1935 р.н.), тенор, дебютував в “Ла Скала” в 1966 р., з 1968 р. – провідний співак “Мет” в Нью-Йорку. Його мистецтву аплодує вся планета. Тісна дружба поєднує співака із двома видатними тенорами сучасності, іспанцями П.Домінго та Х.Каррерасом.

НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ У ВОКАЛЬНІЙ ПЕДАГОГІЦІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

Для Італії ХХ ст. характерний пошук нових музичних форм. У сучасній опері дія, як правило, розвивається імпульсивно, наче кадри в кіно. Змінилося ставлення до мелодії, в якій панують стрибки, нестійкі інтервали і дисонанси. Використовується незручна для голосу теситура. На першому плані – оркестр, який веде самостійну лінію, дуже часто дисонуючи із співаком, утруднюючи його співвідношення з оркестром ще й ускладненим ритмом.

Від співака вимагається бути не тільки високопрофесіональним вокалістом, але й інструменталістом, добре відчувати форму й інтонації.

Основним центром виховання співаків в Італії залишились консерваторії, до функцій яких входить підготовка основної “робочої сили” для театрів. Консерваторія в Італії – середній навчальний заклад. Термін навчання – п’ять років. Приймаються дівчата віком 16–25 років і юнаки – 18–25 років. Навчання платне. Вокальний факультет має два відділи: виконавський та педагогічний.

Від вступників на виконавський відділ вимагають відмінного голосу достатньої сили, повного діапазону, вираженої музикальності та емоційності.

На педагогічному відділі головними вимогами є добрий голос та музичні дані.

Абітурієнти складають екзамени з анатомії та фізіології голосу, фортепіано, ерудиції в галузі теорії та історії музики.

Під час навчання в консерваторії на обох відділеннях дисципліни, в основному, одні й ті ж.

Грунтовно вивчається історія музики, багато уваги приділяється заняттям з фортепіано, читанню з листа вокальних творів. Великий акцент робиться на виховання артиста. Крім майстерності актора, занять в оперному класі, вивчають поетику, літературу, драму.

Заняття по спеціальності проводяться двічі на тиждень (по одній академічній годині). Заняття з концертмейстером не передбачені. Студент опановує матеріалом самостійно або ж звертається до платного репетитора. У класі сольного співу 8–10 студентів, які мусять бути присутніми на заняттях педагога впродовж всього робочого дня. Слухання формує уяву про еталон звучання голосу. Для занять педагогові відводиться 12 годин на тиждень, які він розподіляє

самостійно, на свій розсуд, у залежності від індивідуальних здібностей учня.

Перший курс навчання вважається конкурсним. Екзамени влаштовуються в кінці другого семестру. Студенти виконують по 8 вокалізів і одну арію епохи старовинного бельканто. Потім педагог та учень працюють ще два роки. Наступні екзамени – в кінці III курсу (іспити з техніки – спів гам і арпеджіо, 6 вокалізів підвищеної складності, камерний твір італійського композитора XVI–XVII ст., уривок з опери з речитативом, спів з листа вокалізу середньої складності. На екзамені, як правило, присутні представники Міністерства народної освіти.

Перехідний екзамен з четвертого на п'ятий курс носить назву “маленького диплома”. Студентові потрібно скласти:

1) 8 вокалізів (автори - Бордоньї, Крешентіні, Лаблаш, Россіні, Рубіні);

2) один вокаліз у сучасному стилі;

3) уривок із ораторії або камерний твір італійського композитора XVII ст.;

4) фрагмент із духовного твору Баха, Генделя або Гайдна;

5) арію з речитативом із класичної або романтичної опери;

6) читання з листа вокального твору з текстом.

На випускному екзамені – “Диплом” – студенти виконують:

1) два вокалізи (на вибір комісії) із шести підготовлених до екзамену (один із них – в сучасному стилі);

2) арію італійського композитора (до XIX ст.);

3) арію сучасного композитора;

4) читання з листа твору середньої трудності;

5) виконання незнайомого твору сучасного автора.

Для цього у спеціально призначеній аудиторії впродовж двох годин студент готується до художнього виконання запропонованого комісією твору.

Ті, хто закінчує педагогічний відділ, на екзамені повинні виконати:

1) три арії: класичну, композитора XIX ст. і сучасного автора;

2) прочитати з листа твір середньої складності;

3) транспонувати твір на фортепіано;

4) провести урок з вокальної техніки із студентом першого курсу;

5) провести урок з художнього оздоблення твору із студентом старшого курсу;

б) скласти екзамен з методики, анатомії, фізіології голосового апарату.

Заняття в класах сольного співу базуються на загальних установах прагнення до еталонного звучання – округлого, на опорі, з вираженим вібрато в голосі.

Установки зводяться до стабільного положення гортані у співі, відчуття піднятості (скорочення) м'якого піднебіння, направлення звуку у маску, тренування співочого дихання, яке дозволяє співати *legato*, динамічного нюансування від *piano do forte*, розвитку регістрових можливостей.

Сучасні педагоги співу в італійських консерваторіях – переважно співаки, які закінчили сценічну кар'єру.

Декан вокального факультету виконує адміністративні функції і не має вокального класу. Організаційна робота високого рівня вимагає максимальної віддачі.

Головним вихователем студентів є педагог. За пропуски занять – виключають з консерваторії.

Музична академія “Санта Чечілія” в Римі (заснована по указу папи Григорія XIII в 1584 р.) – вищий навчальний заклад. У її функції входить підготовка високопрофесійних музикантів та організація всього музичного життя Італії.

До Академії приймають осіб, які закінчили консерваторію й отримали рекомендації від дирекції.

Вокальний клас в академії діє п'ять місяців на рік (лютий – червень). У класі не більше восьми осіб. Навчання розраховане на два роки. Мета навчання – оволодіти стилями виконання творів, переважно камерного плану. Випускний екзамен – сольний концерт у двох відділах із творів італійської вокальної літератури різних стилів.

Співаки з різних країн світу вдосконалюють свою вокально-технічну майстерність у Центрі вдосконалення при театрі “Ла Скала”. Основне завдання цієї інституції – вдосконалення оперних партій. Для вступу в Центр необхідна рекомендація дирекції оперного театру, в якому працює претендент та творча характеристика. Зарахування на навчання в Центр проходить на конкурсній основі.

Співаки із колишнього СРСР почали стажуватися у Центрі театру “Ла Скала” з 1961 року. До роботи приступали на початку сезону (грудень), і тривала вона десять місяців. Контроль за роботою здійснювався тричі на рік (прослуховування з присутністю директора “Ла Скала”, диригентів, педагогів Центру; кожен співак виконував по дві арії, підготовлених з педагогом в Центрі).

Головним педагогом Центру вдосконалення, який впродовж десяти років працював з радянськими співаками, був провідний в 20–30 рр. ХХ ст. тенор “Ла Скала” Дж. Барра Караччоло (1889–1970), учень П.Тості та Фернандо де Лючія. Маєстро Барра дебютував в 1915 році на сцені міланського театру “Даль Верме” в партії Турідду (“Сільська честь”). Виступав в Іспанії, Португалії, Швейцарії, Єгипті, США. В Центрі вдосконалення Барра працював з 1951 року. Після нього керівниками Центру були Барракі, Пасторіно (між іншим, не співак, а музикант).

На думку Барра, основне завдання співака – зрозуміти механізм голосоутворення і шляхом постійного тренування досягти рівності й плавності звучання голосу.

Необхідно зрозуміти й використати максимальне резонування організму. Для низьких голосів Барра рекомендує вправлятися на голосну “у”, для високих голосів, особливо тенорів – на “і”.

Корисним прийомом Барра вважає “*mormorando*”, яке використовує в роботі над вокальними творами. Барра рекомендує короткий, активний вдих, не перегружений, але відчутний в ділянці нижніх ребер, поперека, верхній частині живота. При співі слід відчувати дихання, подумки вдихаючи, а не відпускаючи повітря, передня стінка живота не опускається, а трохи подається вперед. Співати слід “в себе”, “на себе”. “Дихання повинно гудіти у співакові, як гуде полум’я в каміні при добрій тязі, тоді воно буде вільним і захоплюватиме резонаторні зони”, – учив Барра.

Маєстро рекомендував вправи без співу: сісти на стілець, трохи нахилитись вперед, повільно вдихати (ніби у спину) повітря, видихаючи плавно, тягнути через звук “в-в-в-в”. Ця вправа – дихальна гімнастика, й разом з тим – відчуття опори дихання.

Правильність дихання визначається по якості звуку, відчуттям свободи, комфорту у співі. Важливо вміти розслабитися, звільнитись від зайвої напруги, перебору дихання: “Завдання навчитись його (дихання) розслабляти. Якщо проводити тренування в напрямку підсилення його роботи, то вийде напруженість звуку”.

“Горизонтальну” і “вертикальну” побудову звуку Барра характеризує як “світлий” і “темний” тембр. Для низьких голосів допустиме використання “вертикального” звучання, коли рот набирає форми овалу, при цьому необхідно піклуватись, щоб звук потрапляв при такому положенні рота у верхні резонатори. При “горизонтальному” положенні

рота (високі голоси) мають добре працювати (скорочуватись) квадратні м'язи обличчя, які повинні, працюючи, втомлюватися.

Барра вважав, що спершу слід відпрацювати елементи вокальної техніки, а тоді переходити до роботи над вокальними творами. Якщо співак стикається під час роботи над твором з вокально-технічними труднощами, то необхідно повернутись до окремих елементів, наприклад – “мичати”, співати в різних тональностях важкі місця, робити вправи на різні голосні звуки, а потім це все спробувати використовувати у творах – аж до досягнення свободи й комфорту.

Серед українських співаків, які проходили стажування в Центрі при “Ла Скала” – тенори А.Солов'яненко, В.Федотов, М.Огренич; баритони – М.Кондратюк, Р.Майборода; баси – А.Загребельний, А.Кочерга; сопрано – Є.Мірошниченко, Н.Куделя, Л.Забіляста.

Підготовка співаків – прем'єрів та примадон – проводиться, здебільшого, у приватних школах, які поширені в Італії. Педагог відбирає собі співаків, укладає контракт, яким зобов'язується підготувати до певного часу конкретні оперні партії, забезпечити дебют і подальшу роботу в театрі. Учні платять за уроки або беруть уроки в рахунок майбутнього гонорару. В приватні школи набирають не більше чотирьох учнів. Педагог суворо стежить за їхнім режимом. Заняття щоденні, по 2–3 рази на день. За 2–4 роки маестро, як правило, встигає підготувати співака до дебюту й подальшої роботи на сцені на перших ролях.

Прославлений італійський тенор Маріо дель Монако не був вихованцем приватної школи й практично не займався вокальною педагогікою. І все ж його погляди на вокальне мистецтво викликають інтерес. Співак вважав за необхідне (обов'язково) установку гортані в низьке положення (“поставити гортань на якір”), і з перших же уроків відшукувати грудне звучання голосу, роблячи вправи на голосну “у”, а про дихання не піклуватися – при такому положенні воно з'явиться автоматично, натурально, само собою. Форма рота – легкий оскал. При формуванні верхніх нот пам'ятати, що чим вищий звук – тим нижча гортань.

Переконання М. дель Монако базуються на власних відчуттях, вокальних успіхах і невдачах на початку занять, коли педагог Мелаї-Палацціні “облегшила” йому голос, через що він втрачав діапазон і наповненість звуку. Навпаки, педагог А.Мелоккі постійно нагадував М.дель

Монако про цю небезпеку “легкості”. Змінивши метод, співак опанував діапазон більше двох октав (“сі”-бемоль – “ре”-бемоль другої октави) з повним навантаженням.

Висновки

Італійська національна вокальна школа пройшла довгий і складний шлях розвитку від пасторалей Я.Пері, Дж.Каччіні до атональних творів композиторів ХХ ст. “*Dramma per musica*” (XVII ст.), від співака вимагала чіткого слова, музичної речитації, що не виходила за рамки октавного діапазону.

У кінці XVII ст. в італійській школі перемогла естетика мелодії, основою якої був кантиленний спів. XVIII ст. – панування мистецтва імпровізації, віртуозності, яскравої колоратури. Це – століття кастратів та колоратурних співачок.

Опери Дж.Россіні поставили перед співаками нове завдання: володіти голосом широкого діапазону, динамікою, тембровим забарвленням, емоційністю. Музичні драми Дж.Верді народжують співака-актора.

Творчість композиторів ХІХ ст. – Россіні, Белліні, Доніцетті, Верді, а також композиторів-веристів Масканьї, Леонкавалло, Пуччіні сприяли небувалому розквіту італійського вокального мистецтва.

ХХ ст. розширює поняття “італійської школи співу”. Воно вже визначається як “еталонний спів”, незалежно від національності виконавця.

Разом із зміною виконавської естетики мінялися принципи вокальної педагогіки, яка також пройшла довгий і складний шлях розвитку від порад “легкого дихання” до “грудо-діафрагмального”, від “фальцетного звучання” на верхній ділянці голосу до міцного “прикритого” звучання на всьому двооктавному діапазоні.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

ФРАНЦУЗЬКА НАЦІОНАЛЬНА ВОКАЛЬНА ШКОЛА

СТАНОВЛЕННЯ ФРАНЦУЗЬКОЇ ОПЕРИ. Ж.Б.ЛЮЛЛІ. ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ АРТИСТІВ “ЛІРИЧНОЇ ТРАГЕДІЇ”. (XVII СТ.).

Для Франції опера – імпортований продукт. Звертає на себе увагу те, що майже завжди нове в галузі опери приходило до цієї країни завдяки діяльності іноземців: Ж.Люллі, Дж.Перголезі, Х.Глюка, Дж.Россіні, Г.Доніцетті, Дж.Мейєрбера.

Французька національна вокальна школа формувалася в епоху класицизму.

У політичному житті країни XVII ст. – час консолідації нації, утворення національної централізованої держави, однієї з наймогутніших у Західній Європі.

Водночас це парадна, бундючна епоха Людовіка XIV (1638 – 1715, з 1643-го – король) з династії Бурбонів, правління якого продовжувалося сім десятиліть і ознаменувало собою вищий розквіт французького абсолютизму. Це була епоха глибокого волонтаристського вторгнення абсолютистської монархії в духовне життя країни і особливо в її мистецтво. В цю епоху Франція стала батьківщиною класицизму – художнього стилю, в основі якого лежав еталон прекрасного, запозичений з античного мистецтва.

Французький класицизм зробив великий вплив на художню культуру інших країн. Його вважали “ідеальною моделлю” класицизму взагалі.

Особливо широко і блискуче класицизм розвинувся в театральній драматургії і акторському мистецтві. Вищим жанром класицизму стала трагедія.

Французькі драматурги повертаються до форм античної трагедії, оголошуючи її еталоном довершеності, хоч пересеміють її на французький лад, відмовляючись від використання хору. Структура трагедії підпорядковується правилам єдності дії, місця і часу. Більша частина дії

відбувається за сценою, герої не стільки відчують, скільки розмірковують і згадують.

Принципи класицизму отримали завершене і досконале втілення в трагедіях основоположника класицистської трагедії П'єра Корнеля (1606–1684) та Жана Расіна (1639–1699), основним засобом художнього впливу яких було поетичне слово: у Корнеля – сувора і величава героїка, у Расіна – емоційна музикальність і співучість.

Слід звернути увагу і на театр Мольєра (1622–1673), який за наказом короля Людовіка XIV в 1680 р. об'єднався з театром “Бургундський готель” і отримав назву “Комеді Франсез”. Труппа користувалася не лише прихильністю двору, але й великою дотацією із державної казни.

Класицизм визначив стиль акторського мистецтва у Франції XVII–XVIII ст., який в свою чергу вплинув на становлення вокальної національної школи.

Склався строгий художній канон, згідно з яким кожне почуття отримувало конкретний вираз у голосі, міміці, жести.

Видатною трагічною актрисою класицистської трагедії, зокрема театру Расіна, а також комедії, була Марі Шанмеле (1642–1698), яка продовжила справу видатної актриси Т.Дюпарк (1635–1638). М.Шанмеле користувалася на сцені контрастами голосу. Його виразність поєднувалася із силою, психологічною наснаженістю, динамікою звучання – від шепоту до могутніх розкатів. Її декламація – афектована, підкреслена. Расін розучував з нею свої трагедії, вимагаючи звернути увагу на правильний тон і ритм декламації. Шанмеле користувалась широкими музичними інтервалами, в залежності від стану – відчаю, збентеження тощо. Разом з тим вона утверджувала співочу манеру читання тексту, умовність жести.

В епоху класицизму почала формуватися французька національна вокальна школа. Знайомство з оперою у Франції започаткували гастролі італійських труп, у репертуар яких входили твори композиторів Л.Россі та Ф.Каваллі. Першою італійською оперою, виконаною у Франції, стала опера “Орфей і Евридіка” Россі (1647 р.). Італієць Луїджі Россі (1598–1653) – композитор, співак, органіст, після служби в Неаполі і Римі, був запрошений кардиналом Мазаріні до Парижа. Про його оперу рецензент Т.Ренадо писав:

“Музика була дуже вдала, не гірша, ніж вірші, виражала всі почуття акторів, що декламували”.

В 1671 році у французькій столиці було показано оперу “Помона” (Помона – богиня плодів), французьких авторів – композитора Робера Камбера (1628–1677) та поета-аббата П’єра Перрена (1620–1675), яка започаткувала історію “Королівської академії музики” (сьогоднішню “Гранд Опера”).

Втім, ще раніше, в 1659 році, на приватній сцені в Іссі, прозвучала “Пастораль” Робера Камбера і П’єра Перрена, музика якої не збереглася. Із афіші відомо, що це – “перша французька комедія, покладена на музику і представлена у Франції”. У передмові до цього п’ятиактного твору у віршах Перрен писав, що дав у ньому лише “патетику та експресію любові, радості, печалі, ревнощів і відчаю, відкинувши серйозні роздуми та інтригу”, тобто дав почуття, які найкраще виражаються в музиці. Але сучасник авторів Сент-Евремон захоплюється лише інструментальними інтермедіями, між актами.

Р.Камбер і П.Перрен ввійшли в історію, як основоположники французької опери. Однак творцем французької класичної опери став флорентієць Жан Батист Люллі (Джованні Баттиста Люллі, 1632–1687). У чотирнадцять років його привезли до Парижа, де юнак пройшов всі стадії становлення великого музиканта своєї епохи, – був танцівником, співаком, клавесиністом, скрипалем, диригентом, композитором. З 50-х років XVII ст. очолював всі придворні музичні заклади, отримавши статус “музичного суперінтенданта” та “Маестро королівської сім’ї”. З 1672 року Люллі призначено керівником “Королівської академії музики”, водночас ще й секретарем та радником короля Людовіка XIV.

Людина сильної волі, організаторського таланту, наполегливості, Люллі, хоч і перебував у залежності від королівських примх, мав великий вплив на музичне життя не лише Версаля, Парижа, але й всієї Франції. Він став основоположником оперного жанру – “ліричної трагедії” (перша – “Кадм і Герміона”, 1673 р.), спорідненої з трагедіями Корнеля та Расіна. Свого постійного лібреттиста Філіппа Кіно – поета, драматурга раснівської школи – композитор примушував переписувати лібретто опер по двадцять і більше разів, добиваючись необхідної літературної

досконалості. Завдяки високим художнім, драматургічним, літературним якостям лібретто Кіно понад сто років зберігали нормативне значення і привертали увагу багатьох композиторів: на його лібретто писали опери Х.Глюк, Н.Піччіні, Дж.Паїзіелло...

“Лірична трагедія” Ж.Люллі – велика, пасторально-міфологічна п’ятиактна опера з прологом та апофеозом, з драматичною кульмінацією в кінці третьої дії, монументально, ефектно оформлена, з балетними та хоровими сценами, чималим оркестром (більше сімдесяти музикантів), з надзвичайно великою кількістю духових та мідних інструментів. Щоб керувати таким оркестром, Ж.Люллі ввів у виконавську практику прийом відбивання тактів за допомогою диригентської палички. (У XVIII ст. диригенти продовжували відбивати такти ударами об підлогу важкою палицею, за що їх називали “дроворубами” (або “лісорубами”). Ж.Руссо іронізував: “Паризька опера – єдиний театр Європи, де такт відбивають, але не дотримуються, тоді як у інших місцях його дотримуються, а не відбивають”.

Ж.Люллі створив майже двадцять “ліричних трагедій” (“Альцеста”, “Тезей”, “Ізіда”, “Персей”, “Амадіс”, “Арміда”). Загальний стиль їх – піднесений, патетичний і разом з тим – аристократично-стриманий, розсудливий, підкорений вимозі єдності трьох компонентів античної трагедії: місця, дії і часу.

Сюжети опер Ж.Люллі – із античності, персонажі – королі, принци, боги, рицарі. Він возвеличував і прославляв монаршу владу.

Багато місця відводив також любовній інтризі, але наполегливо проводив думку, що громадянський обов’язок – вище особистого. “Лірична трагедія” Люллі і флорентійська *dramma per musica* мають спільні витоки. Але Люллі не пішов так далеко, як К.Монтеверді. На світ богів і героїв він дивиться не як гуманіст епохи Відродження, а як людина епохи Людовіка XIV.

“Опері випало стати досконалим виявом стилю Людовіка XIV” (Р.Роллан).

Основа музичного стилю Люллі – речитативно-декламційна. Зразки для свого речитативу композитор знаходив у французькій трагедії. Він залучав драматичних акторів декламувати лібретто майбутньої опери. Головним принципом речитативу було збереження силабічного

принципу. “Ніяких прикрас! Мій речитатив написаний тільки для декламації”, – заявляв композитор співакам, які робили спроби прикрасити вокальну партію колоратурою. Мелодійна мова арій, аріозо Люллі бере витоки із речитативу і знову з ним зливається. Мелодії арій, найрізноманітніших за характером, часто куплетного плану, виходили із народу і знову повертались у народ. Їх співали і король, і простолюднни.

У конкретній роботі із співаками, а також своєю творчістю Люллі переслідував дві мети: підготувати гарного співака, а головне – відмінного актора. Люллі працював натхненно, з ентузіазмом, дотримувався строгої дисципліни. На заняття із співаками-акторами витрачалося багато часу й енергії. Не менше уваги приділяв композитор інструменталістам та артистам балету.

Улюбленою ученицею Люллі була Марта Ле Рошуа – велика актриса ліричної трагедії XVII ст. З дивними виразними очима, таким же виразним обличчям, ця, на перший погляд, не дуже вродлива жінка вміла тримати у напрузі весь зал. Її міміка служила взірцем для акторів. Виразною залишалась вона і в рітурнелях, коли всі почуття, пристрасті відображались на її обличчі. Вона досконало володіла своїм дещо “сухим” голосом. У творчості Марти Ле Рошуа відчувався вплив Марі Шанмеле. Недарма Люллі говорив: “Якщо ви хочете добре виконати мою музику – ідіть слухати Шанмеле”.

Всі великі співаки Люллі були ще й великими акторами: могутній трагік бас Бомав’ель, тенор Кледьер, сопрано Обрі, тенор Дюменіль... Останній – виходець із кухонної прислуги, якого Люллі терпляче вчив протягом багатьох років і виховав достойного виконавця своїх тенорових партій – Персея, Фаєтона, Амадіса, Рено...

Нам дуже мало відомо про акторську трупу Люллі. Частина співаків-акторів трупи перейшла до його колективу від попередників – Перрена та Камбера і стала першими французькими співаками-професіоналами.

СТИЛЬ РОКОКО
ТА ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ФРАНЦІЇ.
Ж.Ф.РАМО. ОПЕРНА РЕФОРМА Х.В.ГЛЮКА
(XVIII СТ.)

Зі смертю Ж.Люлі (1687) французька “лірична трагедія” іде на спад, а в кінці XVII-го ст. переживає кризу, головною причиною якої стали протиріччя придворної абсолютистської культури Франції, що, як писав М.Вольтер, старалася “догодити двору та сподобатись місту”.

Духовне й політичне життя Франції з першого і до останнього десятиліття XVIII ст. позначене діяльністю просвітителів – М.Вольтера (1694–1778), Ш.Монтеск’є (1689–1755), Д.Дідро (1713–1784), Ж.Руссо (1712–1778). Французьке Просвітительство – складне, багатопланове і суперечливе явище. Природа його пояснюється напруженою політичною обстановкою впродовж всього XVIII ст., що призвела до французької революції 1789 року, взяття Бастилії, страти короля Людовіка XVI (1793). Трагедійність з оперної сцени витісняється розважальністю, видовищність бере гору над ідейністю. Величні герої античності перетворюються на елегантних придворних кавалерів. Класицизм в опері змінюється на галантний рококо – аристократичний декаданс, адресований вузькому колу еліти, життєвою позицією якої стала погоня за насолодою. Академія музики, за висловом сучасників, перетворилася на “Академію кохання”.

Проблеми подальшого розвитку французької опери випало розв’язувати Ж.Ф.Рамо (1683–1764).

Жан Філіпп Рамо – це ціла епоха в області гармонії (“Трактат про гармонію”, 1722; “Нова система теоретичної музики”, 1726; “Доказ принципу гармонії”, 1750). Прихильники Люлі дорікали Рамо у наслідуванні італійцям, надзвичайній сміливості у використанні гармонії, у вишуканій ритміці, у зловживанні вокальними прикрасами.

Опери Рамо, його опери-балети, комедії-балети, героїчні пасторалі (всього – більше тридцяти), поставлені переважно в Королівській академії музики. Їм притаманна мелодійність, танцювальний ритм, вишуканий смак. У 1735 році Вольтер писав: “Смакові Рамо доведеться стати смаком нації”. З нагоди постановки першої опери Рамо “Іпполіт та Арісія” композитор похилого віку А.Кампра зауважував:

“Тут музики вистачить на десять опер. Цей композитор всіх нас звалить”.

Стиль Рамо — типово французька “природна декламація”, що поєднує в собі конкретність та простоту виразності з елегантністю форми. Але вокальна лінія “гнучкіша, ніжніша, виразніша, ніж у Люллі” (К.Дебюссі). Арії у Рамо двох типів: двочастинні, типово французької форми, та тричастинні, тобто італійські (*da capo*), проте реприза дещо зменшена і стисла.

Вокальні партії опер Рамо відзначаються широким діапазоном (у Люллі вони ледь виходили за межі октави) і розраховані на добре вишколений голос. Дрібні ноти та прикраси вимагають неабиякої вокальної техніки. Жіночі партії написані переважно для високих голосів, які повинні змагатись із флейтою або скрипкою. Стиль співу, що склався у Франції за часів Люллі (декламаційність), не дозволяв співакам належно виконувати оперні твори Рамо, і в той же час не було слухачів, які по-справжньому могли б оцінити оперну творчість композитора. Навіть Руссо виступав як противник Рамо.

Полеміка між Рамо та його опонентами, включаючи Ж.Ж.Руссо, часто була не на користь першого, але це не означало правоти останнього. Вона мала особистий характер, і для того були конкретні причини. Рамо оцінював твори Руссо як такі, що написані двома особами — “умільцем та профаном”. Це ображало митця.

Та попри все Руссо зумів піднятися над своїми амбіціями і дав точну характеристику Рамо як високій художній натурі, визнаючи за ним “найвищий талант” після смерті великого Люллі. “На його долю дістались колючки — його послідовники зберуть троянди”, — справедливо пророкував Руссо.

Женеvecь Руссо часто був несправедливим і до французької культури, заявляючи що “французька мова взагалі непридатна для співу”, а тому “у французів немає і не може бути музики. Якщо ж вона коли-небудь у них і з’явиться, то тим гірше для них”. І тут же сам спростував себе, написавши першу французьку комічну оперу “Сільський чарівник”.

Випереджаючи час, Рамо ламав старі традиції, дратуючи консервативних противників.

При постановці першої опери (“Іпполіт та Арісія”, 1733) королівські виконавці, що не змогли виконати тріо, в якому були сміливі енгармонізми, зчинили “бунт”. На низькому рівні перебував і оркестр.

Позиція Рамо в “Опері” різко протилежна тій, яку займав там Ж.Б.Люллі, спритно догоджаючи королівському двору. “Опера” розділилась на “люллістів” і “рамістів”, і верх взяли останні. За сорок шість років після смерті Люллі (до дебюту в “Опері” 50-літнього Рамо) виступало багато композиторів (А.Кампра, 1660–1744; А.Детуш, 1672–1749; Ж.Муре, 1682–1738), проте ніхто з них не вийшов за межі традицій Люллі.

Неймовірна ситуація: через шістьдесят років після створення класичної французької опери італійцем Люллі – її радикальну італізацію творить француз Рамо – яскравий національний композитор, що використав досягнення італійської опери тих часів.

Рамо звинувачували у невмінні добирати лібретто. Але криза опери полягала в іншому. У 1748 році Вольтер заявив, що опера “тримається тільки на галантних репліках та фальшивих пристрастях”, хоч раніше він вважав, що “опера – вистава для почуттів, а тому обов’язково обмежена за змістом”.

1752 року в культурному житті Франції сталась подія, яка суттєво змінила стан оперного виконавства. Італійська гастрольна трупа показала оперу-буф “Служниця-пані” Дж. Перголезі. Простота, невимушеність, природність гри акторів (Уберто – прекрасний бас з бездоганною технікою Манеллі; Серпіна – гарне ліричне сопрано Тонеллі), правдивий життєвий сюжет полонили слухачів і шанувальників вокального мистецтва. (“Служниця-пані” вже виконувалася у Парижі в 1746 році, але, на жаль, пройшла непомітною).

У цьому ж році Ж.Ж.Руссо показав свою комічну оперу “Сільський чарівник”, написану на власне лібретто, в якій, як і в “Служниці-пані”, персонажі не боги, не герої чи рицарі, а прості люди. Самоук-композитор, аматор-просвітитель Ж.Ж.Руссо встиг побувати в Італії, де слухав і вивчав оперу. На час постановки свого “Сільського чарівника” він вже був автором музики та лібретто трьох опер. Ж.Ж.Руссо боровся проти крикливого пафосу в опері, штучності, надуманості дії, монотонності у співі, безглуздих

танців (“Чому танцюють? – Тому, що король у доброму настрої! Чому знову танцюють? – Тому, що король сумний – його треба розвеселити!”), ходульності гри акторів, проти сюжетів з алегоріями, богами, духами і т.д. Він, як і інші передові діячі культури, відстоював простоту, жвавість дії, виразність у співі, зв’язок музики з народними джерелами.

Полеміка про тогочасну оперу заступила політичні та релігійні проблеми і ввійшла в історію як “війна буффонів” Вона набула гострого антикоролівського спрямування, бо підірвав авторитету королівської “Опери” (в ній об’єдналися люллісти і рамісти) розцінювався як зазіхання на підвалини абсолютної монархії. Сам Рамо не був антибуффоністом. Він сказав: “Щоб я був на тридцять років молодшим, то поїхав в Італію: Перголезі був би моїм взірцем. Але коли людині за шістьдесят, вона усвідомлює, що повинна залишатися там, де знаходиться”.

Мистецтво Рамо під час війни буффонів незаслужено і безжалюно піддавалось критиці та екзекуції енциклопедистів. Рамо – яскрава і водночас трагічна за своєю долею художня постать, народжена французьким просвітництвом. Митець відстоював етичні та естетичні ідеали своєї епохи. Загнаний у жорсткі рамки придворної аристократичної естетики, “закам’янілого” жанру ліричної трагедії, Рамо своїм дивним талантом вдихнув життя в декламацію, композицію сцени, збагатив функцію хору, балету, оркестру. Далі цього він піти не зміг. Наприкінці життя, солідаризуючись з Руссо і Дідро, композитор сформулював свої погляди на завдання мистецтва так: “...вираження думки, почуттів, пристрастей – ось що повинно бути справжньою метою музики”. (Зауважмо: у Люллі – не думка, а форма думки).

Буффони протримались у королівській “Опері” півтора роки, а потім були вигнані із Франції. Причину вигнання сформулював Ж. д’Аламбер: “...Давайте збережемо Оперу в тому вигляді, в якому вона існує, якщо ми хочемо зберегти королівство; обмежимо вольності в співі; якщо не хочемо, щоб за ними послідували вольності в мові... Важко повірити, але фактом є те, що для деяких людей слова “буффоніст”, “республіканець”, “фрондер” (я ледь не упустив “матеріаліст”) – синоніми”.

Але придушити “бунт” вигнанням буффонів – то ще не означало розв’язання проблеми. За буффонами залишилася моральна перемога. Врешті-решт справа вирішилась на

користь комічної опери: “Опера комік” та “Комеді італъен” об’єдналися і в 1762 році отримали свою узаконену столичну сцену. А в “Опері” – все було, як і раніше, – криза тривала ще два десятиліття.

Тільки через двадцять років Париж знову став ареною оперних боїв. Пристрасті розгортались навколо оперної творчості двох музикантів, запрошених до столиці: В.Глюка із Відня та Н.Піччінні з Неаполя. Останній очолював італійську труппу в Парижі. Боротьба ввійшла в історію, як “боротьба глюкістів та піччінністів”, в якій переможцем вийшов **реформатор Глюк** (1714–1787).

Глюк втілює в опері те, до чого закликали французькі просвітителі, бо французька комічна опера не знімала з порядку денного високих вимог створення справжнього оперного мистецтва.

Вольтер писав: “Чому музика, яка може викликати в душі прекрасні емоції, використовується у нас лише в формі любовних пісенок та водевілів? Чи можна сподіватись, що з’явиться який-небудь геній, який матиме достатню силу, щоб надати сценічному творові достоїнства та етичного духу, яких нині так бракує?” Дідро закликав: “Хай з’явиться геній, який утвердить справжню трагедію на ліричній сцені!” Як зазначає Р.Роллан, оперна реформа була “справою столітнього розвитку думки. Переворот підготували, сповістили і чекали впродовж двадцяти років”.

Представник іншого покоління, ровесник не старших, а молодших просвітителів – Руссо, Дідро, д’Аламбера – Х.В.Глюк перші три свої опери – “Орфей”, “Альцеста”, “Паріс і Єлена” (із своїх шести реформаторських творів) – поставив у Відні в 1762–1770 роках, а ще три – “Іфігенія в Авліді”, “Арміда”, “Іфігенія в Тавріді” (а також нові редакції “Орфея” та “Альцести”) – в Парижі (1774–1779 роки). Тому Глюк є інтернаціональним реформатором. У Парижі він закріпив те, що було вже визнане у Відні, де Глюк зіткнувся з реформаторськими ідеями режисера Ж.Новера, які, безумовно, мали вплив на формування сценічної естетики автора “Орфея”.

Любов віденської публіки до італійської опери не згасала впродовж всього XVIII ст. Опері Глюка у Відні виконувались італійською мовою й італійськими співаками, навіть кастратами, як було з партією Орфея (контральтист кастрат Г.Гваданї – перший виконавець Орфея). Але, як

пише рецензент, “Гваданї не дозволив собі ні пасажів, ні фермат”.

До віденського періоду Глюк встиг поставити сімнадцять своїх опер на сценах Мілана, Венеції, Кремони, Туріна, Лондона, Праги, Копенгагена. Це були переважно опери-серія, що здобули визнання в Європі (за винятком Франції, де вперто дотримувалися своєї форми – “ліричної трагедії”). Але в середині XVIII ст. обидва напрямки серйозної придворно-аристократичної опери – італійської та французької, – маючи чималі театральні національні здобутки, – потрапили у важку ідейно-сюжетну та музично-драматичну кризу. Виводити з неї їх випало Глюку. Те, що не вдалось Рамо та Вольтеру в 30-х роках (їхній “Самсон”), в 70-х роках не завдало особливих проблем Глюку та Кальцабіджі. Музичний і сюжетний ґрунт вже був підготовлений – реалізація не змусила на себе довго чекати. Реформа відбулася. Мистецтво Глюка та Кальцабіджі, яке виражало естетичні погляди передових громадських кіл Франції, отримало визнання.

Ще в 50-ті роки Глюк зблизився з італійським поетом і драматургом **Раньєро ді Кальцабіджі**, який, ігноруючи статистику лібретто П.Метастазіо, проголошував правду та простоту вираження вищими принципами музично-театрального мистецтва, що співпадало з думками Глюка. Реформа оперного мистецтва стала можливою з того часу, як була проведена поетична і драматургічна реформа, котру ясніше, ніж Глюк, усвідомив і здійснив поет, реалізуючи ідею, згідно з якою музика – це служанка поезії, поезія нерозривно пов’язана з музикою, і вони разом виражають єдину мету – драматичну виразність.

Глюк бачив в опері джерело сильного емоційного та соціального впливу, який можна порівняти з драматичним театром. Він зумів трансформувати всі музичні здобутки своїх попередників і сучасників, синтезувати їх у власних творах і сформувати на цій основі новий стиль. Його опери за силою впливу не поступалися розмовній драмі. Вони впливали і на міщанина, і на інтелігента та аристократа. Вистава Глюка – не раціоналістична, а сповнена сильних пристрастей дія, це “мова серця”, а не розуму. “Я намагався звести музику до її істинної ролі: сприяти текстові, щоб посилити виявлення почуттів та пробудити інтерес до сценічних положень, не перериваючи дії і не відволікаючи уваги глядачів надмірними прикрасами. Голос, інструменти,

всі звуки, навіть паузи мають підпорядковуватися одній меті – досягненню виразності; зв'язок між словами та співом повинен бути настільки тісним, щоб складалося враження, що текст створений для музики, а музика для тексту”, – читаємо в передмові до “Альцести” (1767 р.).

Еталонним взірцем для Глюка була трагедія. Відроджується класицизм, але класицизм новий, що різко відрізняється від старого, придворного. Вдихнулось життя і в трагедію, але не “ліричну трагедію” французького абсолютизму, не пишну оперу-серіа європейських дворів, а в твори зовсім іншого плану. Опера Глюка – це мистецтво драматично насичене, величаве й просте. В його творах на першому плані стоїть не ідея громадянського обов'язку (як в Люллі), а особисте: сильні пристрасті, людяність. Творець наблизився до першоджерел духовного життя.

Глюк зміщує акценти: із кабінетної творчість композитора виходить на сцену, визначальним фактором у процесі творення стає особистість виконавця. Стереотипи, які вбивали індивідуальність виконавця, руйнуються. Застаріла статика і теорія афектів відкидаються. Композитор дає акторам волю для імпровізації, звільняючи їх від егоцентризму автора. Опера Глюка може бути зрозуміла й оцінена тільки на сцені, в театрі. “Помилка полягає в тому, – говорив композитор, – що багато хто хотів у власній кімнаті створити те враження, яке повинно бути в театрі”.

Реформа Глюка зачепила всі галузі вокальної музики, відбилась на вокальних партіях його опер і стала фактично поверненням до принципів флорентійців та подальшого їхнього розвитку за допомогою нових виразних засобів композитора XVIII ст.

Арії, речитативи, ансамблі, хори в опері Глюка виступають монолітними сценами, через які проходить єдина драматургічна дія розвитку.

Глюківський хор – не фон-декорація, не “органні труби” (Ф.Арно), а активний учасник драми, який звільнився від статичності і постійних масок на обличчях, які носив аж до 1700 року.

Глюківська увертюра – поетичне і драматичне втілення засобами музики ідеї драми, що надає їй цілісності та досконалості. Глюк розвинув сухий речитатив і речитатив *accompagnato*, що дало змогу оркестрові брати участь у формуванні драматичної виразності.

У речитативах співаки мали акцентувати увагу на виразності драматичних відтінків при переходах з одного стану в інший. В аріях Глюк відмовився від зовнішньої ефектності, надавав перевагу коротким пісенним формам з простими, майже скульптурними мелодіями, що є ніби сконцентрованим згустком поезії. Теситура вокальних партій охоплює середній регістр голосу. Після реформи Глюка опера стає на шлях розвитку драматичної експресії.

Від співаків вимагається вміння надати тембром голосу (у залежності від душевного стану) виразності фразування, динамічного володіння голосом. Глюк не дозволяє співакам захоплюватись виключно вокальним блиском, а пропонує і наполягає зосередитися на внутрішніх почуттях (композитор називав виконавців своїх опер не співаками, а акторами). “Щонайменша зупинка на тій чи іншій ноті, недоречна аподжіатура, трель, пасаж, рулада в такій опері, як моя, можуть зруйнувати цілу сцену, а в звичайній опері вони нічого не зруйнують, навпаки, можуть навіть її прикрасити”.

У Глюка були свої актори, танцюристи, лібреттисти, власна манера співу, поведінки на сцені, тобто свій театр, який переміщався разом зі своїм Господарем із Відня в Париж і назад, до того часу, поки жив сам Господар. Помер Господар – помер і театр, (як померли театри Люллі, Расіна), залишивши ідеї, що розвивалися.

Талановитий, вольовий, діяльний Глюк, прибравши до рук оперний театр у Парижі, працював і як композитор, і як диригент, і як режисер та вокальний педагог, вимагаючи від виконавців правди виконання. У вокальній педагогіці часто користувався емпіричним методом. “Голос у нього був невеликий і хриплий, але дуже виразний у співі” (Р.Роллан).

Глюк не догоджав сановним особам, не допускав компромісів за рахунок мистецтва. Наприклад, він відмінив прем'єру “Іфігенії в Авліді” (1774), незважаючи на те, що на виставу були запрошені король та королева, бо вважав, що виконавці ще недостатньо підготовлені.

Франція XVIII ст. не мала великих співаків, які були б рівнозначними італійським. Але тут були свої виконавці. Декламаційність, як визначальна риса французької національної вокальної школи, характер вокальних партій не сприяли розквіту оперного мистецтва, як це було в Італії в XVIII ст., де торжествували віртуозність, блиск колоратури

епохи бельканто (співаків-кастратів та колоратурних співачок).

Манера французького виконання вступає в протиріччя з практичними можливостями вокалістів. Сучасники стверджують, що “вони не співають, а кричать горлом, носом на повну силу легенів... Співаки і не підозрюють, який поганий їхній спів. Якби вони не брались за виконання італійських арій, я міг би їм вибачити їхній французький вереск” (Моцарт).

“Суміш французької музики, танців і чарівництва роблять із Паризької опери нудне видовище, яке важко собі уявити: жахливі крики та ревище глушать театр під час виконання. Жести артистів примушують страждати тих, хто дивиться, а їхній спів – тих, хто слухає” (Ж.Руссо, 1761 р.).

Небагато відомостей про французьких співаків XVIII ст., а ті, що є, стверджують, що вони були переважно гарними акторами. Ось як характеризують баса Шассе: “Величава фігура, благородний жест, взірцева декламація, натуральна патетична експресія. Один з найбільших акторів, який колинебудь виходив на сцену “Опери”, – згадає очевидець, обмовлюючись, що “я не кажу, що він – один із великих співаків”.

Похвали удостоюється співачка Лемор, дуже “уважна до дикції”, яка настільки проникала в роль, що “викликала своєю грою сльози у найхолодніших глядачів та компліменти Пелісьє”. Всі хвалять М.Фель, яка, крім голосу, “завжди свіжого, рівного, яскравого”, володіла ще й “мистецтвом співу”, яке чомусь у Франції “піддається профанації і перетворилося в болючий процес видобування певної якості гортанних звуків, що за допомогою конвульсивних рухів підборіддя розбиваються об перепону із зубів, стають криком” (М.Грімм).

З давніх давен диригенти відбивали такти ударами палиці об підлогу, оркестр грав надто голосно, заглушуючи співаків, співаки намагалися перекричати оркестр, робили це, між іншим, із задоволенням. Погану вокальну підготовку співаків констатують і театральний практик Ж.Новер, і автор дидактичної поеми “Театральна декламація” Дор та інші. І все ж Глюк знайшов у Парижі співаків, які у більшості своїй зуміли виконати його настанови. Це і С.Арну, і Лагер, і тенор Легро (паризький Орфей), і Сент-Юберті...

“Щоб переконатись, яких висот може досягнути музична трагедія, треба почути мадам Сент-Юберті, – свідчить сучасниця Віже-Лебран.– Вона відзначалась не тільки яскравим голосом, а й була великою актрисою, сповненою експресії, правди і величності”.

Заслугує уваги епізод, який трапився під час репетиції Глюком сцени Орфея, в якій паризький виконавець, тенор Легро, не міг взяти вірний тон у викрику “Евридїка”, щоб перервати жалібну мелодію хору.

“Це незбагненно! – вигукнув композитор. – Ви кричите тоді, коли треба співати, а коли вас просять закричати, ви не в змозі цього зробити! Не думайте зараз ні про музику, ні про хор, але кричіть так, ніби вам відрізали ногу! І – якщо можете – передайте при цьому внутрішній, що йде із самого серця, біль!..”

Творчість Глюка змінила стан справ у французькій опері на краще і справила неабиякий вплив на розвиток світового музичного театру. В 1778 році в Королівській академії музики в Парижі поруч з бюстами Люлли і Рамо ще за життя Глюка було встановлено і його мармурове погруддя.

Епоху класичного оперного мистецтва XVIII ст. завершив Л.Керубіні (1760–1842), один із видатних оперних композиторів епохи Великої французької революції.

Керубіні, синтезуючи своєю творчістю національні традиції італійської опери (серія і буффа) і принципи глюківської драматургії, проклав шлях романтичній опері XIX ст.

ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ФРАНЦІЇ XVII–XVIII СТ.

Жана Баттиста Люллі по праву називають основоположником національної французької вокальної школи.

На жаль, ми не маємо документів, які б дозволили сповна ознайомитися із методичними прийомами, якими користувався Ж.Люллі у вокально-педагогічній роботі. Достовірно, що в їхній основі лежали естетичні засади мистецтва. Співакам він радив щонайперше переймати виконавський досвід драматичних акторів.

Очевидно, що для свого великого оркестру (більше сімдесяти музикантів) з великою кількістю мідних інструментів, Люллі готував співаків-акторів, які володіли досконалою дикцією та силою голосу, який міг, перебиваючи оркестр, заповнювати зал.

Ще задовго до активної творчої діяльності Люллі, в 1636 році, з'явилася друком робота М.Мерсенна (1588–1648) “Універсальна гармонія”, в якій немало сторінок відведено мистецтву співу та деяким питанням вокальної методики – чистоті інтонації, стійкості протяжного звуку, еластичності голосу тощо.

Цікаво, що Мерсенн вірно визначив значення висоти звуку із коливанням голосових складок, і помилково пов'язує силу голосу з об'ємом повітря, набраного в легені. Як відомо, сила голосу залежить від підкладочного тиску, а не від об'єму повітря. (Див. Р.Юссон – “Певческий голос”, стор. 75).

Першою друкованою працею, присвяченою виключно вокальній методиці у Франції, була книга співака і педагога М.Басілли (Bacilly, 1625–1692) – “Коментарі до мистецтва співу” (1668), в якій автор приділяв особливу увагу слухові, бо “... тільки слух веде до правильного співу. Завдяки слуху голос може покращитися”. І додає: “Хто має добрий слух, – отримає голос майже із нічого, завдяки тренуванням та постійній допомозі досвідченого педагога, і стане добрим співаком”.

Басілли – прихильник емпіричного методу навчання. “По книгах співати не навчаються, – писав він. – Учень має займатися мистецтвом співу щоденно вранці: голосно і повільно, після деякої перерви – зменшити силу звуку, співати легше, краще, в швидкому темпі”.

Як і всі педагоги XVII ст., Басілли радив тренуватися у фальцетному реєстрі, що дозволяло розширювати

діапазон голосу та здобувати легкість в колоратурному співі.

Погляди французьких педагогів XVIII ст. акумулювала праця оперного співака, музиканта та педагога Ж.А.Берара (Berard, 1710–1772) “Мистецтво співу” (1755).

Автор звертав основну увагу на роль дихання під час співу: “Щоб мати добре дихання, треба піднімати і розширювати груди таким чином, щоб живіт різко збільшувався, бо відтак усі внутрішні органи наповнюватимуться повітрям в залежності від характеру співу в більшому або меншому об’ємі”.

Це надзвичайно важлива методична установка – перша у вокально-педагогічній літературі вказівка на діафрагмальний тип дихання, яке було “узаконено” лише більше ніж через сто років у працях Ф.Ламперті (Італія), М.Гарсія (Франція).

Погляди Берара щодо положення гортані під час співу визнані були з часом помилковими. Автор вважав, що гортань повинна підніматися відповідно із підвищенням теситури.

У 1795 році в Парижі було відкрито перший у Франції вищий музичний учбовий заклад, який називався “Консерваторія музики і декламації”. Її організатор – диригент оркестру національної гвардії Б.Саррет (1765–1858).

До консерваторії на посаду професора співу було запрошено видатного концертного співака (тенор-баритон) П.Ж.Гара (1764–1825). Як педагог-практик, він не залишив власних друкованих праць з вокальної методики. Щедро демонструючи показ голосом, Гара вимагав точності атаки звуку, рівності звучання голосу, кантилени. В практичній роботі використовував спів гами на довгих нотах, динамічну палітру, легку колоратуру. Серед найвідоміших його учнів – тенори Луї Нуррі (1780–1831) – батько знаменитого тенора Адольфа Нуррі, Л.Поншар (1787–1866) – перший серед митців кавалер ордена Почесного Легіону. Другим видатним педагогом того часу був О.Шорон (Choron, 1772–1839), людина широких знань, ерудицій, пропагандист музики Й.Баха, Г.Генделя, Дж.Палестрини, автор праць з історії музики, багатомовних словників. З його класу вийшов великий французький тенор-реформатор, гордість оперного театру поч. XIX ст. Ж.Л.Дюпре.

Педагоги-вокалісти Паризької консерваторії дотримувались різних поглядів на методи формування співочого голосу. Одні послуговувалися традиціями декламаційної школи Ж.Б.Люллі, інші наслідували італійську школу. Ди-

ректор консерваторії Б.Саррет організував комісію, яка мала створити єдиний методичний посібник із навчання сольного співу. До комісії ввійшли співак-педагог П.Ж.Гара, оперний співак, професор, вихованець італійської Великої болонської школи Менгоцці (1788–1800), учень Глюка, оперний композитор, професор Е.Мегюль (1763–1817), інспектор консерваторії Л.Керубіні (1760–1842, з 1816 р. професор, а з 1822 р. – директор консерваторії).

У 1803 р. посібник, названий “Методом Паризької консерваторії” був схвалений комісією і впроваджений як обов’язковий посібник для викладачів сольного співу.

Автори посібника в основному дотримувалися методичних принципів старої італійської школи XVII–XVIII ст., в основі яких лежало грудне дихання. Наявність регістрів у чоловічих і низьких жіночих голосів – два (грудний і головний), у високих жіночих голосів – три регістри (грудний, середній (*medium*) і головний). Для формування головного регістру жіночого голосу вважалося за необхідне спрямовувати звук у носові і лобні пазухи. Проте така порада в італійській методиці відсутня. Очевидно, в даному випадку специфіка французької мови внесла свої корективи у підготовку вокалістів.

Вправи проводились на голосні італійські “А” і “Е” у співі гами, кожний звук якої філірувався. Спочатку необхідно опанувати діатонічну гаму у співі, а згодом переходити до хроматичної, яку треба засвоювати в повільному темпі, частинами на *legato* і *staccato*, яке слід виконувати “ударами глотки, що вириваються із грудей і живота (!), який коливається, опираючись на діафрагму”. Це вже крок вперед. Цілком правильний засіб, який швидко приводить до звучання всього голосу, опертого на діафрагму (Дюпре), а тоді і до трьох регістрів чоловічого голосу.

Не допускалося ніяких прикрас або пасажів у речитативах, які слід було виконувати точно і строго.

Положення тіла, голови, форми рота – повністю співпадають із порадами Г.Манштейна, тобто співак мав стояти прямо, тримати голову рівно, рот – у граціозній усмішці.

Пройде трохи більше третини століття, і Ж.Дюпре запропонує новий метод підготовки вокалістів, в основі якого буде прикриття звуку (*sombres les sons*). Зміниться і тип дихання: із грудного на діафрагмальне. Зміниться і положення гортані: із високого – на понижене.

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ФРАНЦІЇ ХІХ СТ. ВЕЛИКА ФРАНЦУЗЬКА ОПЕРА

Глюківські опери, що зіграли прогресивну роль в боротьбі зі штампами, рутиною, афектованою манерою виконання, не сприяли розвитку вокальної техніки. Франція на початку ХІХ ст., як і в ХVІІІ ст., в галузі вокального мистецтва не могла конкурувати з Італією.

Переломним моментом став 1828 рік – рік постановки “Німої із Портічі” (“Фенелла”) **Ф.Обера** (1782–1871). Учень Л.Керубіні, однодумець Е.Скріба, згодом – директор Паризької консерваторії (1842–1871), Обер є творцем жанру великої опери, що досягла свого апогею у творчості Дж.Мейєрбера.

“Німа із Портічі” Ф.Обера – перша опера, в основу якої покладено історичний сюжет, де дійовими особами є не античні герої, а прості люди. В опері багато масових сцен, хорів, маршів, пісень. Але головна партія Фенелли віддана балерині. Обер – видатний представник і французької комічної опери. Його “Фра-Дияволо” (1830) знаменує новий етап у розвитку цього жанру.

У цей же час (у 1829 році) в Парижі Дж.Россіні ставить оперу “Вільгельм Телль”. “Німа із Портічі” та “Вільгельм Телль” дали добрий ґрунт для розвитку видатного таланту Дж.Мейєрбера, якому належить провідна роль у становленні романтичного виконавського стилю, утвердження та розвитку жанру великої французької опери.

Джакомо Мейєрбер (Якоб Лібман Бер, 1791–1864), за національністю німець, отримав добру різносторонню освіту у М.Клементі (фортепіано), К.Цельтера, В.Вебера, Г.Фоглера (теорія композиції та оркестровка). У Німеччині він не мав значного успіху в постановці опер, і за порадою А.Сальєрі переїхав до Італії, де вивчав вокально-театральний стиль на творах Дж.Россіні. В Італії Мейєрбера оцінили посправжньому. За вісім років (1816–1824) композитор створив сім опер, які були поставлені в багатьох містах Італії (Падуа, Турін, Венеція), а також в знаменитому театрі “Ла Скала” (“Маргарита Анжуйська”, (1820) та “Вигнанець із Гренади”, (1822).

Свідченням творчої зрілості Дж.Мейєрбера стала опера “Хрестоносець у Єгипті”, що виконувалася у Лондоні та Парижі. Проте німецькі композитори не сприйняли іта-

лізованого стилю автора, вони розцінили його як відхід від німецьких традицій.

Мейєрбер прагне переселитися до Парижа – центру загальноєвропейської культури, де реалізовувалися художні здобутки багатьох національних культур. Саме в Парижі XIX ст. знайшли визнання та своїх шанувальників творчість Й.Гете, Й.Шіллера, Г.Гейне, Дж.Байрона, В.Скотта, В.Шекспіра, В.Моцарта, К.Вебера, Дж.Россіні, Дж.Верді, Ф.Ліста, М.Глинки, Ф.Шопена, Н.Паганіні... В паризьких театрах зосередились кращі сили вокального виконавства – Дж.Рубіні, А.Тамбуріні, Л.Лаблаш, А.Нуррі, М.Малібран, П.Віардо, Дж.Паста...

З 1826 року Мейєрбер працює в Парижі. Опираючись на традиції французької опери, вважаючи Люлі одним із своїх учителів, композитор прекрасно орієнтувався в театральному світі. “Це – людина свого часу, і час, який завжди вміє вибирати своїх людей, справедливо підняв його на щит слави й проголосив його панування” (Гейне). В 1831 році на сцені “Гранд Опера” із сенсаційним успіхом пройшла прем’єра першої паризької мейєрберівської опери “Роберт-Диявол”.

В цей же період була поставлена опера ще одного представника великої французької опери – **Ф.Галеві** (1799–1862) “Дочка кардинала” (1835).

Про стиль великої французької опери як жанрового спрямування можна судити із рецензії на прем’єру “Дочки кардинала”: “Костюми визнані героями вечора. Слава зброям, алебардникам, рицарям, що були озброєні з ніг до голови! Слава трубачам в долматиках, кардиналам у червоних мантіях, єпископам і прелатам, дамам і юним красеням, що нарядилися в прекрасні тканини Флоренції і Венеції! Їх яскраві убори, прикраси стали сенсацією, таке захоплення публіки, такі овації, що їх майже не залишилось на все інше”. Велика процесія в “Дочці кардинала” нараховувала двісті п’ятдесят (!) вершників-статистів. Це був “наступ кавалерії на оперу” (Горович).

Ф.Галеві – учень Л.Керубіні, один з яскравих представників великої опери, професор Паризької консерваторії, автор багатьох опер, найбільшу популярність з яких мала “Дочка кардинала”. Його учні – Ж.Бізе, Ш.Гуно, К.Сен-Санс.

Центральний твір великої французької опери – “Гугеноти” Дж.Мейєрбера (Париж, 1836). Цією постановкою, а

також оперою “Пророк” (1849), автор утвердив свій стиль. У опері “Пророк”, а ще більше в “Африканці” (1864), помітний перехід від великої опери до ліричної. До постановки “Африканки”, над якою композитор трудився не один десяток літ, він не дожив. На його місце – члена французької Академії – вибрали Верді, який в 1867 році у Парижі здійснив постановку опери “Дон Карлос”, в якій відчувається помітний вплив великої французької опери.

Вистави великої опери славились пишністю, зовнішнім блиском, широким використанням сценічних ефектів, видовищним оформленням. Утвердився конкретний стиль п'ятиактної опери із розгорнутими ансамблями, великими хорами, обов'язковим балетом.

Оперний стиль Мейєрбера сформувався під впливом різних національних культур: італійської мелодики, німецької гармонії, французької ритміки. Мейєрбер – блискучий майстер великої оперної форми. Його творчість – це цілий етап у розвитку музичної культури ХІХ ст. У вокально-виконавському плані співакам, які виконують велику французьку оперу, необхідно було володіти широким діапазоном голосу, італійською кантиленою, французькою декламаційністю, прекрасним здоров'ям, міцними нервами. Діапазон вокальних партій, наприклад в “Гугенотах”: Рауль (тенор) – “сі”-”ре”-бемоль другої октави; Марсель (бас) – “мі”-”фа” першої (тобто більше двох октав); Валентина (сопрано) – “до”-“до” третьої октави витримане впродовж кількох тактів...

На прем'єрі опери “Гугеноти” в Парижі вокальні партії виконували: А.Нуррі (Рауль), М.-К.Фалькон (Валентина), Н.Левассер (Марсель), Д.Грасс (Маргарита) та інші.

Адольф Нуррі (Nourrit) (1802–1839) – син співака, тенора Луї Нуррі, соліст “Гранд Опера” (1821–1837), вихованець видатного тенора Гарсія-батька. Верхній регістр голосу формував у фальцетній манері. Виконував Мазаньелло (“Німа із Портічі”), Арнольда (“Вільгельм Телль”), Роберта (“Роберт-Диявол”), Рауля (“Гугеноти”), Елеазара (“Дочка кардинала”), виступав в операх Глюка. Прекрасно відчував оперну форму. Це йому належить ідея створення в “Гугенотах” дуету Валентини та Рауля, на що погодився Мейєрбер. Дует став кульмінацією опери, хоч автор планував центральною подією сцену “Змова мечів”. Нуррі також співавтор лібретто “Дочки кардинала”. Впродовж десяти

років співак викладав “оперну декламацію” у Паризькій консерваторії.

В XIX ст. знову постає проблема французької методики співу, зумовлена можливостями виконання конкретними співаками. Новаторські опери Россіні, Обера, Галеві, Мейєрбера були цікаві, але для героїчного, емоційного звучання голосу необхідна була інша манера звукоутворення.

В Італії практично вже прийшли до такого висновку, і тенор Д.Донцеллі в 1820 році використовував механізм прикриття верхнього діапазону голосу. На думку італійського тенора Л.Паваротті, Донцеллі “прикривав” “ля” першої октави. За ним пішов Рубіні, що прикривав “сі”-бемоль першої октави, володіючи одночасно і фальцетом. За італійськими співаками послідував француз Ж.Дюпре. Відомо, що він як “теноріно” (тобто користувався фальцетним регістром) оволодів в Італії механізмом “прикриття” звуку і, повернувшись до Парижа, своїм виконанням драматичних оперних партій викликав небувале захоплення та ентузіазм публіки. Дюпре вперше в історії опери продемонстрував грудне “до” другої октави в опері “Вільгельм Тель” (Арнольд) на сцені Паризької опери.

Перший тенор Франції А.Нуррі зазнав фіаско. Дюпре переміг! Стара фальцетна манера відійшла у минуле. А.Нуррі теж перебрався до Італії, виступав на оперних сценах, зокрема і в “Ла Скала”, брав уроки у Доніцетті, який написав спеціально для нього партію Полієвкта в опері “Полієвкт” (“*Polliuto*”). Але цензура заборонила виставу і дебют Нуррі не відбувся. Співак впав у меланхолію, яка привела його до самогубства. Було А.Нуррі лише 37 років.

Незадоволення А.Нуррі театральними справами в паризькій “Опері” відчувається в одному із листів: “Діяльність адміністрації опери останнім часом приводить мене у відчай! Вона більше дбає про декорації, ніж про артистів та авторів. Художник, ювелір, вишивальниця, реквізитор, зброяр і т.д. — ось люди, яких сьогодні мсьє Верон ангажує в оперу, а поезія, музика, спів, танець є лише приводом, який дозволяє демонструвати його марнотратство” (Верон — директор театру “Гранд Опера”, доктор медицини (?)).

Отже, причина самогубства Нуррі глибока, ніж це здається на перший погляд.

Жільбер Дюпре (*Duprez*) (1806—1896) — тенор, що ввійшов в історію як реформатор вокального виконавства. Він

був учнем О.Шорона. Дюпре, як і всі тенори XVIII- початку XIX ст., формував верхній діапазон голосу у фальцетній манері. Проте швидко відчув, що опери Россіні, Мейєрбера вимагають іншого, більш насиченого, емоційного звучання. Ж.Дюпре шукав прийоми, дбав про розширення кордонів грудного звучання.

В Італії Дюпре виступав у різних оперних трупах, він знаходив підтримку та розуміння виконавців. Сам також вчився й приходив до висновку, що італійські співаки знову пішли далеко вперед порівняно з французькими. Звучання їхніх голосів насичене, емоційне, нові опери Россіні, Доніцетті, Белліні захоплюють і хвилюють глядачів.

Повернувшись до Парижа, Дюпре яскраво, по-новому (прикритим звуком) виконав партію Арнольда в опері “Вільгельм Телль” Россіні. Проте факт залишається фактом: механізмом прикриття звуку Дюпре досконало оволодів в Італії, де пробував майже шість років (1830–1836, за свідченням Юссона).

Дюпре по-новому виконував партії драматичного тенора (Рауль, Арнольд, Роберт) в операх Мейєрбера. Свій досвід Дюпре передав студентам як професор Паризької консерваторії. Разом із своїми учнями він щороку виступав у концертах. Ще в 1896 році (у 90-річному віці) критики захоплювалися “залишками його феноменального голосу”.

Марі-Корнелі Фалькон (1812–1897) — легендарна французька оперна співачка. Перша виконавиця Аліси (“Роберт-Диявол”), Рахілі (“Дочка кардинала”), Валентини (“Гугеноти”) та ін. Вона започаткувала вокально-сценічну традицію виконання багатьох партій, закріпивши своє ім’я переважно в партіях драматичного сопрано. Ці партії і сьогодні називаються “партіями Фальконе”. Однак співачка перевтомилась і невдовзі зійшла зі сцени, проспівавши в Парижі з 1831-го по 1837-й рік. Лише один раз після того вона виступила на сцені в 1891 році.

Польська співачка **Я.Вайда-Королевич** зазначає: “Для виконання цих найтрудніших драматичних ролей часто бракує сил, і серце, змучене пристрастями, напруженням, відмовляється служити, але для відпочинку нема часу — музика невблаганно поспішає вперед, повернутись назад не можна”.

Такі ж перевантаження мали витримувати у великій французькій опері й чоловіки. Партія Рауля настільки

важка, що легендарний Ф.Таманьо не зміг “дотягнути” її в сьомій картині і був освистаний мадрідською публікою, про що свідчить Л.Собінов у своїх листах (т.1, стор.450).

Після дебюту М.Фігнера в партії Рауля в Петербурзі (1887) нерви співака не витримали фізичної і психологічної напруги, він знепритомнів.

Остання роль Е.Карузо – Елезар (“Дочка кардинала”) сприяла вокальному та і фізичному згасанню співака.

Сьогодні не часто можна побачити в репертуарах театрів твори великої французької опери. А ті, що виконуються, значно скорочені, піддані переробці, з транспонуванням вокальних партій вниз. І все ж – вони залишаються важкими екзаменами для співаків. Так, скажімо, Київська постановка “Гугенотів” 1974 року (режисер Д.Смолич, диригент І.Гамкало, художник Ф.Нірод) також спричинила згасання співаків – В.Третьяка та Я.Головчука (Рауль), Л.Мазепи (Валентина), А.Кикотя (Марсель).

Серед видатних співаків епохи романтизму належне місце посідали – **М.Малібран** (1808–1836) та **П.Віардо** (1821–1910) – дочки тенора М.Гарсія-батька. Вони володіли чудовими голосами надзвичайно широкого діапазону, що охоплював контральтові та сопранові регістри.

“Малібран не нехтувала жодним рухом, жодним жестом, жодним засобом для вираження своєї думки. Вона розмашисто ходила по сцені, бігала, сміялася, рвала на собі волосся, не звертаючи уваги на глядачеву залу, і при всій розпорошеності акторської гри була правдивою” (Альфред де Мюссе).

Після великої французької опери розвиток оперного жанру у Франції повернув до ліричної опери.

Першим класичним взірцем такого стилю став “Фауст” Ш.Гуно (1859 р.). Згодом з’явилися опери Ж.Бізе, А.Тома, К.Сен-Санса, Л.Деліба, Ж.Массне, які в своїй творчості відходять від великої історико-героїчної теми і зосереджують увагу на сфері інтимного життя людини.

ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ФРАНЦІЇ ХІХ СТ. Ж. ДЮПРЕ. М. ГАРСІА-СИН. Ж. ФОР

Вокальну педагогіку Франції ХІХ ст. визначає перш за все, діяльність трьох найвидатніших представників вокального мистецтва – співака-реформатора Жільбера Луї Дюпре (1806–1896), педагогічна методика вченого Мануеля Гарсія-сина (1805–1906) та оперного співака, професора Паризької консерваторії Жана Баттиста Фора (1830–1914).

Вокально-педагогічна діяльність **Дюпре** розпочалася ще в період його виступів на оперній сцені. В 1842-50 рр. він був професором сольного співу Паризької консерваторії, а в 1853 р. відкрив власну школу – “Вокальний інститут”, звідки вийшло чимало співаків. Оперну сцену Дюпре залишив у 1855 році.

В особі Дюпре французьке вокальне мистецтво отримало музиканта, співака, педагога, автора опер, ораторій, мес, реквієму, знаменитих пісень, покровителя молодих талантів. Свою дочку Кароліну Дюпре виховав прекрасною співачкою. В історію вокального мистецтва Дюпре ввійшов як реформатор техніки співу. Основна його праця “Мистецтво співу” (Париж, 1846), присвячена геніальному Россіні і схвалена визначним італійським композитором, стала етапною для тогочасної вокальної педагогіки. Через усю книгу проходить ідея утвердження необхідності формування змішаного регістру співочого голосу і прикриття верхньої частини діапазону чоловічого голосу. (Цей метод сьогодні використовується і для формування жіночих голосів).

Для досягнення цієї мети Дюпре рекомендує ряд практичних порад, зокрема співати на закриту голосну “А”, як вона звучить у слові *ame* (душа), а не як в слові *ami* (друг). “У Франції це називають *sombrier les sons* (затемнювати звуки), проте в Італії тільки так і співають, хоч цього виразу й не знають”. Він радить виконувати вправи обов’язково повним голосом, але не форсуючи звук.

Початкові вправи повинні складатись із довгих нот (діатонічна гама цілими нотами). З перших уроків слід навчити майбутнього співака правильно вдихати, затримувати та регулювати, видихаючи, набрану кількість повітря. При співі широких інтервалів не форсувати нижніх нот. Розширювати як тільки можна межі грудного звучання. Застосовувати атаку звуку – і твердо, і м’яку, дбаючи тільки про те, щоб звук був якісним.

Важливою була рекомендація щодо згладжування реєстрів голосу. “Нема такого учня, який би не помітив, підходячи до певних нот, зміни тембру”. Переходити з реєстру в реєстр потрібно уважно, пом’якшуючи (зменшуючи) силу звуку поступово (дві останні ноти, що перед переходом), а дві ноти, що за переходом, округляючи та підсилюючи (збільшуючи) силу звуку. Таким чином утворюється змішаний реєстр голосу. Не слід розуміти, що з кількістю реєстрів (грудний, змішаний та головний) розширюється діапазон голосу. Голос стає емоційним, об’ємним, звучним, насиченим, бо грудне звучання розширюється, охоплюючи і верхню ділянку голосу. Грудне і фальцетне звучання (два реєстри) налаштовують до ширшого діапазону, але біднішого за тембром, силою, об’ємом голосу.

“Я пропоную учням розширювати, наскільки можливо, межі грудного голосу, тому що лінь та небажання докласти зусиль до поліпшення голосу приводять до втрати його могутнього ресурсу”. Сам Дюпре зумів розвинути грудне звучання до крайніх нот діапазону, включаючи “до” другої октави.

Ось так було повалено постулат “методу Паризької консерваторії” (1803), за яким чоловічі, а також низькі жіночі голоси повинні користуватися двома реєстрами (грудним і фальцетним).

“Школу співу” Дюпре складають чотири частини: 12 уроків – широкого, виразного і сильного співу; 8 уроків – граціозного, технічного співу; з’єднання слова з музикою, тобто співу в цілому. Сюди входять уривки із творів Люллі, Глюка, Рамо, Порпори, Гретрі, Чімарози, Керубіні, Спонтіні, Ваккаї та інших композиторів.

Четверта частина – каденції видатних співаків і співачок (Паста, Малібран, Гарсія, Рубіні, Тамбуріні, Левассер...).

Усі етюди і вокалізи написані Дюпре в скрипковому ключі в діапазоні до 1-ї – ля 2-ї октави, які можна транспонувати в будь-яку тональність для конкретного типу голосу.

Дюпре зауважував: “Повторюйте кожну ноту до тих пір, доки не досягнете успішного результату. Якими б нудними не здались вам перші вправи, я раджу не нехтувати ними: основа мистецтва базується на оформленому і якісному звукові”.

Значення “Школи співу” Дюпре полягало в тому, що вперше в історії вокального мистецтва була обґрунтована необхідність виховання однорідного (двооктавного) діапазону співочого голосу. Механізм досягнення цього – у використанні змішаного реєстру і прикриття (затемнення, округлення, сомбріювання – *voix sombree*) верхньої ділянки голосу. Саме

тому ім'я Дюпре ввійшло в історію, як реформатора вокального виконавства.

Суперечки на тему, чи можна вважати Дюпре першовідкривачем використання закритих звуків (*voix sombree*), не є важливими у поступі розвитку вокального мистецтва.

Закриті звуки були відомі і використовувалися задовго до Дюпре (Донцеллі, Рубіні). Сам же Дюпре навчився цього мистецтва в Італії, чого й не заперечував (“В Італії тільки так і співають”).

Але у Франції Дюпре був першим виконавцем *voix sombree*, чого не можна сказати про Нуррі. Він був не тільки практиком, але й теоретиком, який обгрунтував свій метод у праці “Школа співу” (1846 р.).

Видатним вокальним педагогом XIX ст., по праву вважають **Мануеля Гарсія – сина** (1805–1906), який створив методику, на принципах якої виховувались і тепер виховуються співаки та педагоги не тільки у Франції, але й у всьому світі.

Народився він в Іспанії (Мадрид); перші вокальні кроки М.Гарсія зробив в Італії (Неаполь) у педагога і співака Дж.Апріле. Навчався також у батька – видатного тенора М.Гарсія, в якому Россіні знайшов “свого виконавця”. М.Гарсія-син брав уроки гармонії у видатного музиканта Ф.Фетіса, виконував басові партії, 1828 року залишив сцену, розпочавши педагогічну та вокально-дослідницьку роботу.

1847 року вийшла його праця “Повний трактат про мистецтво співу” (далі – просто “Трактат”), в основу якої автор поклав свою ж таки працю “Замітки про співочий голос” (1840). В 1850 році М.Гарсія переїхав із Франції до Лондона, де отримав місце викладача співу в Королівській музичній академії. В Англії прожив аж до смерті.

1855 року М.Гарсія винайшов ларингоскоп й почав його використовувати на практиці. “Трактат” 1847 року з деякими змінами та доповненнями перевидано в 1856 р. Головним питанням, яке за дев'ять років практичної роботи переглянув автор, був тип співочого дихання: автор відкидає грудний тип і міняє його на грудодіафрагмальний.

“Трактат” – підсумкова праця з вокальної педагогіки, в якій найбільш яскраво й повно відзеркалені принципи старої італійської та нової французької (після Дюпре) вокальних шкіл та збережені традиції вокального виконавства кінця XVIII, початку й середини XIX ст.

“Трактат” складається із двох частин. У першій розглядаються питання фізіології голосу та методика викладання співу, у другій – проблеми виконавства.

Співочий голос, вважає автор, є результатом координованої роботи всього голосового апарату. Виходячи з цього, він закликає педагогів до серйозного вивчення анатомії та фізіології людини, чого немає в працях Дюпре, який свідомо стверджував, що “було б недоречним і, можливо, шкідливим давати наукове й фізіологічне визначення гортані, горла, легенів і т.д. Як поету немає необхідності знати фізіологію мозку для писання віршів, так і співакові нема необхідності знати анатомію вокальних органів”.

Особливу увагу Гарсія приділяє диханню: “Не можна стати досконалим співаком, якщо не оволодієш мистецтвом управління своїм диханням. Дихання тримає весь голосовий апарат і має найбільший вплив на характер звучання: воно може зробити його стабільним або тремучим, плавним або ж уривчастим, енергійним або ж в’ялим, виразним або ж невиразним”.

Вдих починається з опускання діафрагми (розширюються боки, виступає вперед черевна стінка), після чого розширюється та підіймається грудна клітка. Видих має бути плавним та поступовим.

Щоб привчити дихальну систему до еластичної роботи під час співу, автор рекомендує дихальну гімнастику без співу в такій послідовності: повільний та глибокий вдих до повного наповнення; поступовий, повільний видих через майже закритий рот; швидкий та глибокий вдих з максимальною затримкою дихання; енергійний видих, після якого наступає довга пауза аж до наступного скорого вдиху.

Сила голосу та чистота інтонації у співі пов’язуються з підкладочним тиском: різка зміна підкладочного тиску приводить до порушення стабільності частоти коливань голосових складок, отже, до порушення чистоти інтонації” (за Юссоном – “підкладочний тиск не може впливати на висоту звуків. Він може впливати лише на силу звуків”).

Весь співочий діапазон поділений на регістри: грудний, фальцетний і головний. Середню ділянку діапазону Гарсія називає “фальцетною”. Назва походить від слова *falso* – фальшивий, ненатуральний, створений за допомогою змішування грудного та головного регістрів (“змішаний”). Цей термін не слід вживати у значенні фальцетного регістру старої італійської та французької шкіл. “Під словом “регістр” ми розуміємо ряд послідовних та однорідних звуків, що творяться одним і тим же механізмом. Характер цих звуків суттєво відрізняється від іншої серії звуків, також однаково послідовних та однорідних, але вони творяться іншим механізмом”.

Всі зміни тембру зводяться до двох основних – світлого (*clair*) та темного (*sombree*). Зайве дозування світлого тембру може зробити голос занадто світлим, тобто “білим”. Захоплення темним тембром приводить голос до глухого звучання. Правильне використання темного тембру приносить користь при згладжуванні регістрів.

Утворення тембру залежить від двох факторів: постійного – форми, розміру, стану кожного індивідуального голосового апарату (здоров'я чи хвороби); змінного – звук спрямовують через рот чи через ніс, використання напруги стінок голосової труби, дії піднебінної зависи, відстані щелеп, положення губ, розміру отвору рота, опущення чи підняття язика.

На тембр впливають найрізноманітніші фактори: 1) залежно від того, звужується чи розширюється голосова щілина, одержуємо тьмяні або яскраві звуки; 2) верхні (фальшиві) складки при розкритті дають повноту звуку, а при звуженні – звук отримується здавлений; 3) глотка, в свою чергу, урізноманітнює тембр.

Звук постійно перебуває під впливом надставної труби, яка то подовжується, то розширюється, то звужується, то вигинається, виконуючи функції рефлектора або рупора.

Рекомендується тверда атака звуку (*coup de glotte*). Не слід плутати це поняття з *coup de poitrine* (“удар грудьми). *Coup de glotte* В.Багадуров пояснює (за змістом), як “раптове змикання голосової щілини”, отже, удар голосової щілини. Це необхідно робити, за Гарсіа, таким чином: відділяючи нижню щелепу від верхньої, необхідно трохи опустити кути рота назад, розширити основу під'язців (піднебінних дужок), звук видати швидким, коротким ударом голосової щілини (*coup de glotte*) на світлу “А” в самій глибині. Звук має бути яскравим, округлим, але не “білим”. На відміну від інших педагогів, Гарсіа рекомендує заняття не з нот середнього регістру, а з нот грудного регістру. Цей грудний звук обов'язково мусить бути світлого тембру, прийомом портаменто слід переносити його на середню ділянку діапазону голосу, але використовувати при цьому темний тембр. Це дасть можливість досягти однорідності звучання голосу на всьому діапазоні.

“Помилково думати, що краще обмежити потужність найсильнішого грудного звуку до розмірів більш слабого медіума. Досліди показують, що використання такого прийому в результаті збіднює голос”.

Гарсіа пропонує понад двісті вправ різного рівня складності, рекомендуючи дотримуватись таких правил: починати вправи кожного ранку з емісії голосу; в перші дні працювати не більше

п'яти хвилин по чотири-п'ять разів на день; за півроку дійти до чотирьох півгодинних занять. Тобто до двох годин на день з обов'язковим відпочинком під час занять. Вправи робити слід у тональностях, що відповідають конкретному голосу; зловживання верхніми ділянками діапазону категорично забороняється. Це руйнує голос більше, ніж старість. Співати слід повним голосом рівної сили, стежачи за однорідністю тембру; згодом потрібно навчати учня користуватися світлим і темним тембрами в різних емоційних станах та різних темпах.

Друга частина “Трактату” Гарсія присвячена питанням виконавства, серед яких, наприклад, – аналіз музичного твору, характер виконання, уміння налаштуватись на вірний тон тощо.

“Дійшовши до закінчення цієї невдячної та важкої роботи, я зовсім не виключаю її недосконалості. З самого початку я зрозумів виняткову складність завдання. Ввести в систему основні прийоми вокальної техніки та виконання, які обдаровані співаки схоплюють інстинктивно, спробувати зробити їх доступними для всіх – ось що я намагався зробити... Я тільки почав роботу, наука і талант завершать її”, – підсумовує М.Гарсія.

Представником вокальної педагогіки другої половини XIX ст. є і провідний виконавець баритонових партій, популярний співак з винятковим артистичним даром, соліст театрів “Опера комік” (1852–1860) та “Гранд Опера” (1861–1876) **Жан Баттист Фор** (1830–1914). Він закінчив Паризьку консерваторію (1852), був першим виконавцем оперних партій Нелюско (“Африканка” Мейєрбера, 1865), Гамлета (“Гамлет” Тома, 1868), виконував Мефістофеля (“Фауст” Гуно), Яго, ді Поза, Дон Жуана (в операх Верді та Моцарта), працював професором Паризької консерваторії (1857–1860), інспектором співу Брюссельської консерваторії (з 1871 р.), автор праці “Голос та спів” (1886). У цій роботі Ж.Б.Фор акцентує увагу на доцільності навчання співу з дитячого віку, викладає добре продуманий дидактичний матеріал для правильного розвитку голосу співака з обов'язковим урахуванням індивідуальності учня.

Основні методичні положення Ж.Б.Фора зводяться до використання глибокого дихання, яке він називає абдомінальним (*abdominis* – живіт), застосування низького положення гортані, для чого слід нахилити голову, опускаючи підборіддя до шиї одночасно з підвищенням звуків (Е.Карузо стоїть на цій же позиції), досягнення твердої (митевої) атаки звуку.

Французька методика XIX ст. справила великий вплив на розвиток не тільки європейського, але й світового вокального мистецтва. Французькі співаки XIX – початку XX-го ст. успішно конкурували з італійськими. “Гранд Опера” не поступалася “Італійській опері” в Парижі. Так, першим виконавцем партії Манріко в опері “Трубадур” Верді був Шарль Букарде. Улюбленець Верді французький співак В.Морель – перший виконавець ролей Яго і Фальстафа (“Отелло” та “Фальстаф” Верді), а також партії Тоніо (“Паяци” Леонкавалло). Перший сезон в “Метрополітен” (Нью-Йорк, 1883) відкривав, разом з іншими виконавцями, французький тенор В.Капуль (опера “Фауст” Гуно). Париж став другою батьківщиною для співаків Ф.Литвин та Я.Решке.

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ПЕДАГОГІКА ФРАНЦІЇ ХХ СТ.

Оперне мистецтво Франції кінця ХІХ початку ХХ ст. характеризується різноплановістю: одні композитори сповідували естетику Р.Вагнера, Р.Штрауса і захоплювалися їхнім трактуванням природи голосу як інструмента, що є головним у співзвучності оркестру, інші – намагалися повернути традиції Рамо, тобто брали за основу мелодійність; треті пішли за ліричністю опери Гуно...

Видатною фігурою, що започаткувала нові сторінки у французькому вокальному виконавстві та педагогіці ХХ ст. був **Клод Дебюссі** (1862–1918) – основоположник музичного імпресіонізму (*impression* – враження), видатний майстер звукового живопису.

У 1902 році в Парижі відбулась прем'єра опери К.Дебюссі “Пеллеас та Мелізанда” (за М.Метерлінком), яка справила яскравий вплив на творчість композиторів ХХ ст. Змінилось поняття мелодії, декламаційність зближується з кантиленою, розширюється тембральний та динамічний діапазон голосу співаків, засоби вираження виступають на перший план. “Пеллеас та Мелізанда” – класичне втілення імпресіонізму в оперному мистецтві.

Першою виконавицею партії Мелізанди була співачка вийнятової музикальності, учениця представників нової течії у французькій вокальній педагогіці **Маркесі та Фюжера**, шотландська співачка, сопрано, **Мері Гарден** (1874–1967).

Приїхавши в 90-х роках ХІХ ст. із США до Парижа, М.Гарден дебютувала на сцені Паризької опери в “Луїзі” Г.Шарпантьє (головна партія) і стала провідною співачкою цього театру.

В “істинно французькій декламації” (Р.Роллан), опери К.Дебюссі “Пеллеас і Мелізанда” М.Гарден мала великий успіх. Новий стиль імпресіонізму не заважав їй виконувати партії в операх ХІХ ст. – Тоску, Норму, Медею, леді Макбет, Віолетту...

Новаторство К.Дебюссі – бездоганна вокально-музикальна декламація, чуйність до внутрішнього відчуття слова (що споріднює його із М.Мусоргським), стриманість у виявленні почуттів, лаконічність форм, баланс вокального і оркестрового звучання, рафіноване звучання голосу, тонкі психологічні тембри – все це сприяло ще більшому розширенню виконавських можливостей співачки.

Вокальні партії опери “Пеллеас та Мелізанда” написані у середньому регістрі. Навіть у найемоційніших епізодах опери (дуєт Мелізанди та Пеллеаса) вокальна партія сопрано і тенора не виходить за рамки “ля”-бемоль другої октави.

Подальший розвиток французького оперного мистецтва ХХ ст. пов'язаний з іменами **Моріса Равеля** (1875–1937), зокрема з появою таких його опер як “Іспанська година” (Париж, 1911), та угрупованням композиторів, що отримало назву “Шістки”. Сюди ввійшли А.Онеггер, Д.Мійо, Ф.Пуленк, Л.Дюрей, Ж.Орік, Ж.Тайєфер.

Опера “Жанна д’Арк” (1938) А.Онеггера (1892–1955) виступила ніби антитезою імпресіонізму (головну роль виконувала драматична актриса). Автор писав: “Музика повинна змінити публіку. Для цього вона музично має змінити свій характер – стати простою, нескладною”.

Онеггер прагнув до втілення високих етичних ідеалів, опіював “вічні” загальнолюдські цінності. Тому він звертався до античної, біблійної та середньовічної тематики. Так виникли опери-ораторії “Цар Давид”, “Юдіф”, балет-мелодрама “Амфіон”, ораторія “Христофор Колумб”. Зазнайомившись із Д.Шостаковичем і розділяючи його погляди на музику ХХ ст., Онеггер разом з тим не відкидає естетичні принципи французького класицизму, зокрема театру Ж.Расіна щодо просодії. (“Просодія” в античності – вчення про акценти і тривалість складів, що визначало їх “співучість”. За Діонісієм – “розмовна мелодія”, що вміщувалась в діапазон квінти. “Просодія” – прообраз візантійського нотного письма ІХ ст., що з прийняттям християнства прийшло у Київську Русь).

Основу гармонічної мови А.Онеггера складає хроматична система, так звана 12-тонова діатоніка А.Шенберга, представника німецького експресіонізму, подальша розробка мажоро-мінору.

У моноопері “Людський голос” (1959) **Ф.Пуленк** (1899–1963) відмовляється від усталених традицій, шукає нові форми і засоби вираження. Лібреттист та драматург Ж.Кокто розкриває цей принцип так: “Досить хмар, хвиль, акваріумів, нічних ароматів. Нам потрібна музика земна. Художник, який розуміє реальність, не повинен боятися ліризму”. “Людський голос” звучить майже годину. Вокальна партія – речитатив, що переривається аріозними епізодами. Сюжет – телефонна розмова жінки, яку залишив коханий. За інтонаціями героїні глядачам зрозумілий зміст розмови. Виконавиця повинна володіти різними засобами, що компенсують відсутність сценічної дії.

Опера була написана спеціально для співачки Деніз Дюваль, яка імпонувала Ф.Пуленку індивідуальними якостями голосу та артистизмом. Композитор говорив, що без Деніз – не було б і “Людського голосу”.

Для “Ла Скала” Ф.Пуленк написав оперу “Діалоги кармеліток” (1957), яка пройшла з великим успіхом. Сюжет – страта шістнадцяти черниць-кармеліток, гільйотованих за вироком революційного трибуналу у Франції 1789 року.

Ф.Пуленк був під впливом музики К.Дебюссі та М.Мусоргського. “Я до безтями граю Мусоргського. Я всім зобов’язаний йому”, – заявляв композитор.

Французькі композитори, вокальні педагоги та виконавці першої половини ХХ ст. піддають критиці вітчизняні методичні принципи педагогічної думки ХІХ ст.

Яскравий представник цього напрямку, автор ряду статей **Рауль Дюгамель** відкидає методологію Гарсія, Фора, вважаючи їхні методичні положення застарілими, тому що музика ХХ ст. вимагає багатства барв, широкої тембрової палітри і тону, а статичне звучання “звуку на опорі” несприйнятливим для теперішньої вокальної естетики. Р.Дюгамель радить виховувати так званий “емоційний тембр”, здатний передати зміни внутрішнього стану людини та її почуттів. Він має бути основою співу. Якщо будуть координовані дії всіх чинників голосового апарату, то і звук стане повним, об’ємним, звучним, на опорі.

Критикуючи вправи на одну голосну “А”, виступаючи проти співу вокалізів на одну голосну, тому що таке тренування привчає м’язи до постійно одноманітної роботи, Р.Дюгамель наполягає робити вправи на різні склади, голосні, тренуватися в комбінаціях голосних та приголосних на всьому діапазоні голосу, змінюючи силу та тривалість звучання, ритмічний рисунок та тембр в залежності від емоційного стану.

Все ж виховання “емоційного тембру” не виключає тренувань мускулатури, що бере участь у голосоутворенні, розвитку м’язів дихального пресу, спини, діафрагми.

Свої погляди на вокальну педагогіку Р.Дюгамель пояснює врахуванням особливостей фонетики французької мови та особливостей французької вокальної музики ХХ ст.

Дюгамеля підтримує Фюжер, пропонуючи власні підходи до вокальної педагогіки. В залежності від виразу обличчя в трьох станах: 1) здивування, 2) суму, 3) радості, – звук набуває відповідного забарвлення. Цим потрібно користуватися повною мірою. Фюжер, як і Дюгамель, не відкидає фізичного тренування вокального апарату: під час співу грудна клітка розширена, ніздрі відкриті, чітко

вимовляються склади. Вправи продовжуються по 10–15 хвилин 2–3 рази на день.

Не можна обминути в контексті французької вокальної педагогіки постать видатного вченого, оперного співака **Рауля Юссона**, чий дослідження механізму голосоутворення (50-ті роки ХХ ст.) важко переоцінити.

Р.Юссон – основоположник нейрохронаксічної теорії. Вона полягає у тому, що частота імпульсів, які йдуть до голосниць по нерву із центральної нервової системи в точності відповідає частоті основного тону, що утворюється в гортані. Таким чином, Р.Юссон вважає найважливішим чинником голосоутворення центральну нервову систему. Ідея Р.Юссона була скептично зустрінута теоретиками, а ще більше практиками вокального мистецтва. “Якби я жив у середні віки, мене б спалили живцем”, – характеризує автор ставлення до своєї теорії.

Тих, кого зацікавить теорія Юссона, відсилаємо до книги “Певческий голос” (Вид-во “Музика”, 1974 р.).

На сучасному етапі професійне навчання співу у Франції ведеться у Паризькій та Ліонській консерваторіях, де вокальні факультети складаються із класів сольного співу, ліричного мистецтва (оперний клас) та музичної комедії.

Вступні екзамени та навчання – платні. Найталановитіші студенти отримують стипендії. Термін навчання – від трьох до п’яти років – визначається станом готовності майбутнього співака до випускного екзамену.

Для студентів вокального факультету, крім спеціальних дисциплін, обов’язковими є ще три предмети: сольфеджіо, читка з листа, аналіз музичних творів. Ці предмети об’єднані в один екзамен, після складання якого студентові видається “Диплом музичної культури”. Він може бути отриманий на першому, другому або третьому курсі, але не пізніше четвертого. Без цього диплома студента не допускають до випускного екзамену із сольного співу.

Студенти, які бажають присвятити себе оперному мистецтву, після трьох років навчання можуть перейти із класу сольного співу до класу оперної підготовки. В клас музичної комедії можна перейти після двох років навчання сольного співу.

У вокальному класі – 8–10 студентів. Педагог має 12 годин на тиждень, які розподіляє між студентами. Із педагогом працює концертмейстер. Передбачені концертмейстерські години.

Підхід до постановки голосу – індивідуальний. Педагог, як правило, співак, який закінчив свою вокально-сценічну кар’єру. Випускникам не гарантується влаштування на роботу.

Серед французьких співаків та співачок ХХ ст. помітне місце належить сопрано Н.Валден (1886–1961) (краща Манон 30-х років), Ж.Любен (краща Ізольда), Л.Понс (1904–1976), меццо-сопрано Е.Кальве (1858–1942, краща Кармен після М.Гай), Р.Горр (1926), Р.Креспен (1927), тенори: Тілл (Хозе, Вертер, Альфред), Л.Ескалаїс (1859–1941), А.Ланс (1925), баритони: М.Рено (1863–1933), Д.Жіллі, Г.Бак'є (1932), бас М.Журне та ін.

Як і протягом всієї історії, вокальне мистецтво Франції ХХ ст. – інтернаціональне. Дирекція театру “Гранд Опера” перетворила його на арену виконавців з усього світу. Зараз у “Гранд Опера” йдуть переважно балетні вистави, а в “Бастілії” – оперні вистави, твори італійських, німецьких, російських композиторів – Моцарта, Вагнера, Штрауса, Мусоргського, Шостаковича. Російську та сучасну класику виконують запрошені співаки з України, Росії, Грузії, серед яких: А.Кочерга, П.Бурчуладзе, Г.Грицюк, В.П'явко...

У Франції, як і в інших західноєвропейських країнах, проводяться музичні фестивалі. Національна опера України ім. Т.Г.Шевченка вперше у своїй історії взяла участь у Страсбурзькому фестивалі (1993) оперою Верді “Набуcco” (“Навуходоносор”). Це спільна постановка митців України, Франції, Німеччини (диригент В.Кожухар, режисер Ж.Валентин, художник А.Шалла), яка пройшла з великим успіхом і здобула помітний резонанс серед західноєвропейської музичної громадськості. Преса високо оцінила голоси київських митців – сопрано С.Добронравову (Абігаїлла), баритона І.Пономаренка (Навуходоносор), меццо-сопрано Л.Юрченко (Фенена), хормейстера Л.Венедиктова, диригента В.Кожухаря.

У 90-ті роки ХХ ст. стало популярним у Франції українське виконавство. Імпресарію Ф.Сквара кілька разів організував гастролі Національної опери України, яка показала у різних містах, зокрема і в Парижі (Палац конгресів) опери “Борис Годунов”, “Хованщина”, “Мазепа”, “Євгеній Онегін”, “Реквієм” та “Набуcco” Верді, ряд балетів та творів ораторіального жанру. Популярність у Франції здобули українські співаки – А.Солов'яненко, якого французька преса назвала “героїчним тенором”, С.Добронравова, Л.Юрченко, І.Пономаренко, А.Мокренко, А.Кочерга, О.Загребельний, В.Пивоваров, М.Шопша та інші.

Висновки:

Французьке вокальне мистецтво у другій половині XVII ст. утвердилося як явище національне.

Основоположником французької національної класичної оперної та вокальної школи був видатний композитор Ж.Б.Люлі, оперний театр якого знаходився під великим впливом трагедій Корнеля та Расіна. Люлі вимагав від співаків афективної декламації.

Цей стиль виконавства став визначальним у французькій школі співу. Проте у XVIII ст. афективна декламація стає архаїчною при виконанні опер Ж.Ф.Рамо та італійських композиторів.

Творчість **Х.В.Глюка** (1714–1787) дозволяла здолати кризу естетики тогочасного оперного театру. Та, попри історичну прогресивність опер Глюка, вокальне мистецтво Франції кінця XVIII ст. значно поступається італійському. Французьким виконавцям бракує вокальної техніки, краси голосу, кантлени.

1828 рік стає переломним в історії оперного мистецтва Франції. На сцені з'являється так звана велика французька опера, уособлена "Гугенотами" Д.Мейєрбера.

Поява розгорнутих арій кантиленного характеру, наповнених складними технічними пасажами, контрастна драматургія зумовлюють зміну і характеру звучання голосу.

У середині XIX ст. вокальне мистецтво Франції досягає найвищого розквіту. З'являється плеяда співаків романтичного складу.

Видатною постаттю у вокальній педагогіці Франції є М.Гарсія-син, автор "Школи співу" ("Трактат..."), в якій викладені основні методичні принципи вокальної педагогіки середини XIX ст.

XX століття ознаменувалося новими напрямками музичної культури, що, як і в живописі, отримали назву імпресіонізм. На зміну романтичній піднесеності приходять відзигорне, рафіноване звучання, прагнення до передачі тонких психологічних почуттів через тембр голосу, його одухотвореність і наповненість ледь вловимими почуттями та напівтонами.

У другій половині XX ст. французьке вокальне мистецтво стало відкриттям для виконавців усього світу.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

НІМЕЦЬКА НАЦІОНАЛЬНА ВОКАЛЬНА ШКОЛА

ВИТОКИ НІМЕЦЬКОЇ ШКОЛИ СПІВУ НОВАТОРСЬКІ ОПЕРИ Р.ВАГНЕРА ВАГНЕРІВСЬКІ СПІВАКИ

Німецька національна вокальна школа сформувалась й остаточно визначилась тільки в середині XIX ст. Її становлення пов'язане з іменем Ріхарда Вагнера (1813–1883).

Витоки німецької школи співу слід шукати в народній та церковній музиці епохи Реформації (XVII ст.), а також в творчості попередників Р.Вагнера – Г.Шюца (Шютца, 1585–1672), Й.С.Баха (1685–1750), Г.Ф.Генделя (1685–1759), В.А.Моцарта (1756–1791), К.М.Вебера (1786–1826).

Характерна особливість вокального виконавського стилю середньовіччя, а також першого періоду Реформації – одностопний спів *a capella*. Як найдоступніший вид співу цей виконавський напрям відповідав задумам **М.Лютера** (1483–1546) у впровадженні його реформ. З цією метою було створено збірник німецьких пісень для церковного співу (1524). Псалми, гімни, літургійні пісні виконувались не латинською, а німецькою мовою. Німецький фольклор став джерелом лютеранського хоралу, введеного у богослужіння. Співали хорали всі прихожани в унісон. Згодом лютеранський хорал виконувався в акордному складі в тричотириголосному викладі і відіграв провідну роль у розвитку німецької національної професійної музики.

Попередник Й.С.Баха **Г.Шюц** вносить видозміни в духовну музику. Сприймавши школу італійських майстрів, зокрема К.Монтеверді, Шюц створює композиції в стилі італійських мадригалів, намагається надати музиці патетичного характеру, вводить сольний спів у формі драматичного речитативу з експресивною мелодією, що вимагала декламаційної манери співу. Шюц також надає особливого значення інструментальній партії, відводячи їй самостійну роль. Цим відкривається новий період у загальному розвитку церковної музики і пов'язаного з ним вокального виконавського стилю, який набуває рис інструментальності.

Ми обминаємо тут вокальні речитативи, створені Р.Кайзером (1674–1739), який заперечував роль німецької

мови у співі. Він писав музику переважно на італійські тексти або ж змішані італійсько-німецькі. Його наслідував Г.Ф.Гендель. Попри те, що опери Кайзера та Генделя були геніальними, у Німеччині їх забули.

Слід звернути увагу на постать **І.Маттезона** (1681–1764) Це була широко освічена людина, композитор, поет, вихованець, теоретик і практик у галузі музики. Праці Маттезона, борця за німецьке мистецтво й німецький стиль, були класичними для німецьких капелмейстерів, канторів, органістів та педагогів.

Різні форми вокальної музики вплинули і на інструментальну музику. На основі вокальної поліфонії розвивалося органне мистецтво: на органі виконувались обробки хоральних наспівів у вигляді варіацій, прелюдій. Так утворився німецький стиль гри на органі, в розвитку якого помітну роль зіграв знаменитий попередник **Й.С.Баха** композитор **Д.Букстехуде** (1637–1707).

Й.С.Бах трактував співочий голос як інструмент, наділений винятковими виражальними можливостями. Це червоною ниткою проходить у його вокальних творах – “Страстях”, “Месах”, “Кантатах”. Інструментальний характер звучання співочого голосу – основна ознака німецького національного вокального мистецтва.

Г.Ф.Гендель, який довгі роки прожив в Італії, був вихований на італійському оперному мистецтві і переніс стиль італійського бельканто в оперно-ораторіальні форми і став продовжувачем італійської опери-серія. Опері Генделя – це насамперед величезні збірники арій. Так, скажімо, в опері “Альміра” (Гамбург, 1705) було 42 “німецьких” і 15 “італійських” арій. Опера “Нерон” мала 75 арій. Діапазон вокальних партій ранніх вокальних творів Генделя дуже широкий. В кантаті “В африканських гаях” діапазон партії баса від “до”-діез великої октави до “ля”-першої (тобто більше двох з половиною октав). Це стало можливим завдяки тому, що співаки користувалися фальцетом. Більшість своїх опер Гендель написав і поставив в Англії, куди переїхав з Італії в 1712 році. Його постійними суперниками були Дж.Бонончіні, Н.Порпора, А.Гассе.

Опері Генделя в репертуарі театрів світу зараз включаються не часто, але завжди викликають у слухачів великий інтерес.

У московському Великому театрі в 1979 році була здійснена постановка опери “Юлій Цезар” (диригент В.Вайс, режисер В.Мілков, переклад лібретто російською

Ю.Августинова та М.Соколової). На сцені Англійської національної опери йшла опера “Ксеркс”, яку кияни мали змогу послухати в 1990 р. (диригент Ч.Макеррас, режисер Н.Хітнер). У головних ролях виступали: ірландська співачка Е.Меррей (Ксеркс), австралійська співачка І.Кенні (Ромільда), англійські співаки – контр-тенор К.Робсон (Арзамен), сопрано Л.Гаррет (Аталанта).

В Оперній студії при Київській консерваторії в 1980 році було здійснено постановку опери “Деїдамія” (диригент Л.Горбатенко, режисер Рената Езер (Лейпціг). На сцені паризької “Гранд Опера” (1992) успішно йшла опера “Тезей”.

На відміну від Генделя Бах ніколи не виїжджав за кордони Німеччини, проте постійно вивчав твори старих і нових майстрів італійського та французького музичного мистецтва, використовував у своїй творчості музичні форми італійської опери та інструментальної музики Франції. Творчість Баха тісно пов’язана з мистецтвом бельканто, яке він зумів трансформувати на національний ґрунт. Німецьке бельканто Баха відрізняється від суто італійського бельканто. (Про Генделя, наприклад, казали, що він весь час перебував під впливом італійських композиторів, пером яких “водила рука співаків”).

Третій із великих німецьких композиторів **В.А.Моцарт** почав свою музичну кар’єру теж із творів в італійському стилі. То вже пізніше він створив ряд творів, котрі належать не тільки німецькій вокальній школі, але й стали досягненням світового оперного мистецтва. Вокально-сценічне мистецтво “Театру Моцарта” – формувалось і розвивалось в другій половині XVIII ст. в епоху європейського Просвітництва. У Німеччині цей період характеризується рухом “*Sturm und Drang*” (“Буря і натиск”). Прихильники Ж.Ж.Руссо – німецькі “рухівці” – виступали за традиції національного мистецтва, боролися проти канонів класицизму. “Бурні генії” зверталися до творчості В.Шекспіра, трагедії якого приваблювали їх глибокою життєвою правдою, вселяли бажання створити свій народний театр.

Естетика Моцарта нерозривно пов’язана з передовими напрямками європейської культури, з національними традиціями комедійного народного театру зінгшпіля (сформувався в 30-х роках XVIII ст.). Цей театр з’явився на ґрунті аматорського музикування, шкільної театральної самодіяльності, університетських театрів, мандрівних труп. Неодноразові

спроби створити національний німецький музичний театр залишалися нереалізованими. Однією з основних причин цього був брак виконавських національних кадрів. Після довгої боротьби, зусиль і праці в ряді міст Німеччини з'явилися німецькі оперні театри.

Головним вогнищем національного німецького мистецтва став Гамбурзький театр – загальнодоступний, народний, в якому ставилась і опера. Взірцем стилю гамбурзької опери можна назвати зінгшпіль Р.Кайзера “Юделет” (1726). Оперна трупа Гамбурзького театру складалась спочатку із аматорів, але поступово поповнювалась акторами-професіоналами. В Мюнхені поруч з італійськими операми почали ставити і німецькі.

У Мангеймі в 1777 році побудовано театр, який став центром німецької національної музичної культури. У його виставах брали участь виключно німецькі актори. Йшла боротьба за чистоту німецької мови.

Провідна роль у розвитку народного театру належала Австрії, де культивувалися як придворні, так і народні видовища. У придворних театрах вистави вражали пишнотою, герої спілкувалися італійською та французькою мовами, а в народних – дійства ставили німецькою мовою, не цураючись і використання діалектів. Існування придворних та народних театрів, які працювали паралельно, зіграло позитивну роль у взаємозбагаченні музичної культури взагалі.

1778 року в “Бург-театрі” (Відень) за побажанням імператора, було створено німецьку трупу, до якої запросили кращих австрійських та німецьких виконавців, серед яких були: Фредерік і Йозеф Вайднери, Йозеф Ланге, сестри Марія і Катаріна Адамбергери, Карл Брокман, Людвіг Шредер та ін. Перший зінгшпіль “Рудокоп” композитора І.Умляуфа (1746–1796) мав великий успіх.

“Бург-театр” мав статут з такими правилами:

1) актор не може відмовлятися від запропонованої йому ролі;

2) провідні актори зобов'язані виконувати як головні, так і другорядні ролі;

3) знати партію напам'ять;

4) працювати з режисером;

5) костюми, мізансцени, манери виконання, тобто елементи сценічного ансамблю, – все мусить бути підпорядковане єдиному задумові вистави;

6) вистави йдуть виключно німецькою літературною мовою.

Саме з розрахунку на високі художні та виконавські якості трупи “Бург-театру” Моцарт написав зінгшпіль “Викрадення із сералю” (1782) та оперу в італійському стилі “Весілля Фігаро” (1786). У Відні під орудою самого композитора (за два місяці до смерті) був поставлений зінгшпіль “Чарівна флейта” (1791, театр “*Auf der Wieden*”).

Зінгшпіль — це національна різновидність німецької та австрійської комічної опери з розмовними діалогами між музичними номерами. Австрійський зінгшпіль має великі оперні форми — арії, ансамблі, фінали. Це зближує його з італійською оперою-буф. Традиції зінгшпіля Моцарта продовжені в І-й половині ХІХ ст. (“Вільний стрілець”, “Оберон” К.Вебера, “Фіделіо” Л.Бетховена).

Дослідники творчості Моцарта сходяться на тому, що існує “два Моцарти”: “зовнішній” та “внутрішній”. Все життя він ніби вів боротьбу з самим собою. У його музиці постійно присутня глибока проблематика. Загадковість його особистого “я” відповідає загадковості його творчості.

Моцарт вірвався за межі ХVІІІ століття і вийшов у майбутнє. Він — “руйнівник”, хоч синтез його музики ввібрав у себе й минуле: протестантські хорали у “Чарівній флейті”, стиль Палестрини у месах, григоріанський хорал (“Дон Жуан”), тобто Моцарт мав ту силу, якою переплавляв старе у нове. Він мислив і драматургійно, і театралью. В його партитурах нема жодної ноти, акорду, фермати, жодного динамічного зауваження, які б не служили меті драматургійної виразності. Оркестр доповнює те, чого не говорять слова. Ми не знайдемо у Моцарта “оркестру для оркестру”, самоїсної оркестрової віртуозності. Тому на зауваження австрійського імператора “надто гарно для наших вух — та надто багато нот”, Моцарт відповів: “Рівно стільки — скільки необхідно, Ваша імператорська величність”. Дж.Россіні зауважив, що “Моцарт — єдиний композитор, знання якого дорівнюють його генію, а геній — знанням”.

Дія в операх Моцарта перенесена з діалогів в ансамблі, дуети, фінали, арії. Це була система, як (трохи пізніше) й система Р.Вагнера (який, до речі, критикував Моцарта за його легковажність і... безсистемність). У Моцарта арії двоякі: психологічні (для характеристики індивідуальностей) та арії дії (наприклад, Дон Жуан у сцені з селянами та Мазетто). У формулі “поезія — слухняна дочка музики” закладене *credo* композитора: Моцарт мислив музичними категоріями, образами, які народжувалися у нього задовго

до поезії. Моцарт у музиці — це Гете, Шекспір у поезії. Гете вважав, що тільки Моцарт зміг би написати музику до його “Фауста”.

Завдання співаків у вокальних творах Моцарта важкі й відповідальні. Виконавці мали бути, насамперед, музикантами, а заодно володіти вокальною технікою, сильним диханням, широким діапазоном голосу. Сопрано Цариці ночі повинно мати вільне “фа” 3-ї октави, бас Зарастро — “фа” великої, а Осмін — “ре” великої октави (!).

І все ж ні в період творчості Баха та Моцарта, ні пізніше, коли партії в опері “Фіделіо” віденського класика **Л.Бетховена** (Відень, 1814), критикували за невокальність, говорити про створення самобутньої німецької вокальної школи не доводиться. Виховання німецьких співаків йшло переважно під керівництвом італійських педагогів.

Автор першої німецької романтичної опери “Вільний стрілець” (Берлін, 1821) **К.Вебер** (1786–1826) знову звернувся до традиційного жанру німецького зінгшпіля, наповнивши його новим змістом. Музична драматургія побудована на контрастному розвитку двох інтонаційних сфер: побутової і фантастичної. Композитор приділяє велику увагу оркестру, а також лейтмотивам. В опері “Евріанта” (Відень, 1823) він звернувся до стилю великої романтичної опери. Тут відчуваються прототипи героїв оперної творчості Р.Вагнера.

Новаторські опери **Р.Вагнера** (1813–1883) справили справжню революцію в мистецтві співу XIX ст. Композитор відкинув італійське бельканто, заявивши про необхідність рішучої відмови від нього. Він уявляв собі співочий голос як надвиразний інструмент, що влітається в оркестрову тканину. В операх Вагнера домінують три види голосів: героїчний тенор, драматичне сопрано, драматичний бас-баритон.

Вокальні партії в операх Вагнера відзначаються великою довжиною чистого співу, які вимагають голосової і фізичної витривалості. Мелодійна лінія вокальних партій дуже складна, часто з широкими інтервалами та незручними для голосу перехідними нотами. Автор використовує відносно низьку теситуру в партіях тенора та сопрано, високу — у баса-баритона.

Здавалося б, вокальна партія Трістана невисока, вона не виходить за рамки “ля” першої октави. Проте, що це за партія! Практично це баритонова партія з верхніми нотами. Навпаки, вокальна партія Ізольди сягає від “ля” малої

октави до “до” третьої октави. Ноти “фа”-діез, “соль”, “ля” другої октави тягнуться впродовж двох-трьох тактів у чотиридольному метрі. Виконавиці партії Ізольди необхідні і суперголос, і суперзоров’я.

Введення Вагнером нових вокальних форм – монологів, розповідей, діалогів привело до декламаційного співу (*Sprechgesang*). Автор стверджує: “Моя декламація – це вже спів, а мій спів – це досконала декламація”. Тобто мелодія органічно сама повинна виходити із мови.

Оркестр у Вагнера великий, в ньому багато мідних та ударних інструментів. Так в опері “Перстень нібелунга” понад сто інструментів, до яких додається ще 18 по-різному настроєних наковалень. Для такого оркестру необхідні дуже сильні голоси. До того ж фонетичні особливості німецької мови ще більше утруднюють і без того нелегкі завдання співаків. Тому й не дивно, що після 77-и репетицій оперу “Трістан та Ізольда” було визнано непридатною до виконання (Відень, 1861). Вагнера охоплює відчай від роботи з виконавцями, вихованими на принципах італійської вокальної школи, і в 1865 році він просить свого покровителя – баварського короля Людвіга II – дозволити створити спеціальну німецьку національну вокальну школу. В цьому ж році відбувається прем’єра “Трістана” в Мюнхені (диригент Г. фон Бюлов). Але виконавець головної ролі тенор Людвіг Шнорр фон Карольсфельд, затративши безліч душевних і фізичних сил під час підготовки до прем’єри, через вісім днів після прем’єри помер у віці 29 років (Ізольду виконувала його дружина – Мальвіна Шнорр).

Шлях оперного композитора Вагнер починав під впливом романтизму: опери “Рієнці” (1840), “Летючий голландець” (1841), але вже опери “Тангейзер” (1845), “Лоєнгрін” (1848) свідчать про те, що Вагнер став на реформаторський шлях. У цих операх сформульовані основні положення творчої платформи композитора – лейтмотиви (*Leitmotiv*), короткі симфонічні характеристики, пов’язані з певною ідеєю, наскрізний розвиток, безконечна (*unendliche*) мелодія. Розмовні діалоги (Вебер, Бетховен, Моцарт) у Вагнера відсутні.

У 1876 році в історії німецької музичної культури відбулась важлива подія – відкриття оперного театру Р.Вагнера в Байройті. Виконувалась тетралогія з прологом (“Перстень нібелунга” – урочисте сценічне дійство, що тривало три дні й один вечір – “Золото Рейна” (пролог), “Валькірія” (перший день), “Зігфрід” (другий день), “Заги-

бель богів” (третій день). Цикл повторювався тричі (диригент Х.Ріхтер), і театр через матеріальні збитки був закритий. Його діяльність відновилась лише в 1882 році постановкою “Парсіфаля”. З того часу Байройтські фестивалі проводились три-чотири тижні на рік. Під час світових воєн вистав не було. Діяльність театру відновлювалась двічі – у 1924 р. і в 1951 р. Зараз театром керують онуки Вагнера – Віланд і Вольфганг.

Театр в Байройті почав будуватися з 1872 року на кошти прихильників Вагнера, а також короля Людвіга II (архітектори К.Брандт, Г.Земпер, О.Брюхвальд). Залу у вигляді амфітеатру завершує галерея на 2000 місць. Лож і ярусів немає, оркестр схований і невидимий для слухачів. “Революційні для того часу фактори невидимого оркестру, ліквідація театральних лож, затемнення залу створили паломництво у вагнерівську Мекку” (Горович). На Байройтських урочистостях 1876 року були присутні видатні діячі музичного мистецтва з багатьох країн, серед них П.Чайковський, А.Рубінштейн, К.Сен-Санс, Е.Гріг, А.Брукнер...

У “Персні нібелунга” майже сто музичних лейтмотивів. Оркестр змушує забути про вокаліста. Сценічна дія – інертна. Хори, ансамблі невеликі. Р.Роллан відзначав: “Вагнерівська драма – це драматична або епічна симфонія, яку неможливо виконати на сцені, до якої дія не додає нічого”. Це є свідченням того, що тільки у співі та експресивному звучанні оркестру повинна бути реалізована вся сила вираження (лібретто до своїх опер Вагнер писав сам). Ряд епізодів, сцен ввійшли у золотий фонд західноєвропейського музичного театру (“Політ валькірій”, “Кування меча”, “Прошання Вотана і заклинання вогню”, “Похоронний марш і смерть Зігфріда” тощо).

Вагнерівська музична драма справила помітний вплив на французьких, італійських композиторів, зокрема й Верді (“Отелло”, “Фальстаф”).

Складний життєвий і творчий шлях пройшов Вагнер: від революціонера 40-х років XIX ст., участі на барикадах у Дрездені (1849), політичного емігранта (1849–1861), амністії, – до послідовника Шопенгауера, проповідника фатальної приреченості й песимізму, що відбилосся в опері “Парсіфаль” (Байройт, 1882).

Подібно до того, як творчість Верді сформувала плеяду співаків вердіївського стилю, так і оперна творчість Вагнера виховала плеяду виконавців вагнерівського стилю, який

вимагав від співаків повної віддачі духовних та фізичних сил. Вагнерівські співаки, як правило, співали й співають тільки в операх Вагнера, обмежуючи свій репертуар.

Одними з перших виконавців опер Вагнера були: В.Шредер-Деврієнт, Ліллі Леман, Й.Тихачек, Л.Шнорр фон Карольсфельд, Г.Вінкельман, Я.Решке; бас Кіндерман.

В.Шредер-Деврієнт (1804–1860) – сопрано, сценічну кар'єру починала як драматична актриса, виступала в операх Моцарта (Паміна), Бетховена (Леонора), Вебера (Агата), Вагнера (Адріано, Сента). В 1823–1847 рр. – солістка Придворної капели у Дрездені. За участь у Дрезденському виставі була вислана за межі Саксонії. Користувалася великою популярністю в Італії, Франції, Англії, Росії.

Й.Тихачек (1807–1886) – чеський тенор, з 1838 по 1870 рік провідний соліст Дрезденської придворної опери, перший виконавець партії Рієнці та Тангейзера. Його високо цінували сучасники, зокрема Р.Вагнер та Г.Берліоз.

Г.Вінкельман (1849–1912) – тенор. Популярність здобув після виконання партії Парсіфаля (Байройт, 1882). З 1883 року – соліст Віденської опери, де виступав впродовж 25 років. Гастролював у Європі і США. Успішно виконував вагнерівський репертуар (Лоенгрін, Трістан, Вальтер, Тангейзер).

Ліллі Леман (1848–1929) – колоратурне, згодом драматичне сопрано. До виступу в Байройтському фестивалі виступала в Празі, Лейпцігу, Берліні. Прославилася як виконавиця партій в операх Вагнера “Лоенгрін”, “Золото Рейна”, “Трістан та Ізольда”. Гастролювала в США (1886–1890). В репертуарі були партії з опер Моцарта, Доніцетті, Верді. Виступала як оперний режисер (ставила опери Моцарта у Зальцбурзі) та вокальний педагог.

Я.Решке (1850–1925) – польський тенор. Співу навчався у Котоньї в Мілані. Дебютував як баритон. З 1879 року виконував теноровий репертуар, до якого входили опери Ж.Массне, Ш.Гуно, Дж.Мейєрбера, Р.Вагнера... Решке гастролював в Англії, США, Росії. Був видатним вокальним педагогом.

У ХХ ст. належне визнання у виконанні вагнерівського репертуару здобули видатні співаки: норвежка К.Флагстад (сопрано), шведська співачка Б.Нільсон, датчанин Л.Мельхіор (тенор), українські співаки С.Крушельницька та тенор М.Менцинський, німкеня Лотте Леман, російські співаки – сопрано Ф.Литвин, А.Нежданова, тенори І.Єршов, Л.Собінов.

С.Крушельницька (1872–1952), опанувавши висоти італійського бельканто, звернулася до нової музики Р.Вагнера. Вона брала уроки в німецького педагога Генсбахера. В репертуарі співачки – опери “Лоенгрін” (Ельза), “Тангейзер” (Єлизавета), “Валькірія” (Брунгільда), “Зігфрід” (Валькірія), “Загибель богів” (Брунгільда), “Трістан та Ізольда” (Ізольда).

Лотте Леман (1888 р.н.) – лірико-драматичне сопрано. В 1910 році вона дебютувала у Гамбурзькому оперному театрі, з 1914-го – солістка Віденської опери. Всесвітньовідома виконавиця партій в операх Вагнера (Зіглінда, Фріка, Ельза, Єлизавета). З 1923-го – солістка “Мет” (Нью-Йорк).

К.Флагстад (1895–1962) дебютувала в опері “Валькірія” (Зіглінда) в театрі “Мет” (1935 р.). Невдовзі виконала партії Брунгільди, Ізольди, Ельзи, Єлизавети, Кундрі (“Парсіфаль”). На сцені “Мет” знайшла свого ідеального партнера Л.Мельхіора. “Після Е.Карузо я знала тільки один по-справжньому великий голос в опері – це К.Флагстад”, – так оцінила виконавський талант співачки примадонна “Мет” Ф.Альда. З 1958 року Флагстад була Генеральним директором першого постійно діючого оперного театру в Осло.

Л.Мельхіор (1890–1973) починав свій творчий шлях як баритон, але згодом виступає в теноровій партії Тангейзера (1918). Брав уроки у кращих педагогів Європи: Бейгеля (Лондон), Гренцебаха (Берлін), Бар-Мільденбург (вагнерівська співачка, Мюнхен). У “Мет” почав виступати з 1926 року.

Б.Нільсон (1921 р.н.) співу навчалась у Королівській музичній академії в Стокгольмі. Дебютувала в 1947 році на сцені Королівської опери (“Вільний стрілець” Вебера, партія Агати), була солісткою цього театру до 1951 року. Успішно виступала на музичних фестивалях в Глайндборні та Байройті. З 1957 року постійно співала на сцені “Ковент Гарден” (Лондон), з 1960 – солістка “Мет”. В 1964 році у складі оперної трупи міланського театру “Ла Скала” виступала на сцені Великого театру в Москві. Після Флагстад Нільсон найкраща виконавиця вагнерівського репертуару.

З нагоди 150-ліття від дня народження Вагнера в “Мет” виконувалася опера “Трістан та Ізольда”. Трістана по черзі виконували три тенори (по одній дії кожен) – Рамон Вінай, Карл Лібл та Альберт да Коста. І тільки Ізольду виконувала одна співачка – Біргіт Нільсон!

Для наших вітчизняних виконавців стиль вагнерівських опер не завжди був зрозумілим. І хоч опери “Лоенгрін” та “Тангейзер” були в репертуарі Маріїнського театру впродовж 25-ти років, проте справжніх співаків-акторів російська опера ще не мала. Лише в 1895 році в опері “Тангейзер” з’явився справжній вагнерівський співак-артист **І.Єршов** (1867–1943). Німецькі диригенти запрошували його на сцені Німеччини, але співак відмовлявся (“не могу співати мовою, якою не думаю”). Вершина творчості Єршова – тетралогія “Перстень нібелунга”. Партнерами Єршова у вагнерівському репертуарі були Ф.Литвин, М.Черкаська.

До вагнерівської опери “Лоенгрін” звернувся і російський співак **Л.Собінов** (1872–1934). Роль Ельзи виконувала А.Нежданова (1873–1950). Лоенгрін Собінова (1908) це – “лірична чарівність молодості”. Високу оцінку образу Лоенгріна-Собінова дав німецький диригент, знавець Вагнера А.Нікіш. І досьогодні живуть дві трактовки образу Лоенгріна – драматична (німецька) Єршова й лірична – Собінова.

На сцені Київського оперного театру також виконувались опери Вагнера. В постановці “Лоенгріна” 1958 року (диригент О.Климов, режисер В.Скляренко, український переклад П.Тичини) партії виконували П.Білинник, В.Тимохін (Лоенгрін), Г.Шоліна, З.Христич (Ельза), Е.Томм, В.Любимова (Ортруда), М.Ворвулев, Д.Гнатюк (Тельрамунд), В.Пазич, Р.Білецький (Генріх). В 1962 році “Лоенгрін” був показаний на гастролях в Москві.

Національна опера України у 1995 році звернулася до постановки опери “Лоенгрін” мовою оригіналу. Це спільна українсько-німецька постановка (диригент В.Кожухар, режисер Ф.Єргер).

НІМЕЦЬКА ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ХІХ СТ.

Основоположником німецької національної школи співу був **Фрідріх Шмітт** (1812–1884). Він першим відгукнувся на заклик Р.Вагнера про виховання власних, німецьких оперних виконавських кадрів.

Ф.Шмітт, учень Шарлотти Мангольд в Дармштадті та Штунтца в Мюнхені, виступав як співак на сценах Магдебурга, Лейпціга, Дрездена, а згодом, втративши голос, почав педагогічну діяльність у Мюнхені, працював у Відні, Берліні.

Критикуючи, як і Вагнер, італійський метод навчання як непридатний для навчання німецьких співаків (з огляду на фонетику німецької мови), Шмітт повністю вилучає вправи та методи, що характерні для італійської методики, і пропонує власні, як він вважав, правильні погляди на викладання сольного співу.

Його основна праця – “Вокальна школа Німеччини” – була видана ще в 1854 році, тобто задовго до заклику Вагнера (1865) про створення німецької національної школи співу, і перевидана в 1868 році. В цьому ж році Шмітт видав ще одну свою роботу – “Пошуки змішаного голосу”.

Метод Шмітта дістав назву “школи прімарного тону”. Головна ідея автора – пошуки правильного тону (“прімарного”, від італійського слова “*prima*”, що означає “перший”, “первинний”, тобто найкращий тон голосу), мезанізм утворення якого повинен бути використаний на всьому діапазоні.

Цей “прімарний” тон можна віднайти на середньому діапазоні співочого голосу при певних умовах, а саме:

- 1) широко відкритий рот,
- 2) язик лежить плоско,
- 3) вдихати грудьми при підтягнутому животі.

Після цього:

4) співати вільно склад “ля”, направляючи звук у “ділянки кісток голови”.

Це повинно:

5) викликати вібраційне відчуття у верхній частині обличчя (в переніссі), а також у кістках голови.

Якщо:

б) вібраційного відчуття немає, то співати не склад “ля”, а склад з приголосною “*n*”, наприклад: “*nann*”, “*mann*” і т.ін., причому, акцентуючи на приголосну, співати доти, доки не буде відчуття резонування в області “маски”.

Але:

7) звук не повинен бути гнусавим (носовим), бо гнусавість приводить до обмеження діапазону.

Активізація вібраційного відчуття допоможе:

8) досягти свободи звукоутворення та міцності світлого голосу, який має перекрити потужний вагнерівський оркестр.

Шмітт не визнавав “прикриття” верхнього діапазону голосу, вважаючи, що “темний” звук веде до руйнування голосу взагалі та вбиває здоров’я співака.

Проблема “вирівнювання” регістрів за Шміттом – “ви-гадка педагогів”. Якщо вірно знайдено прімарний тон, то він допоможе оформити весь діапазон голосу співака, – вважав педагог.

Стосовно дихання Шмітт мав також власний погляд: раптово набраний великий об’єм повітря в груди (живіт підтягнутий) повинен бути стриманим, а голос – вільним.

Помилки Шмітта очевидні: неправильний тип дихання, непризнання регістрів, нехтування “прикритим” звуком.

Шмітт не міг дати Вагнеру співаків, вокальні якості яких задовольнили б композитора. І все ж у Шмітта була цінна ідея: на основі “прімарного” тону він побудував німецьку школу співу, яка враховувала фонетику німецької мови і з часом, змінюючись, дала позитивні результати.

Зневірившись у педагогічних можливостях Шмітта Р.Вагнер звертається до його учня **Юліуса Гей** (1832–1909).

Широкоосвічена людина, талановитий музикант і композитор, Гей не володів професійним співочим голосом. Захоплення вокальною педагогікою, прекрасне знання німецької мови, володіння гострим вокальним слухом, тісний контакт з Вагнером дали йому можливість виховати прекрасних виконавців складних вокальних партій в операх Вагнера: Ф.Бетца (1835–1900, бас-баритон, виконавець партії Вотана в Байройті 1876 р.), К.Гілля (1881–1893) – виконавця партії Альберіха; Г.Вінкельмана (1849–1912) – тенора (“Парсіфаль”, 1882); драматичних сопрано: А.Матерну (Брунгільда, 1876), Т.Мільтен, М.Брандт, А.Вагнер...

Ю.Гей виділяє три періоди у формуванні однорідного звучання співочого голосу по всьому діапазоні: перший – формування “натурального” тону; другий – “нормального” тону; третій – “ідеального” тону. Термін Шмітта “прімарний” тон Гей змінює на термін “натуральний” тон. “Натуральний” тон – це природне звучання голосу на

найбільш звучних голосних, коли відчувається легкість емісії звуку.

“Натуральний” тон утворюється у співака в розмові у стані радісного почуття, звідки легко перейти до співу. Коли знайдено “натуральний” тон, треба перейти до “нормального” тону, тобто до вільного звуку у співі на всьому діапазоні.

Навчання закінчується оволодінням “ідеальним” тоном, тобто таким звучанням голосу, коли співак відчуває від співу фізичну, а слухач – естетичну насолоду.

Гей зумів розумно поєднати досягнуті успіхи італійської науки кантиленного співу із специфікою німецької мови.

Основні методичні установки Гей такі:

1) діафрагмальний тип дихання, максимальний вдих співпадає з максимально скороченим (піднятим) піднебінням:

2) стабільне положення гортані – понижене, але не силуване;

3) використання “темного” звуку на голосних “о”, “у”;

4) розвиток вібраційного відчуття, яке допомагає з’єднанню грудного і головного резонаторів. Їхнє з’єднання Гей вважає можливим за допомогою носового резонатора (звучання носової та гайморової порожнин, лобних пазух), який він називає “золотим мостом”, але звук не повинен бути гнусавим.

5) Гей радить робити вправи з текстом, в якому приголосні “н” і “м” допомагають віднайти головне резонування, наприклад: *nun, nahen, neue, wohnen*; або: *stamm, stemmen* і т.д.

В 1886 р. Ю.Гей видав працю з вокальної методики “Німецьке навчання співу”.

Ведучи мову про вокальну педагогіку Німеччини ХІХ ст., не можемо обминути постать **Юліуса Штокгаузена** (1826–1906), який є представником “школи примарного тону”. Його метод – синтез італійської та французької шкіл співу із врахуванням фонетики німецької мови. Штокгаузен виховувався в аристократичній артистичній сім’ї (батько – віртуоз гри на арфі, мати – співачка М.Шмук). Вокальну освіту здобув у Парижі в М.Гарсія-сина і Ж.Б.Фора (баритон). Він співав у Штуттгарті, був диригентом у Гамбурзі, а з 1879 р. займався вокальною педагогікою у Франкфурті.

Ю.Штокгаузен видав працю “Метод співу” (1886), присвятивши її своїй матері.

У цій праці автор дотримується основних методичних положень своїх учителів Гарсія і Фора, а також висловлює власні погляди на підготовку співака, серед яких, зокрема, такі: сила голосу залежить від функціонування дихальної системи; висота звуку – від функції гортані; модифікація (зміна) тембру – від зміни надставної труби.

Беручи до уваги труднощі німецької мови, Штокгаузен рекомендує робити вправи на закриті голосні, які сприяють низькому положенню гортані, котре, на його думку, необхідне всім категоріям голосів – як чоловічим, так і жіночим. Тип дихання – нижньореберний, діафрагмальний. Для вирівнювання регістрів Штокгаузен рекомендує використовувати “темний” тембр голосу при злеті голосу вгору, і “світлий” – при його зниженні.

Серед учнів Ю.Штокгаузена – український героїчний тенор **М.Менцинський** (1875–1935). “Цей артист вийшов з мистецької школи Штокгаузена. В ролях Трістана, Лоенгіна і взагалі у всіх солідних тенорових партіях він стоїть у перших рядах світових тенорів”, – писала в 1914 році одна із віденських газет. Менцинський навчався у Штокгаузена два роки (1899–1901). В репертуарі співака були вагнерівські партії – Лоенгін, Зігфрід, Тангейзер, Трістан. Завершивши співочу кар’єру, М.Менцинський теж займався вокальною педагогікою, вів вокальний клас у Стокгольмі, де поселився на постійне проживання з 1926 року.

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО НІМЕЧЧИНИ ХХ СТ.

Історія німецького оперного мистецтва ХХ ст. починається творами **Ріхарда Штрауса** (1864–1949). Мистецька спадщина “Генерального музик-директора” Мейнінгенського оперного театру (1885), члена Академії мистецтв в Берліні (1909), Президента імперської музичної палати (1933), оперного та симфонічного диригента Р.Штрауса – велика: опери, балети, симфонічні поеми, хори, камерно-інструментальні ансамблі, пісні.

Жанр опери постійно знаходився у центрі уваги композитора. Він – автор 14 музично-театральних творів. Найбільшу популярність серед опер Штрауса здобули: “Саломея” (1905), “Електра” (1908), “Кавалер троянд” (1911), “Аріадна на Наксосі” (1912)...

Складні завдання у виконавців опер Р.Штрауса. Широкий діапазон вокальних партій (партія Аріадни охоплює діапазон голосу від “соль” малої октави до “сі-бемоль” другої октави; Саломеї – ще більше: від “соль-бемоль” малої октави до “сі-бекар” другої октави, різні вокальні стилі (від декламації до кантилени), елементи атональності (“Електра”), спроба синтезу стилів Моцарта і Вагнера (“Жінка без тіні”, 1919), Вагнера-Глюка-Мейєрбера (“Єлена Єгипетська”, 1928), звернення до неокласицизму (“Аріадна на Наксосі”, використання віденських мелодій (“Кавалер троянд”). Ці твори вимагають від співаків високого професіоналізму, вокальної досконалості, акторських даних, інструментальності і вокальності одночасно, високої ерудиції, міцного здоров’я та видатного голосу.

Видатною виконавицею опер Р.Штрауса була українська співачка **С.Крушельницька** (Саломея, Електра), яка з тріумфом виступила в міланському театрі “Ла Скала” в опері “Саломея” (1906) разом з диригентом А.Тосканіні, який готував італійську прем’єру Р.Штрауса.

Оперним творам Штрауса властиві стильові особливості, що мають риси романтизму, експресіонізму, нату-ралізму.

У німецькій опері ХХ ст. корифеєм експресіонізму вважається **Арнольд Шенберг** (1874–1951), автор чотирьох одноактних творів для музичного театру: “Очікування” (1909), “Щаслива рука” (1913), “Від сьогодні до завтра” (1928) та незакінченої опери “Мойсей та Арон” (дві дії із трьох). Ці твори характеризуються імпульсивністю, нестабільністю стану героя. Нестійкі інтервали – септими,

секунди – ускладнюють завдання співаків. Заключна фраза опери “Очікування” закінчується ноною.

Шенберг розробив свою дванадцятитонову (додекафонія) систему, в основі своїй надуману. Власні твори композитор писав за цією системою, яка довгі роки була предметом дискусій для музикантів. Твори Шенберга не стали репертуарними.

Шенберг вводить прийом: “*Sprechstimme*” (розмовний голос), що відрізняється від вагнерівського “*Sprechgesang*” (розмовляти співом). Це щось середнє між співом і розмовою. Для цього, за порадою самого композитора, треба:

1) витримувати ритм (і довжину звуків) так само, як і в співі;

2) чітко розуміти різницю між співом і розмовним звуком, бо вокальний звук твердо дотримується висоти, а розмовний залишає її, понижуючись або підвищуючись, причому висотні співвідношення тонів зберігаються.

Виконавець повинен остерігатися манери “розспіву”. Відмінність між звичайною і музикально оформленою мовою повинна бути чіткою, але музикальна мова не повинна бути співом.

Опера учня Шенберга – **Альбана Берга** (1885–1935) – “Воцек” (1925) має чимало сторінок, де вокальна партія, позначена певними нотними знаками, називається терміном Шенберга “*Sprechstimme*”. Музична мова опери Берга “Воцек” дуже складна і, здається, пориває зв’язки з класичною тональністю. І все ж, за словами Шенберга, Берг “не вважає за можливе відмовлятися від музичних характеристик за допомогою мажору і мінору”.

Вокальні партії в опері “Воцек” розкидані “по всьому діапазону голосу”. Теситура досить висока. Наприклад, у партії капітана (тенор) повинно звучати “сі-бекар” першої октави на два *piano* після хроматичного ходу з нижнього “ре-бемоль”. Партія Воцтека (баритон) написана на перехідних нотах з хроматизмами, а найвища нота “ля-бекар” – у форшлазі. У сні Воцек стогне на тонах “соль-діез” першої октави. Ритмічний рисунок вокальної партії досить складний.

Діапазон партії Марі від “соль-бекар” малої октави до “до-діеза” третьої октави. У смерті Марі (Воцек вбиває її ножом) – вигук на дві октави: “сі-бекар” другої – “сі-бекар” малої октави.

В основі лібретто опери “Воцек” – текст незакінченої драми Г.Бюхнера (1813–1837) “Войцек”. Автор, проживши

лише 24 роки, залишив безліч ескізів, за якими через сорок років після його смерті вдалося відновити п'єсу, в основі якої реальний факт: судовий процес над солдатом Войцеком (перукарем), який із ревнощів убив кохану. Войцек був прилюдно страчений у Лейпцігу. Бюхнер сприйняв цей факт як приклад соціальної трагедії: принижений герой, доведений моральними знущаннями до відчаю, вбиває кохану, залишивши дитину. Марі – також жертва убогості та безвиході.

Говорячи про німецьку оперну музику ХХ ст., слід назвати музично-драматичний твір “Розумниця” К.Орфа (Франкфурт, 1943), оперу “Художник Матіс” (Цюріх, 1938) П.Хіндемита (1895–1963).

У “Розумниці” К.Орфа присутні розмовні діалоги, ансамблі *a capella*, ритмічна розмова без висоти звуків. Власне “Розумниця” не є оперою у класичному розумінні. Орф прагнув нового синтезу в мистецтві.

В опері “Художник Матіс” професор Вищої музичної школи в Берліні (1927) і в Анкарі (1934), Гарвардського, Іельського (1940) і Цюріхського університетів, композитор Хіндемйт повертається до стилю Вагнера, його симфонізму. Всю оперу пронизує лейтмотив – пісня “Три ангели”. Хіндемиту належить редакція опери К.Монтеверді “Орфей” (Відень, 1954).

Німецьке вокальне виконавство ХХ ст. розвивається активно і якісно. На світових сценах виступають видатні німецькі співаки.

Баритон **Дітріх Фішер-Дискау** (1925 р.н.) учень Г.Вольтера і Г.Вайсенборна, закінчив Вищу музичну школу в Берліні. З 1948 року – в трупі Берлінської опери. Його світова слава почалась із гастролей в США (1955). Оперні партії: Дон Жуан, Родріго (“Дон Карлос” Верді), Вольфрам, Вільгельм Телль (Россіні), художник Матіс, Воцек, граф Робінзон (“Таємний шлюб” Д.Чімарози)... Фішер-Дискау – прекрасний камерний співак (пісні Шуберта, Вольфа, Брамса, Шумана). Великий інтерес викликає запис пісень Шуберта під фортепіанний супровід великого піаніста сучасності С.Ріхтера (Франція, 1977). Фішер-Дискау – почесний член Королівської Академії музики в Лондоні (1972), Стокгольмі (1972), почесний Президент Міжнародного товариства ім.Шуберта в Тюбінгемі (1972), володар призів “Золотий Орфей” (1955, 1966, Італія, Мантуя).

Бас-баритон **Тео Адам** (1926 р.н.) – один із видатних співаків колишньої НДР. Учень Р.Дітріха, Тео Адам з 1949

року – соліст Дрезденської опери. Впродовж 25-ти років – постійний учасник Байройтських фестивалів. Під час гастролей Берлінської опери в Москві (1969) Т.Адам виконував партію Закса в “Майстерзінгерах”. Цього ж року відбувся його дебют в Нью-Йорку (“Мет”). У 1966–1967 рр. фірмою “Філіпс” було зроблено запис тетралогії “Перстень нібелунга” з Тео Адамом (Вотан), Біргіт Нільсон і ін. під орудою Карла Бема. В оперному репертуарі співака твори Моцарта (Дон Жуан), Верді (Філіпп), Пуччіні (Скарпія), Берга (Воцтек). Т.Адам записав на платівку сцени із “Бориса Годунова” М.Мусоргського. Співак виступає і як режисер (“Весілля Фігаро”, 1972; “Євгеній Онегін”, 1975).

Драматичне сопрано **Елізабет Шварцкопф** (1915 р.н.) починала співочу кар’єру як меццо-сопрано у Вишій музичній школі в Берліні (педагог Л.Мис-Гмейнер). Після двох років занять за порадою інших вокальних педагогів співачка переходить в категорію колоратурних сопрано. Після закінчення музичної школи (1938) Елізабет отримала премію Ліги націй як краща випускниця. Вона їде на піврічне стажування до Англії. Повернувшись, стає солісткою Берлінської опери і дебютує невеликою партією в опері “Парсіфаль” Вагнера. У перший рік співачка виступала в 20-ти епізодичних ролях. Через два роки вона виконала партію Оскара (“Бал-маскарад” Верді), Мюзетту (“Богема” Пуччіні), Лауретту (“Джанні Скіккі” Пуччіні).

Після виконання партії Цербінетти в опері “Аріадна на Наксосі” Р.Штрауса про неї заговорили в музичних колах. У цей час відбулось знайомство Шварцкопф із співачкою Марією Іфогюн, яку Елізабет вважає своїм єдиним справжнім вокальним педагогом.

В 1942 році співачка підписала контракт на виступи у Відні, але дебют відбувся після війни – 1 травня 1945 року (“Весілля Фігаро”). Віденці належно оцінили виконавицю також в партіях Недди, Мімі, Джільди, Ліу, Констанци.

1947 рік став вирішальним для співачки: моцартівський Зальцбургський фестиваль, гастролі в Лондонському театрі “Ковент Гарден” зробили ім’я Елізабет Шварцкопф відомим у Європі. В “Ковент Гарден” вона виконала партії Паміні, Софі (“Кавалер троянд” Штрауса), Віолетти, Мімі, Джільди, Чіо-Чіо-сан, Манон (Массне), Єви (“Майстерзінгери”). 1951 рік. Співачка бере участь в Байройтському фестивалі (“Нюрнберзькі майстерзінгери”) під орудою Герберта фон Караяна. 1952 рік. Виступ в “Ла Скала” в опері “Кавалер троянд”. Цього ж року – перший виступ в США (сольний

концерт, “Таун-холл”, Нью-Йорк). 1955. Сан-Франциско. Виступ у “Кавалері троянд” (Маршальша). Елізабет – видатна світова виконавиця. В 1974 році Шварцкопф в Брюсселі прощалась із сценою в опері Р.Штрауса “Кавалер троянд”. Секрет успіхів Е.Шварцкопф – у постійних, невтомних пошуках досконалості.

“Якби в роки, коли Е.Шварцкопф тільки починала свій шлях, хто-небудь мені сказав, що саме вона стане великою співачкою, я би засумнівався. Вона досягла справжнього дива! Тепер я твердо переконаний у цьому, бо якби інші співаки володіли хоча б частинкою її фантастичної працездатності, художнього почуття, здатності на самопожертву в мистецтві, то у нас, очевидно, були б оперні трупи із самих лише зірок першої величини”, – писав один із критиків.

Тенор **Лео Слезак** (1873–1946) – представник німецької школи співу, володів інструментальним звучанням голосу, виконував опери Р.Вагнера, Р.Штрауса, Дж.Верді (Отелло).

Сопрано **Анья Сілья** (1940 р.н.) – виконавиця Марії (“Воцек” Берга), Саломеї (“Саломея” Штрауса), Фрау (“Очікування” Шенберга) володіє широким діапазоном голосу від “соль” малої октави до “ре” третьої октави.

Висновки

Німецька національна вокальна школа сформувалась і чітко визначилась у середині XIX ст. Її становлення пов’язане з іменем композитора-новатора Ріхарда Вагнера.

Витоки німецької школи співу беруть свій початок у народному та церковному співі, а також у творчості композиторів-попередників Г.Генделя, В.Моцарта, К.Вебера, Л.Бетховена, Й.Баха.

Основоположником “школи прімарного тону” в німецькій педагогіці є Ф.Шмітт. Його учень Ю.Гей виховав цілу плеяду видатних німецьких співаків-інтерпретаторів вагнерівських опер.

Оперна творчість XX століття характеризується пошуком нових форм і засобів вираження. Це пов’язано з іменами Р.Штрауса, А.Шенберга, А.Берга, К.Орфа, П.Хіндеміта.

Нові завдання постали і перед співаками: пошук додаткових засобів голосоутворення та опанування мистецтвом акторської майстерності.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

ІСТОРИЧНІ ТА ТВОРЧІ ЗВ'ЯЗКИ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ЗАРУБІЖНИХ ВОКАЛЬНИХ ШКІЛ

ДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ШКОЛИ СПІВУ

Джерела української національної школи співу необхідно шукати в:

- 1) народному співі;
- 2) церковному співі.

Народна пісня дійшла до нас завдяки народним співцям (кобзарям, бандуристам).

Українська народна пісня завжди зберігала свої яскраві самобутні риси (пісні зимові, календарні, землеробські, весняні, літньо-осіннього циклу, весільні, колискові, плачі та голосіння, жартівливі, сатиричні, хорове багатоголосся).

Український народ надзвичайно музикальний. Поезія, музика, пісня постійно супроводжують його в житті. У часи Київської Русі талановитих народних виконавців (співців, танцюристів, музикантів) називали “скоморохами” (від грецького “скоммарх” — майстер сміхотворства). Вони були неодмінними учасниками народних свят, розваг, запрошували їх і до княжих дворів.

Славетним давньоруським співцем-гусярем 2-ї половини XI-го — початку XII-го ст. був Боян, що згадується в “Слові о полку Ігоревім”. Автор “Слова” пише:

*“Боян-бо наш віщий,
Як хотів кому пісню творити,
Розтікався мислю по дереву,
Сірим вовком по землі,
Сизим орлом попід хмарами.
Спогадає перших днів усобиці —
Випускає він десять соколів,
А на зграю лебединую...
...Боян же, браття, не десять соколів
Напускав на зграю лебединую,
Накладав він на живі струни
Віщі персти свої,
І самі вони славу князям рокотали”.*

(Переклад М.Рильського)

Боян уявляється нам як співець-імпровізатор і композитор, який то співав протяжно, то переходив на речитативну розповідь і знову повертався до кантилені.

Таких співців, як Боян, називали співцями-рапсодами (ще – гусяри або гудці). Вони були у дружинах князів й оспівували їхні славні походи. Галицько-Волинський літопис сповіщає про співців-рапсодів Митуса, Ора.

Зразками народної творчості Русі є билини (історичний епос), у яких відображені значні громадсько-політичні події минулого, головним чином XI-XVI ст. Більшість билин, що збережені завдяки усним переказам, належать до так званого “Київського” (або “Володимирського”) циклу, що бере свій початок з Київської Русі. В центрі цих героїчних пісень – образи богатирів Іллі Муромця, Добрини Никитича, Альоші Поповича та ін.

“Новгородські” билини оспівують співця-гусяря Садка, що своїм співом зачаровував не тільки людей, але й володаря підводного царства. Північним билинам властива одноголосна (сольна) традиція виконання, південним – багатоголосна (хорова).

В билинах сольної традиції наспіви не закріплені за конкретними текстами. На один-два наспіви виконавець міг виконувати весь свій репертуар.

Перші записи билин відносяться до XVII ст. Перший рукописний збірник билин Кірші Данилова з мелодіями датується серединою XVIII ст.

На Україні створився героїчний епос – думи. Виникли думи десь у середині XV ст. В думках яскраво й правдиво відображено героїчну боротьбу українського народу проти іноземних загарбників та поневолювачів: турецьких і татарських грабіжників, ненависної польської шляхти, суворий осуд соціальної та національної несправедливості.

Пісні та думи завжди були в репертуарі кобзарів, лірників, бандуристів. “Генеалогічне дерево наших українських бандуристів дуже високе, – писав Гнат Хоткевич. – Прямий їх попередник – се віщий Боян, “Соловій старого времені...” Високою і шановною була роль такого співця”.

Окремі джерела свідчать, що в XVI ст. українські народні думи, їхні творці та виконавці користувалися великою популярністю і в Україні, і в Польщі. Кобза вважалася тоді найкращим інструментом, під акомпанемент якого виконувалися думи.

Польський поет XVI ст. М.Коберніцький у вірші “Плачі...” (Краків, 1589 р.) писав:

*“Геть відійди від мене,
веселий лютнисте,
А підійди до мене з кобзою,
жалібний кобзарю,
Заграй мені думу смутну
про загиблого Струса,
Щоб утішити серце,
смертю розхвильоване...”*

(Див. “Кобзарі” Ф. Лаврова).

Часто дума починається вступним словом “гей” у мелодійній формі. Наспів дум складає речитатив на одному звуці в рамках кварта або мелодійний речитатив однозначних мелодій. Закінчується дума мелодійними каденціями різної довжини. Ладову основу більшості дум складає дорійський лад з підвищеним IV-м ступенем, що веде в домінанту, завдяки чому V-та ступінь виконує функцію тимчасової тоніки. Велика секунда між III і IV ступенем складає типовий “східний” колорит, що, на думку кобзарів, “додає жалю”.

За часів Запорізької Січі (заснування Січі припадає на першу половину XVI століття) козацтво жило бурхливим життям, насиченим героїкою, подвигами. Запорозькі кобзарі (і козаки) створили багато героїко-патріотичних дум та історичних пісень, присвячених героїчній боротьбі українського народу проти іноземних завойовників. (“Втеча трьох братів з Азова”, “Маруся Богуславка”, “Самійло Кішка...”).

Запорозькі козаки були віддані своєму товариству, любили влучне слово, дотепні жарти, вигадки, розваги, а понад усе — пісню. У них кобза, а потім бандура, були у великій пошані. Сам гетьман України Богдан Хмельницький захоплювався грою на бандурі, співом. Талановитий державний діяч і видатний полководець прекрасно розумів агітаційну роль кобзарів і використовував народних співців для допомоги в організації селянських повстань проти польської шляхти. Кобзарі йшли від села до села, від міста до міста і виконували своє патріотичне завдання — піднімали народ на боротьбу. Кобзарів називали справжніми скальдами Війська Запорозького, а М.Гоголь вважав їх охоронцями бойової слави України, талановитими поетами та літописцями.

Кобзарі потрапляли на Січ, втікаючи від експлуататорів-багатіїв. Кобзарями ставали і козаки, які в боях втратили зір. Їх зараховували до полкової музики. Коли полки йшли в похід, зрячі кобзарі також сідали на коней, щоб бити ворога. Завдяки

сміливості, мужності кобзарі проникали до ворожих таборів і не раз визволяли полонених козаків.

На початку XVII ст. створюються музичні братства (музичні цехи), що взяли на себе роль навчання кобзарів.

Східна (Візантійська) імперія із столицею Константинополь (Царгород) відокремилась від Західної Римської імперії в IV ст. (395 рік). На всі західні (“варварські”) королівства, що утворились при розпаді в V ст. (476 рік) Західної Римської імперії, поширила свою духовну гегемонію католицька церква з папським престолом у Римі.

У Візантії утворилась православна церква з чотирма патріархами в різних центрах імперії. Із них Константинопольський (Царгородський) патріарх мав титул “Вселенського патріарха”. На відміну від римо-католицької церкви східне християнство не мало єдиного центру. Остаточне розділення християнства на західну та східну церкву відбулося в XI ст. (1054 р.). Як західна, так і східна церква підпорядкували собі всі галузі духовного життя, культуру, освіту, мораль.

Київський князь Володимир Святославович (978-1015), сівши на київський “стіл”, почав укріпляти своє політичне становище і централізувати князівство. З цією метою він організував єдиний пантеон язичеських богів.

“І став княжити Володимир у Києві один, – сповіщає літописець Нестор в 980 р. – І поставив він кумири на пагорбі, поза двором теремним: Перуна дерев’яного, – а голова його срібна, а вус – золотий, – і Хорса, і Дажбога, і Стрибога, і Сімаргла, і Мокош. І приносили їм жертви, називаючи їх богами, і приводили синів своїх і жертвували...”

У Новгороді, за згодою Володимира, правив Добриня, що був вуєм йому. “І Добриня, прийшовши в Новгород, поставив кумир Перуна над рікою Волховом, і приносили йому жертви люди новгородські, яко богу”, – пише руський літописець.

Проте через вісім років Володимир знищив київський пантеон і запровадив християнство (988–989 рр.).

Після хрещення в Корсуні (Херсонесі) “городі грецькому” Володимир отримав нове ім’я – Василій. Одружився з сестрою візантійського імператора Анною. Батько Володимира князь Святослав не був хрещений. Бабуся Володимира, мати Святослава – княгиня Ольга – вихрестилася в Константинополі в 955 році, “і було наречено її в хрещенні ім’ям Олена”. Хрестилися русичі й раніше. І була у них церква в Києві. В “Договорі Ігоря з греками” (945 рік) читаємо: “...А християн-русів водили присягати в церкву святого Іллі, що е

над ручаєм кінець Пасинчої бесіди, бо це була соборна церква”.

Літописець Нестор пише, що після хрещення Володимир “повелів робити церкви і ставити їх на місцях, де ото стояли кумири. І поставив він церкву святого Василія на пагорбі, де стояли кумири Перун та інші і де жертви приносили князь і люди... І почав він ставити по городах церкви... і людей на хрещення приводити по всіх городах і селах... Став він у знатних людей дітей забирати і оддавати їх на учення книжне...”

Будівництво головного храму Київської Русі – Десятинної церкви святої Богородиці – було закінчено в 995 році, освячена вона – у неділю, 12 травня 995 року. Ця грандіозна споруда з двадцятьма п'ятьма куполами викликала захоплення та здивування і руського люду, і іноземців.

За свідченням літопису, князь Володимир привіз у Київ із Корсуня, “града гречеська”, митрополита, єпископів, священників і “доместиків”, тобто учителів і регентів церковного співу, які були слов'янського походження (грецьке “доместикус” – учитель, керівник хору). Привезені з Греції священнослужителі організували перші церковні співочі школи. Навчання співу велось “по слуху”. Княгиня Анна, дружина Володимира, утримувала свій так званий “царицин” хор із грецьких співаків.

За князювання Ярослава Мудрого і Мстислава (XI і XII ст.) із Греції прибули нові співаки та вчителі. Про їхнє прибуття на Русь знаходимо відомості в “Степенной книге” (“Степенная книга”, XVI ст. була створена для запису генеалогії княжих родів “по степеням” (за соціальним становищем): “Веры ради христоролюбивого Ярослава... придоша от Царя-града богоподвизаемы три певцы греческие с роды своими. От них начат быти в рустей земли ангелоподобное пение, изрядное осмогласие, наипаче же трисоставное сладкогласование и самое красное демественное пение”. Історія зберегла нам імена “доместикусів”, що прибули із Греції, таких, наприклад, як: “скопец” (кастрат) Мануїл – “певец гораздій”, “доместикус” Лука, що провадив хор під назвою “Луциной чади”. І все ж “ангелоподобное пение” в руській землі почалось за князювання Володимира, а не Ярослава.

Візантійське православ'я з кінця X ст. стало державною релігією Київської Русі.

На відміну від язичества, у християнстві обожнюються не стихійні сили чи звіриний світ, а людина. Разом з християнством на Русь прийшло візантійське мистецтво камінного

будівництва, живопис. Досвід грецьких архітекторів та художників надзвичайно швидко засвоювався руськими майстрами. В 1037 році син Володимира князь Ярослав Мудрий (1018–1054) побудував величавий тринадцятиглавий Софійський Собор.

На 1037 рік припадає ювілей князя Ярослава Мудрого – 60-річчя, а також 500-річчя існування храму Софії в Константинополі (532–537), прототипом якої є Софія Київська. В цей рік згадується і новий митрополит київський Феопемпт. Літописець стверджує, що Ярослав “і інші церкви ставив по городах і по містах, наставляючи попів і даючи їм частку майна свого і велючи їм повчати людей і приходити часто до церкв”.

В 1045 році був закладений Собор Софії в Новгороді. З 1051 року митрополитом на Русі стає русин Іларіон (Ларіон): “Поставив Ярослав (Мудрий) русина Ларіона митрополитом Русі у святій Софії, зібравши єпископів”.

В 1051 році засновано Києво-Печерський монастир (з XII ст. – Лавра), де жили і працювали літописці, художники, лікарі, будівничі, які відіграли велику роль у розвитку культури Київської Русі. Ігумен Печерського монастиря Феодосій прийняв устав Студійського (Студитського) монастиря із церквою Іоанна Студита, заснованого в Константинополі в середині V ст., що відзначався особливою строгістю, “і добувши його (устав), списав і встановив у монастирі своєму: як співати співи монастирські, і поклони як держати, і читання читати, і стояння в церкві, і весь порядок церковний, і сидіння на трапезі, і що їсти в які дні – все це за уставом. Од сього монастиря прийняли всі монастирі устав – по всіх монастирях”.

Літописець Нестор (1050–1114) пише, що і він, “мізерний і недостойний раб”, приходив до Феодосія, і “прийняв він мене, коли мені було сімнадцять літ від народження мого”.

За князювання Володимира і Ярослава були організовані школи для підготовки майбутньої служилої знаті і духовенства. Ярослав зібрав перекладачів і переписувачів, які перекладали з грецької на слов'янську і переписали багато книг. При Софійському соборі в Києві зберігалася перша на Русі бібліотека (зібрання рукописів). Особливе місце в бібліотеці займають літописи, що є скарбницею не тільки древньоруської, але й світової літератури. Древньоруське літописання виникло в XI ст. в Києві і Новгороді. Автори та редактори літописів використовували історичний народний епос, його патріотичні ідеї. Найдавніший (початковий літопис у своєму первісному вигляді) був написаний у Києві. Він кілька разів доповнювався і

редагувався в Києво-Печерському монастирі. На початку XII ст. монах цього монастиря Нестор, людина для того часу широкоосвічена та обізнана з багатьма джерелами, переписав працю своїх попередників і дав їй назву “Повесть временных лет... откуда есть пошла руская земля и кто в ней почал первое княжити и откуда руская земля стала есть”. Ідея твору – підпорядкування всіх князів великому князю київському.

Старовинний церковний спів з октавною протяжною мелодією (унісоном) був одним із джерел розвитку вокальної кантילени в українській вокальній школі.

Ще більш давнім джерелом кантিলени була протяжна народна пісня, що у своїй мелодійній фактурі мала елементи вокалізації. Речитатив розвивався із народного *parlando* у співі гусярів, скоморохів, лірників, бандуристів, а також із церковного читання та розспівів (в опері речитатив був замінений діалогом). Багатовікова народна та церковна вокальна культура існували поруч і мали, найчастіше, одних і тих же виконавців.

Художні риси, сформовані в народному співі та церковній вокальній культурі, є естетичними і вокально-технічними основами української академічної школи співу.

ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ (ДО ПОЧАТКУ XIX СТ.)

Щоб така складна театральна форма як оперна вистава могла успішно розвиватись, їй повинні були передувати більш прості національні театральні форми. Первісно-общинна народна творчість і пов'язані з нею обряди спочатку культового характеру, а потім і побутового, були підґрунтям розвитку музично-драматичного мистецтва.

“Дійство” в старовину було вже частиною обрядів. До моління богам, вшанування зміни пір року поступово приєднувались полювання, поминки, весілля. В іграх, обрядах наявний синтез слова, танцю, співу. Цей синтетичний елемент притаманний іграм багатьох народів, але на Україні гармонійне поєднання поетичного слова, музики, танцю, співу зазнало найбільшого розвитку, стало однією з найхарактерніших ознак українського національного театру.

Яскравим прикладом видовища з виразними елементами театралізації є старовинний **обряд весілля**, якому властиві драматична дія, діалогічні пісні, монологи, пластичні рухи, танці, музика, рядження, пантоміма тощо.

Весільну драму можна поділити на три дії: сватання, заручини та весілля. Головні дійові особи весільної дії – молодий та молода (князь, княгиня), їхні батьки й матері. Довкола них групуються інші персонажі – дружки, подруги молодої, свашки та світільки з боку молодого, що складають весільний хор. Дія відбувається в хаті молодого і в хаті молодої, і на подвір'ї, і на вулиці, майдані. Оформлення – весільне гільце, вінки, стрічки, рушники. Пісні, монологи, діалоги, хори, танці, хороводи відзначаються дієвістю. У тужливій пісні, сповненій драматичної напруги, оплакується жіноча доля. Пісні бувають особливо сумними, коли виходить заміж сирота.

Побутові обряди, ігри, звичаї поступово розвивались у цілі вистави, в яких брали участь “народні потішники” – скоморохи, вони – співаки, танцюристи, актори, музиканти. Як жонглери та шпільмани Заходу, скоморохи були продовжувачами традицій античних синкретичних акторів, так званих “мімів”, що з'явилися на новому історичному ґрунті. Без скоморохів не обходились ні хрестини, ні весільні чи похоронні обряди. Вони – потішники і учасники народних гулянь, ігор.

Навіть у польсько-литовську добу на Україні (XV–XVII ст.) у важких умовах боротьби процес нагромадження культурних та мистецьких здобутків українського народу не припинявся.

Наприкінці XVI ст. починається процес підкорення православних церков України та Білорусі Папі Римському. Ухвала про утворення унії, прийнятої в Бресті 1596 року, енергійно впроваджується в дію. Закриваються православні церкви, заснуються єзуїтські школи, вживаються заходи для ополчення народу України.

Проте католицька експансія наштовхується на рішучу відсіч. У багатьох містах міщани, цехові ремісники, козацтво створюють **братства** (Львів, Вінниця, Луцьк, Немирів, Кам'янець-Подільський, Київ). Братства відкривають свої школи, друкарні. Навколо братств згуртовуються діячі української культури.

У середовищі студентів і викладачів братських шкіл, а також у Києво-Могилянській колегії, що утворилася в 1632 році внаслідок об'єднання Київської братської та Київської Лаврської шкіл, зароджуються нові поетичні та драматичні жанри.

З II половини XVII ст. випускники Києво-Могилянської колегії, Львівської, Луцької та інших братських шкіл навчають людей при церковнопарафіяльних школах грамоти, письма, церковного читання, церковного партесного співу. Особлива увага зверталась на новоутворені церкви та парафії Запоріжжя, Запорозької Січі.

Наприкінці XVI ст. на Україні виник новий вид народного театру – **вертеп**. Театр-вертеп – одне з найбільш яскравих та цікавих явищ лицедійного самовираження. Є два види вертепного дійства: живий вертеп – народне театралізоване дійство, де виконавці грають певні ролі, і ляльковий театр-вертеп (шопка), в якому ролі виконують ляльки. Існує кілька версій тлумачення походження слова “вертеп”. Одна з них: “вертеп” походить від старослов'янського слова вертеп, одне із значень якого – “печера”, “яскиня”, де народився Ісус Христос. Інша – від слова вергтітися, обертатися. Вертяться зірда колядників, основа – в будиночках-вертепах, ляльки...

Деякі дослідники вказують на зачатки вертепного дійства в мистецтві скоморохів. Мета вертепу – привітати глядачів з Різдвом Христовим, різдвяними та новорічними святами, при нагоді – повчати та розвеселити. Тексти вертепів характеризуються з одного боку повчальним тоном, з іншого – дотепом, гумором, сатирою. Ангели, царі (волхви), козаки, пастушки, як правило, є виразниками моралізуючої частини вертепу. Чорт, смерть та інші – наділені гумористичним, сатиричним текстом. Вертепові властиві видумка, імпровізація.

У вертепній драмі багато співу.

Галаганівський вертеп 1770 року, або Сокиринський, що був у маєтку Галагана, мав велику за обсягом релігійну частину. Церковна позолота, свічки, розкішні костюми, довгі співи псалмів та кантів цього вертепу різко контрастували із скромністю та простою інших вертепів.

Український вертеп пройшов через Москву, по містах Поволжжя, Тобольськ, Іркутськ і дав початок російському вертепу.

У II половині XVII ст. на Україні починає розвиватися “шкільна драма”. Ця форма запозичена від західноєвропейського релігійного театру. Українська шкільна драма почала культивуватися в стінах Києво-Могилянської колегії. Особливого розвитку досягла в I-й половині XVIII ст., коли на сцені Київської Академії, Чернігівського, Харківського, Переяславського колегіумів з’являються нові твори історико-патріотичної тематики, йдуть п’єси М.Довгалецького, Г.Кониського, Ф.Прокоповича, М.Козачинського та ін.

Українська шкільна драма поділяється на 4 групи:

1) драми на біблійні сюжети різдвяного та пасхального циклів;

2) драми про святих;

3) драми алегоричні;

4) драми на історичні сюжети.

Найбільш популярними були драми першої групи.

Український шкільний театр мав досить розвинену сценічну техніку, що в разі потреби могла здійснювати польоти ангелів, скидати в безодню грішників, топити в морі фараонів...

Режисерами вистав могли бути викладачі риторики та піітики, бо саме вони викладали мистецтво декламації і пластики. Акторами чи виконавцями були вихованці шкіл.

Український шкільний театр у сценічній практиці дотримувався правил західних шкіл. З цього приводу цікава праця драматурга Ф.Ланга, який акцентує основну увагу на декламації та пластиці. Головна вимога декламації – природність. Вона має бути чіткою, виразною, зрозумілою. Пластика повинна бути граціозною. Рухатись на сцені виконавець міг лише обличчям до глядача, жести могли бути звернені до партнера. Ні в якому разі не дозволялось повертатись до публіки спиною.

У творах шкільної драми багато персонажів – алегоричних та міфологічних. Але майже немає опису костюмів, лише іноді є згадки про окремі атрибути. Наприклад: “Церков православна – в єдиной руці крест, в другой же чашу держа”, “Милость божія – ей потребно серце горячее, стрелою пробитое, и чаша, на голове – лавровий венец”..

Відсутність опису костюмів можна пояснити тим, що український шкільний театр у своїй практиці користувався вже готовими західноєвропейськими зразками.

На ті часи була відома праця Масена “Зерцало образів захованої істини, яка являє символи, емблеми, гієрогліфи, загадки” (1750 р.), де зібрано велику кількість алегоричних персонажів. В алфавітному порядку подано образи країн, річок, богів, богинь, чеснот, вад, мистецтв, наук... Для кожного образу вироблений певний костюм.

Автори українських вистав вносили зміни в костюми або ж створювали свої. Так, в “Комедії на день Різдва Христова” Д.Ростовського “Глас невинності” замість ягняти і двох голубок тримає в руках дві чаші, наповнені кров’ю дітей та слізьми їхніх матерів, а “Радість” замість квітки несе арфу. Мав шкільний театр і бутафорію, і аксесуари – трон, ясла, ліжко, булаву, корону, вінки лаврові, домовини, коси, арфи...

Шкільний український театр справив помітний вплив на розвиток російського театру. Вихованці Київської академії переносили в Росію зразки шкільної драматургії, а також теоретичні знання та досвід сценічної практики.

У шкільній драмі розвивався своєрідний вид народної драми – інтермедії. Як правило, це – побутові сцени з життя народу з яскраво вираженим гумором або сатирою. Авторами інтермедій були переважно студенти шкіл, в основному – Київської академії. Вони виконували інтермедії по містах і селах під час канікул.

Визвольна війна українського народу 1648–1654 рр., знищення польсько-шляхетського гніту, створення української державності у XVII ст. сприяли піднесенню культури України в усіх її галузях.

Центром освіти, науки, літератури в той час був Київ з його Братською колегією. Цей вищий учбовий заклад нараховував близько тисячі слухачів – дітей старшин, духовенства, міщан, селян. Завдяки високому рівню викладання в колегії Київ перетворився на центр освіти не лише України, але й Росії, Білорусії, балканських народів, Молдавії. Київська колегія справила неабиякий вплив на організацію московської Слов’яно-греко-латинської академії, більшість викладачів якої склали українці, колишні вихованці та викладачі Києво-Могилянської Академії.

Працюючи в Москві, діячі культури України висловлювали свої погляди на суспільний та політичний устрій, на зв’язки України з Росією. Вони вважали за необхідне за допомогою Росії з’єднати Правобережну Україну з Лівобережною.

Возз'єднана Україна мислилася їм включеною до складу Росії на основі політичної автономії. Внутрішнє управління України мало бути в руках української козацької старшини на чолі з гетьманом.

XVIII століття для України характеризується занепадом національної культури. Щоб зрозуміти становище українського народу, його мови й культури, слід згадати указ Петра I про заборону книгодрукування українською мовою (1720), указ Катерини II про заборону викладання українською мовою в Києво-Могилянській Академії (1753), указ Синоду Російської Церкви про вилучення в населення українських букварів (1769), знищення Запорозької Січі та закриття українських шкіл при полкових козацьких канцеляріях (1775), утворення так званої Малоросійської колегії з метою остаточної ліквідації автономії України в складі Російської імперії (1764), зміни назви “Україна” на “Малоросія”, а український народ називати малоросами.

Надія гетьмана Мазепа на самостійність України, якої можна було б досягти при допомозі Швеції (про що мріяв в останні роки свого життя гетьман Зіновій-Богдан Хмельницький), у XVIII ст. остаточно загинула, почавшись на початку століття (1709 рік) і завершившись поділом України між Росією та Австрією (1772).

Україна поглинається російською та австрійською державностями. Для пожвавлення культурного життя в центрі нової австрійської провінції – Львові (після 1772 р.) урядові кола вирішили створити у 1776 році оперу-буф.

Німецька трупа Ф.Геттерсдорфа ставила драми, опери, музичні комедії, балети, зінгшпілі, концерти.

У 1780–83 рр. у Львові діяла польська трупа Трусколявських, в 1795–99 рр. – трупа видатного польського театрального діяча Богуславського, в якій директором театру працював Ю.Ельснер, майбутній вчитель Ф.Шопена. Під його орудою ставились опери “Дон Жуан”, “Чарівна флейта” В.Моцарта, твори А.Сальєрі, Дж.Паїзіелло та ін. В тих трупах виступали й українські виконавці, мандрівні польські та змішані польсько-німецько-українські трупи відвідували Київ. Найчастіше це було під час контрактових ярмарків, що проводились щорічно спочатку у Львові, Дубно, а з 1797 р. – в Києві, куди зїжджались купці із багатьох європейських країн та Росії.

Важливу роль в естетичному вихованні суспільства в першій половині XVIII ст. відіграло мистецтво народних музик, лірників, кобзарів, а також утворення спеціальних співочих та інструментальних шкіл у Глухові (1738), Києві (1763), на

Запорозькій Січі. Співаки з України систематично відбирались для поповнення Придворної капели в Петербурзі. Кращих танцюристів запросили до Москви, де вони взяли участь у карнавалі “Торжествующая Минерва”, який поставив Ф.Волков у 1763 р. на честь коронації Катерини II.

Видані спеціальні царські укази 1729-1730 років про набори співаків з України, а в 1738 році в Глухові Чернігівської губернії завдяки царському указу була відкрита “специальная певческая школа”.

В тодішній гетьманській столиці України (після зруйнування в 1708 р. Батурина) Глухові, гетьман **Кирило Розумовський** утримував (з 1751 р.) власну співочу капелу з оркестром (диригент А.Рачинський), свій театр (керівник К.Юзефович), де ставились опери, балети, комедії. До них звозили не тільки обдарованих дітей, але й дорослих з добрими голосами. Одні співали при гетьмані та в церкві, інші – потрапляли в Київську академію, найздібніших відправляли до царського двору.

Серед акторів домашнього театру гетьмана зустрічаємо імена В.Харченка, Г.Головни, М.Полторацького, Р.Богдановича, С.Котляревського, К.Роговського... Г.Головня та М.Полторацький з часом стали відомими солістами в Петербурзі.

У капелі К.Розумовського з великим успіхом виступав співак і актор Г.Марцинкевич. Його також було взято до трупи придворного театру.

В 40-х роках XVIII ст. відкривається простір для діяльності **театру-балагана**. Вистави, видовища переносяться до тимчасових закритих дощаних приміщень із склепінчастим дахом (балаганів). Творцями театру-балагана були колишні студенти Київської академії, Харківської, Чернігівської, Переяславської семінарій, письменні дворові люди, окремі заїжджі лицедії, молодь з постійних мешканців міста. Вони вибирали організатора – отамана-ватажка. В театрі-балагані присутнє чітке розмежування виконавців і глядачів.

Успіх театральних вистав викликав зацікавленість театральним жанром у різних верствах суспільства. Виникло меломанство багатих, заможних людей, стало модним створювати приватні або ж кріпацькі театри. Кращі кріпацькі театри були у князів Долгоруких, Волконських, графів Скворонських, Апраксіних, Шереметєвих. Їх наслідувало і українське меломанство. Кріпацькі театри А.Льїнського (Бердичів), Д.Ширая (Чернігівщина) ставили навіть оперні вистави. Так, скажімо, трупа А.Льїнського мала в своєму складі хор із тридцяти співаків та оркестр із ста двадцяти музикантів.

Кріпаки А.Ільїнського здобували музичну освіту в Італії, куди з дозволу Папи Римського було відправлено кілька десятків хлопчиків та дівчат.

Театр Д.Ширая складався з двохсот артистів та артисток, включаючи музикантів і балет. В репертуарі театру були “буфонадні опери”, опера “Школа ревних”, балет “Венера і Адоніс”... “Школа ревних” Мореллі в 1787 році поставлена в Москві, а постановка її в с.Спиридонова Буда на Чернігівщині свідчить про те, що власник театру підтримував тісні стосунки з музичними колами російської столиці. Театр Д.Ширая гастролював по містах і селах, бував і в Києві. Сучасники свідчать, що актори в театрі знали мистецтво, співали, добре грали ролі, розмовляли іноземними мовами.

В с.Романове на Волині виступали столичні актори в театрі з гучною назвою “Roma nova” (“Новий Рим”), де виконувалась опера “Дон Жуан” В.Моцарта. Актори-співаки виступали під режисурою італійського актора-співака Дзамбоні, відомого згодом його виступами в Одесі та Москві. Дзамбоні успішно виконував роль Лепорелло (“Дон Жуан”).

Свідченням високого рівня кріпосної музичної культури на Україні були театри в маєтку відомого мецената **О.Розумовського** (1748–1822), де виконувались твори західно-європейських авторів, вітчизняної музичної та музично-театральної літератури. В капелі було чимало музикантів, які виконували симфонічні твори, увертюри до опер В.Моцарта, Х.Глюка, В.Белліні, Г.Генделя... Кріпацькі театри України й Росії дали поштовх розвитку приватної антрепризи – комерційним приватним театрам. Антреприза К.Кніппера (німця за походженням) обслуговувала Петербург і Москву; М.Маддокса (англійця за походженням) – Москву; Д.Жураховського – великі міста України та південь Росії...

І все ж приватні антрепризи навіть при державній підтримці не могли довго існувати: не було ще широких верств культурної публіки, яку театри могли б обслуговувати. Тому антрепризи переходили в казну.

Як казенні, так і приватні трупи (кріпацькі та комерційні) були змішаними, тобто об’єднували співаків, драматичних і балетних артистів. Як правило, актор виступав у “двох особах”, найчастіше як драматичний актор і співак.

Помітна роль у розвитку музичного театру України кінця XVIII-го – початку XIX ст. належить **харківським театральним трупам**. Одна з перших театральних вистав у Харкові відбулася 29 вересня 1780 р. з нагоди заснування намісництва, що об’єднувало чотири сусідні губернії Слобідської України.

Створена з ініціативи місцевого чиновництва, труппа у складі 12 осіб давала вистави розважального характеру. У 1786 році в Харкові був збудований просторий дощатий зал з хорами у два яруси, який у 1789 році переобладнали під театр. У 1791 році труппу очолив “справжній актор” – сержант-утікач з Орловської губернії **Дмитро Москвичов**, що здійснив ряд постановок російської, західноєвропейської драми та французької комічної опери. Великим успіхом користувалася російська комічна опера О.Аблесімова “Мельник, чаклун, обманщик і сват”, роль Анюти в якій виконував хлопчив-дискант. Незабаром у цій ролі дебютувала дружина Москвичова – Лизавета.

Згодом до труппи вступило ще кілька виконавців, п'ятеро з яких (2 “вільні” актори та 3 актриси) отримували платню. Харківський мав нові, принципово відмінні від кріпацьких театрів засади. Для художнього оформлення оперних та драматичних вистав із столиці було виписано живописця. Нову сторінку в історії розвитку Харківського театру вписав артист Петербурзького імператорського театру Т.Константинов, який в 1795 році вийшов у відставку і взяв на себе обов'язок утримання та керівництва труппою. Професіональне ядро театру складалося з шести акторів та трьох актрис. Були підвищені ціни на квитки, зріс і зарібок акторів. Вистави для тих, хто відвідував театр по абонементу, давали по неділях та четвергах, в інші дні тижня – грали на касу.

До 1816 року проіснував відомий у Харкові театр **Шредера**, в якому дебютував молодий М.Щепкін.

З 1812 року в Харкові почала виступати труппа **І.Калиновського**, до якої в 1814 році приєднався І.Штейн – організатор, який скоро став одним з найкращих антрепренерів на Україні.

І.Штейн зібрав у своїй трупі кращі акторські сили (Щепкін, Угаров, Павлов, Барсов, Пряженківська), запросив кращих виконавців з Москви, з кріпацьких театрів, з Курського театру (братів Барсових), з Київського театру (Змієвського та інших), створивши таким чином професіональну труппу, яка нараховувала понад сорок акторів і актрис, співаків, біля двадцяти артистів балету, оркестр. Штейн також організував групу дітей, яких почали навчати “граціозностям та позам”, використовуючи їх в хореографічних дивертисментах. Сам Штейн виступав в амплу драматичного актора і танцюриста.

Влітку 1816 року І.Штейн збудував нове театральне приміщення на три яруси з ложами, партером та галереєю. Трупі І.Штейна було під силу і виконання “Севільського цирюльника” Дж.Россіні. З труппою І.Штейна був тісно пов'я-

заний редактор журналу “Украинский вестник” Григорій Квітка-Оснoв’яненко.

З дитинства **Г.Квітка-Оснoв’яненко** (1778–1843) засвоїв українську мову, познайомився з усною поезією, повір’ями, легендами українського народу. Він прекрасно співав, грав на флейті та фортепіано, виявив композиторські здібності, створив чимало пісень, романсів, маршів. Для кріпацького оркестру свого брата Андрія Григорій Квітка написав пісню мисливців, яка виконувалась на дванадцяти рогових інстру-ментах (ним же вдосконалених і подібних до кларнетів). В селі Основа (на батьківщині Квітки-Оснoв’яненка) існував домашній аматорський театр, у виставах якого майбутній драматург виконував “самі веселі та трудні” ролі.

Г.Квітка-Оснoв’яненко у Харкові, як І.Котляревський в Полтаві, робили одну добру справу – працювали над створенням українського національного професіонального театру.

У 30-х роках ХІХ ст. разом із І.Штейном антрепренерською діяльністю починає займатися актор його ж трупі Л.Млотковський. Створена ним російсько-українська трупа (1832) внесла свіжий струмінь в театральне життя. До її складу входили славетні актори К.Соленик, М.Рибакoв, Л.Млотковська. Основу репертуару склали кращі твори російської, української та зарубіжної класики. Виконуються “Наталка Полтавка”, “Москаль-чарівник” Котляревського, ставляться твори Г.Квітки-Оснoв’яненка “Шельменко – волосний писар”, згодом – “Шельменко – денщик” (1840). Роль Шельменка виконував актор К.Зелінський, у ролі Лопуцьковського виступав К.Соленик, який згодом виконував роль Шельменка, сповнену глибокого внутрішнього життя.

Вершиною драматургічної творчості Г.Квітки-Оснoв’яненка стала, за висловом самого автора, “малоросійська опера” “Сватання на Гончарівці”, яка була поставлена влітку 1836 року трупою Л.Млотковського. Музичне оформлення здійснив диригент Євреїнов (пізніше чудову музику до цієї п’єси створив за народними мотивами К.Стеценко). У перших виставах “Сватання...” брав участь весь основний склад трупі Млотковського: Пряженківська (Одарка), Млотковська (Уляна), Микульський (Прокіп Шкурат), Бабанін та Пряженківський (Олексій), Бобров та Новицький (Скорик), Бекман та Завадський (Павло Кандзюба), роль Стецька неперевершено грав Соленик.

Впродовж 40-х років ХІХ ст. оперу “Сватання...” поставлено в Києві, Чернігові, Одесі, Миколаєві, Тифлісі, Таганрозі,

Сімферополі та інших містах. Вона зайняла чільне місце в репертуарі багатьох театральних труп.

“Наталка Полтавка” І.Котляревського та “Сватання на Гончарівці” Г.Квітки-Основ'яненка ознаменували початок українського національного музично-драматичного театру. Квітка вперше написав свою п'єсу українською мовою. Сповнені високої поезії пісня Уляни “Хусточка моя шовковая”, пісня Олексія – “Чи се ж тая криниченька, що голуб купався?”, Одарки – “Та лиха ж моя година”.

Дослідницький інтерес викликає українська опера-водевіль “Бой-жінка”, яку ставили за життя Г.Квітки-Основ'яненка у Харкові, а рукопис її знаходився у співака і композитора, автора опери “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемовського, який мав намір поставити цю оперету-водевіль у Петербурзі і навіть намітив виконавців ролей. Цей твір – гумористична розповідь про жінок, які обдурюють своїх простаків-чоловіків. У п'єсі “Бой-жінка”, як і в “Наталці Полтавці”, “Сватанні...”, використано багато широковідомих народних пісень. Так, скажімо, Настя співає “Чи я в полі не травиця була?”, Потап – “Казав мені батько” та “Ой, під вишнею, під черешнею”. Закінчується водевіль хором “Де згода є в сімействі, де мир і тишина”.

Інтерес С.Гулака-Артемовського до творчості Квітки-Основ'яненка та Котляревського не випадковий: опера “Запорожець за Дунаєм” написана під впливом цих основоположників української класичної драматургії, фундаторів жанру української комічної опери.

На початку ХІХ ст. й російська драматургія зробила перші спроби висвітлити життя українського народу. Популярний тоді драматург О.Шаховської звернувся до української тематики, написавши водевіль “Актер у себе на родині”, присвячений С.Шумському, який був родом з України. Один із французьких водевілів він переробив на п'єсу “Украинская невеста”. Та чи не найбільше поширення в репертуарі тогочасних театрів мав його одноактний водевіль “Казак-стихотворец”, що не відзначався високим художнім рівнем. О.Шаховської не знав ні української мови, ні життя українського народу. “Казак-стихотворец” викликав загальний осуд як російської, так і української прогресивної критики. Після постановки “Казака” в Петербурзі (1812) твір було показано у Харкові (1816). Поет і байкар П.Гулак-Артемовський, відгукуючись на постановку, зауважив на адресу О.Шаховського: “Хто чого не тямить, то нехай і не тика туди свого носа”.

У 1817 році “Казак” був поставлений у Полтаві. Цього ж року російський генерал Данилевський, перебуваючи у Полтаві, записав у своєму щоденнику: “Увечері я був у театрі, де грали “Казака-стихотворця”. Досить дивно, що в столиці України давали цю п’єсу, яка певною мірою є сатирою на малоросів”.

Глядачі не сприйняли постановку цього водевілю ні на Україні, ні на сцені Московського театру. О.Маркович, побачивши виставу в Москві, з обуренням заявив, що жоден повітовий писар в усій Україні не схожий на Грицька і ніколи не був схожим на це чудисько.

Як полемічне протиставлення “Казаку” виникає “Наталка Полтавка” **І.Котляревського** (1769–1838). Полеміка велася не тільки шляхом прямих відповідей у діалогах дійових осіб, але і всім образним ладом твору.

Діяльність **Полтавського театру** (1818–1821) на чолі з І.П.Котляревським та М.Щепкіним посідає виняткове місце в історії українського театрального мистецтва. Вона відкриває нову історію українського професіонального театру. Саме тут за участю М.Щепкіна дістали сценічне втілення твори І.Котляревського “Наталка Полтавка” та “Москаль-чарівник”.

На початку XIX ст. в Полтаві існував напівкріпацький театр, що належав генерал-губернаторові Лобанову-Ростовському. На його сцені виступали місцеві аматори, а також москвичі, які приїхали в Полтаву в часи Вітчизняної війни 1812 року. На сцені цього театру виступала К.Нальотова (1787–1861) – чудова співачка і танцюристка. З К.Нальотовою в спектаклях виступав і сам І.Котляревський.

У 1818 році генерал-губернатор Малоросії М.Рєпнін запросив до Полтави Харківську трупу І.Штейна, в якій тоді працював М.Щепкін. З прибуттям трупи життя в Полтаві пожвавилось. Директором Полтавського театру був призначений І.Котляревський. Полтавська трупа складалася з видатних артистів. Серед жіночого складу перше місце займала Тетяна Пряженківська, чудова артистка з прекрасними вокальними даними, чарівною сценічною зовнішністю. Вона користувалася популярністю і мала великий успіх серед глядачів.

Перший відгук про гру М.Щепкіна опублікував “Український вестник” за 1819 рік. Рецензент, позитивно оцінюючи Полтавський театр в цілому, виділив трьох акторів: Щепкіна, Барсова та Угарова, але першому надав значну перевагу за “талант рідкісного комедійного актора”.

Спільна праця М.Щепкіна та І.Котляревського в Полтаві мала неабияке значення для всього українського театру. М.Щепкін першим на Україні на сцені Полтавського театру

створив неперевершені художні образи виборного Макогоненка та селянина Михайла Чупруна. В цих яскравих образах актор продемонстрував глибоке знання життя та побуту українського народу.

З афіші гастролей Полтавської трупи в Харкові 21 січня 1821 року в бенефіс М.Щепкіна довідуємось про виконав-ців “Наталки Полтавки”. Бенефеціант грав виборного Макогоненка (роль, спеціально написану для нього І.Котляревським), Наталку – знаменита Пряженківська, Петра – Барсов, Терпилиху – Алексеева, Возного Тетерваковського – Медведєв. Цілком логічно, що ці ж актори брали участь у першому спектаклі “Наталки Полтавки” в Полтаві у 1819 році.

Про гру Т.Пряженківської рецензент писав, що співала вона добре, голос у неї приємний, а глядачі “платили їй митецтву сльозами”. Пізніше Пряженківська виконувала роль Терпилихи, а її дочка – роль Наталки (Тифліс, 1845 року, трупа І.Дрейсіга).

Музичною підготовкою акторів Полтавської трупи під час постановки опер керував капельмейстер Ф.Данильченко. Він приходив до акторів додому і розучував з ними вокальні партії, граючи їх на скрипці, з якою ніколи й ніде не розлучався.

Значну режисерську роботу вів І.Котляревський. Досвід у цій справі в нього був: будучи ще до 1819 року головним наглядачем “Полтавського дому для виховання дітей бідних дворян”, І.Котляревський не раз влаштовував своїм вихованцям вистави. А, за свідченням М.Щепкіна, за час перебування трупи в Полтаві І.Котляревський не пропустив майже жодної репетиції та вистави.

У першій половині ХІХ ст. “Наталка Полтавка” виконувалась у багатьох містах України та Росії. В Москві на сцені Малого театру, в Петербурзі на сцені Александринського театру “Наталка Полтавка” (як і “Москаль-чарівник”) йшла за участю М.Щепкіна. С.Аксаков в день 50-річного ювілею актора писав: “Щепкін переніс на російську сцену справжню малоросійську народність з усім її гумором і комізмом. До нього ми бачили в театрі тільки грубі фарси, карикатуру на співочу, поетичну Малоросію”.

Роль М.Щепкіна та І.Котляревського у розвитку українського театру надзвичайна – вони стали на боротьбу із рутинними штампами класицистських прийомів, дбаючи про високий рівень репертуару. Як директор театру І.Котляревський піклувався про матеріальні та побутові умови акторів. Фінансові труднощі примушували Полтавський театр часто виїжджати на гастролі до Харкова (1819, 1820, 1821 рр.), Кременчука, Ромен...

У зв'язку з важким матеріальним становищем у листопаді 1821 року Полтавський театр припинив свою діяльність. Залишивши Полтаву, М.Щепкін сформував нову трупу й поїхав на гастролі до Києва, потім до Тули, а з 1822 року М.Щепкін – артист Малого театру в Москві. Традиції М.Щепкіна свято берегли і розвивали його послідовники, зокрема К.Соленик, І.Дрейсіг.

Про гру К.Соленика Т.Шевченко записав у “Щоденнику”: “Я в первый раз видел гениального артиста Соленика в роли Чупруна (“Москаль-чаривный”). Он показался мне естественнее и изящнее неподражаемого Щепкина”. Глядачі високо оцінили і гру І.Дрейсіга: “Он играл Выборного так натурально, что коренные полтавцы признали б его за своего родича”.

У XVIII і особливо в першій половині XIX ст. завдяки взаємозбагаченню народних театральних традицій з традиціями шкільних, а згодом і професійних театрів відбувається становлення і розвиток **аматорського театру** як на Наддніпрянській, так і в Західній Україні.

7 квітня 1730 року в Глухові, у будинку заводчика **І.Миклашевського** відбулася домашня вистава. Такі вистави ставили і в інших домах багатих людей. Організаторами були домашні вчителі, гувернери із студентів Київської академії, семінарій, навчальних закладів Петербурга та Москви. 1790 року розпочав свою діяльність аматорський театр в Харкові. Аматорські театри були в багатьох містах і селах України.

Людина ліберальних поглядів **Д.Трошинський** у своєму маєтку в Кибинцях Миргородського повіту на Полтавщині часто влаштовував театральні вистави, куди приїжджали Капністи, Муравйови-Апостоли, Гоголі-Яновські...

Особливого розквіту набуває Кибинський театр з 1812 року, коли його керівником став Василь Гоголь-Яновський. Він створює для театру ряд комедій, з яких повністю до нас дійшла лише одна – “Простак, або Хитрощі жінки, перехитреної москалем”. Писав для театру і В.Капніст, який з В.Гоголем брав найактивнішу участь в роботі театру. Виконавцями ролей були подружжя Гоголів, Хилкових, В.Капніст з синами та дочкою, В.Ломиковський... До вистав залучалися і дворові люди.

М.Гоголь – син В.Гоголя, з часом виступає як режисер, декоратор, виконавець у виставах гімназичного аматорського театру в Ніжині. Особливо переконливо грав М.Гоголь жіночі ролі.

Театрально-аматорський рух зародився і серед української інтелігенції в Галичині. З 1794 року у Львівській духовній семінарії почали влаштовуватись театральні вистави. Це були шкільні драми польською мовою (тогочасний ректор Телихівський вороже ставився до всього українського). Становище дещо змінилося у 1837 році, коли ректором семінарії став Г.Яхимович. Серед учнівської молоді тоді були М.Вербицький, М.Устиянович, А.Могильницький та інші, які згодом стали відомими діячами української культури. Саме завдяки їм у Львівській семінарії було поставлено “Руське весілля”. “Ся перша руська вистава в мурах руської духовної семінарії зробила на всіх учасників і зрителів дуже велике враження”, – писав І.Франко.

Наприкінці 1841 року ставити українські вистави у Львівській семінарії було знову заборонено. “Але та коротка ясніша хвиля в історії греко-католицької семінарії не минула без сліду для руської літератури і театру. Любов до театральних видовищ, раз розбуджена, не пропала” (І.Франко). Іскра цієї любові з новою силою розгорілася в часи революції 1848-49 рр. У червні 1848 року в Коломії аматорський гурток І.Озаркевича показав “комедію-оперу” “Дівка на віданню, або На милування нема силування”. Це була переробка “Наталки Полтавки” І.Котляревського. Герої розмовляли покутською говіркою. Наталка була перейменована в Анничку. Замість слів “Полтава”, “полтавський” вживалися слова “Коломия”, “коломийський”, виборний був названий десятником. Деякі пісні цілком замінені галицькими. Вистава мала великий успіх і ставилась щочетверга. Протягом 1848 року коломийський гурток показав ще одну переробку І.Озаркевича “Жовняр-чарівник” (“Москаль-чарівник” І.Котляревського). За допомогою І.Озаркевича режисер Лейтнер на базі гуртка організував майже професіональну трупу, з якою виступав не тільки в Коломії. До репертуару входила ще одна переробка – “Сватання на Гончарівці” Г.Квітки-Основ’яненка, яка носила назву “Сватання, або Жених-навіжений”, та дві історичні драми І.Озаркевича.

Отже, перші кроки становлення українського національного театру в Галичині були пов’язані з драматургією Наддніпрянщини, зокрема з глибоко народною творчістю І.Котляревського та Г.Квітки-Основ’яненка.

“Дівку на віданню” І.Озаркевич показав у Львові 26 жовтня 1848 р. в приміщенні семінарії (там проходив з’їзд українських вчених). Успіх був неймовірний.

24 січня 1849 року силами семінаристів була показана переробка з І.Котляревського – “Жовняр-чарівник”, яка закінчувалась хором на слова І.Гушалевича “Мир вам, браття”, а також алегоричною картиною – Ангел дарує волю поневоленій галицькій Україні та її синам.

За прикладом Коломийського театральні гуртки були створені в Перемишлі (1848), Тернополі (1849) та інших містах, селах. Аматорські вистави розбудили ідею про потребу заснування в Галичині українського національного професіонального театру. На засіданнях “Головної ради руської” у 1849 році Л.Трещаківський пропонував збудувати у Львові “Народний дім” з театральною залою, в якій би відбувались вистави українського театру.

“Зрілише, – говорив він, – збудить также і художества, естетику, нравственність, розжене на русинах тую п’ятьвікову тугу, котра їм не дозволяла досі свобідно навіть і гадати. Драматургія побудить писателів, істориків, музику народну і пр., з сего виходить, що зрілише до найперших потреб числити принадлежит”. Професіональний театр на західноукраїнських землях було створено пізніше – у 60-х роках XIX ст.

Початок діяльності професіонального театру в Києві можна віднести до 1803 року, в Одесі – до 1809 року (саме тоді був збудований одеський театр). На сценах цих театрів часто звучала італійська мова, їхній репертуар складали переважно італійські опери. Але з другої половини XIX ст. все частіше й частіше ставляться вітчизняні оперні твори.

Український музичний театр з самого зародження розвивався як реалістичний театр. В його правдивих життєвих сюжетах актори і співаки створили перші зразки музичного театру. Проте сам факт присутності іноземних труп на Україні вплинув на розвиток як музичного театру, так і на музичний розвиток смаків глядача.

Самобутність та національний характер театральної справи на Україні залишаються незмінними.

ВИДАТНІ УКРАЇНСЬКІ ТА РОСІЙСЬКІ СПІВАКИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТ.

Про перших професійних українських та російських співаків ми маємо скупі, розкидані по різних джерелах відомості, взяті із лаконічних відгуків їх сучасників.

Італія – батьківщина опери. Італійська вокальна музика в 30-х роках XVIII ст. почала проникати і в Росію, до складу якої входила на той час Україна.

В “Санктпетербургских ведомостях” за 1731 рік (№ 19) у новинах із Москви повідомляється, що “в п’ятницю 26 лютого італійські комедіанти справляли першу комедію із співом з великим для всіх задоволенням”. Назва “комедії” – невідома. Називаються імена італійських виконавців: Е.Козімо (бас-буфф), його дружина Маргарита (сопрано), Людовік Зепфрід (сопрано; очевидно, кастрат).

В 1733 р. в Петербурзі були показані три “інтермедії на музиці”, які справили добре враження, і цариця Анна Іоанівна (1730–1740) виявила бажання запросити в Росію “Повне театральне італійське товариство”.

В 1735 р. в Росії була вже ціла труппа співаків та співачок під управлінням капелмейстера Франческо Арайї із Неаполя. 29 січня 1737 р. ця труппа вперше виконала на придворній сцені справжню серйозну оперу Ф.Арайї – “Сила кохання і ненависті”. Опера виконувалась італійською, але В.Тредьяковський зробив переклад лібретто російською мовою.

Труппа Арайї, виконавши ще дві опери “Облудний Нін” (1737 або 1738 р.) та “Артаксеркс” (1738), від’їхала до Італії. Проте Арайя залишився в Росії.

В 1739 році поставлено “театральне дійство”, що називається по-італійськи “пасторале”. Щороку ставилось по одній опері. Відомо, що в цих операх брав участь вітчизняний хор.

1738 р. в Глухові за спеціальним наказом організовується співоча школа з 20 осіб, переважно дітей, найкращих з яких постійно відсилали до царського двору. Царські укази про набори співаків з України належать до 1729-1730 років, і раніше.

Відправляли співаків до царського двору і з Київської академії, і з церковних хорів, і з кріпацьких капел та театрів. Відомо, що вже в 1740 році із Глухова було прислано до двору десять найздібніших учнів – співаків, серед яких були “тенористи”, “альтисти”, “дискантисти”.

Восени 1742 р. із відпустки в Італії до Росії знову повернувся Ф.Арайя, привізши з собою відомого співака-кастрата

Салетті, який співав декілька років при іспанському дворі разом із знаменитим кастратом Фарінеллі.

Проте в операх Арайї “Селевк” (1744), “Беллерофонт” (1750) у головних ролях виступає український співак бас-баритон із Глухова М.Полторацький, наділений яскравим голосом, про якого “справедливо сказати можна, що він не поступиться найкращим італійським акторам” (Я.Штелін).

Марко Полторацький (1729–1795) народився в м.Сосниця Чернігівської губернії, вчився в латинській школі в Чернігові, співав у гетьманській капелі К.Розумовського в Глухові, звідки його і забрали в Придворний хор. Театрознавець О.Васильчиков писав, що “українські півчі, серед яких особливо виділявся Марко Федорович Полторацький, співали на криласі й на сцені разом з італійцями”.

М.Полторацький вдосконалював свою вокальну та музичну освіту в Італії. У другій половині XVIII ст. він став першим вітчизняним професіональним оперним співаком.

У 1756 р. М.Полторацького було призначено Директором Придворного хору (з 1763 р. – Придворна співоча капела), і на цій посаді він залишався до кінця свого життя. Як керівник Придворного хору М.Полторацький відіграв велику роль у вихованні Д.Бортнянського.

Наявність вітчизняних співаків дала можливість поставити оперу російською мовою за участю власних, а не італійських виконавців. Ідея постановки такої опери належить українському співакові Гаврилу Марцинкевичу.

О.Сумароков створив лібретто на сюжет із Овідія “Цефал і Прокріс”, Арайя написав музику. Опера була поставлена в Петербурзі 2 травня 1755 року.

Вокальні партії виконували: Г.Марцинкевич (Цефал), Є.Білоградська (Прокріс), С.Євстраф’єв (Аврора), С.Рожевський (Еріхтей), М.Ктитарєв (Минос), І.Татищєв (Нестор).

Хор складався із п’ятдесяти осіб. Оперні акти (їх три) чергувались балетними інтермедіями. Постановка була розкішною і мала колосальний успіх.

“Цефал і Прокріс” – перша опера-серія, написана на російській текст і виконана вітчизняними співаками.

В опері 13 арій, дуєт, квінтет, три хори. Речитативи з цифрованим басом типові для речитативів флорентійців. Багато повторень слів, наприклад в арії Прокріс (сопрано) слова “Я тебе, Цефал, лишилась” повторюються двічі, “і не буду більше бачить” – 4 рази, а потім всі ці слова повторюються 8 разів!

Колоратурні партії охоплюють від 6 до 12 тактів, що вимагало довгого співочого дихання, а також вокальної техніки.

Арії *da capo* вимагали витривалості, речитативи *secco* – уміння виконання.

Виконання опери-*seria* молодими співаками є свідченням високої здібностей виконавців та серйозності вокального виховання в Глухівській школі та в Придворній капелі.

Гаврило Марцинкевич (1714 – ?), ласкаво прозваний в Петербурзі “Гаврилушкой” – українець, з дитинства співав у Глухові в капелі гетьмана К.Розумовського. Був відправлений до Петербурга разом з іншими музикантами та співаками. Вокальну та музичну освіту продовжував у Придворному хорі в педагога-італійця Вакарі. Вдосконалював мистецтво співу в Італії. Був камер-співачом при дворі Єлизавети Петрівни. Володів “елегантною манерою співу”, виконував “найтрудніші італійські оперні партії з художніми каденціями та вишуканими прикрасами”.

Єлизавета Білоградська (1739–1764) – сопрано, камер-співачка при Єлизаветі Петрівні, віртуозно грала на клавесині, виконувала оперні партії, співала в придворних концертах, на урочистостях, “виділяючись прекрасним голосом і майстерним співом, зачаровуючи навіть італійців” (князь Шаховської).

Батько Є.Білоградської – **Йосип Білоградський** – також співак, завідував хором півчих при Петрі ІІІ. Він був композитором, складав та аранжував твори для бандури та лютні.

Дядько Є.Білоградської – **Тимофій Білоградський** – бандурист, лютніст, співак і композитор, навчався в Німеччині (Дрезден), прекрасно володів вокальною технікою, співав з великим натхненням за методом західноєвропейських співаків Фаустини Бордонї, Аннібалі та інших.

З нагоди виконання опери “Цефал і Прокріс” Я.Штелін пише: “Исполнителями были Е.Белоградская, Г.Марцинкевич, Н.Ктитарев, С.Рожевский... Слушатели и знатоки в особенности восхищались столь же четким произношением певцов, сколь точным исполнением трудных и длинных арий и искусных каденций”. “Санктпетербургские ведомости” також відмічають, що “все знатоки справедливо признали его (спектакль – *Б.Г.*) за происходившее совершенно по образцу наилучших в Европе опер”.

У 1756 році виставою “Танюша” (текст І.Дмитревського, музика Ф.Волкова) в Петербурзі відкрився постійно діючий загальнодоступний Російський театр. Директором театру було призначено О.Сумарокова. Головні ролі у виставі “Танюша” виконували Є.Білоградська (Танюша) та Г.Марцинкевич (Олексій).

У Петербурзі в XVIII ст. працювало чимало італійських композиторів, в обов'язки яких входило написання нових оперних творів. Вітчизняні співаки, особливо з Глухівської школи, з великим успіхом виступали в цих операх.

Дмитро Бортнянський (1751–1825). Корінь “борт” у прізвищі Бортнянський вказує на слово “бортництво”, тобто “бджільництво”. У XVIII ст. в “Польській області” знаходимо село “Бортне”. Саме з цієї місцевості й бере початок рід Бортнянських. Причини, які змусили Степана Бортнянського (батька Дмитра) залишити “спадкоємне рухоме і нерухоме майно в Польській області, а також родичів своїх” і переїхати до Глухова, невідомі. Це сталося в 40-х роках XVIII ст., бо вже в 1750 році Степан Бортнянський виконував обов'язки постачальника продуктами гетьмана К.Розумовського, служачи при козачій сотні.

Дмитро Бортнянський народився у Глухові. Звичайно ж, він чув народні пісні, церковний спів, міг бачити й театральні вистави в театрі гетьмана, де ставили трагедії Есхіла, комедії Мольєра, а також українські твори.

Літературні джерела свідчать, що Д.Бортнянський вчився у Глухівській співоочій школі. Достовірно, що “у сім років він мав чудовий голос-дискант”, завдяки якому його було зараховано до Петербургського “придворного церковного хору”. (Долгов).

З 1758 року хлопчик був на службі в Петербурзькій співоочій капелі. Гарний голос, музичні здібності, приємна зовнішність Д.Бортнянського – все це відповідало вимогам Придворного хору до новоприбулих дітей. У цей час Придворну капелю очолював М.Полторацький. Першим учителем Д.Бортнянського був його земляк – М.Полторацький, який відіграв значну роль у вихованні юного співака, а згодом великого композитора.

Малолітні півчі відвідували театральні вистави та брали участь у них. Так, наприклад, 10 січня 1763 р. “ввечеру, в 8-м часу, в присутствии Е. и. В. играна была мальми придворными певчими в стольной комнате на российском диалекте опера Сумарокова – Арайи “Цефал и Прокрис”.

Ще один запис свідчить, що 23-го і 24 квітня 1765 р. виконувалась ця ж опера, але вже “на французькому діалекті”, в якій брав участь і Д.Бортнянський.

Відомі ще два виступи Бортнянського в 1762-му та 1764 рр., коли він виконував складну жіночу партію Альцести в однойменній опері Г.Раупаха (російський текст О.Сумарокова).

А в 1765 році Д.Бортнянський знову ж в опері “Альцеста” виконав чоловічу партію Адмета.

У Кадетському корпусі Д.Бортнянський навчався у відомого педагога І.Бецького. Ще одним учителем Д.Бортнянського був італійський композитор, диригент капели Б.Галуппі, який навчав його мистецтва співу, гри на клавесині, композиції.

У 1769 році Д.Бортнянського відправлено для завершення музичної освіти в Італію. Там він пробув 10 років. Венеція, Болонья, Флоренція, Мілан, Рим, Модена, Неаполь вражали архітектурою, скульптурою, живописом. Молодий композитор студіював музику в Болонській, Римській, Неаполітанській академіях та у венеціанських консерваторіях, яких тоді було чотири. У Венеції він поставив свої опери “Креонт” (1776) та “Алкід” (1778), в Модені – “Квінт Фабій” (1779). (Опера “Алкід” виконувалась 17-го та 18 січня 1984 року на сцені Київської філармонії. Вокальні партії виконували: Л.Забіяста (Едоніда), Н.Чепіга (Аретея), Л.Стовбун (Альцеста), Е.Курмангалієв (альтино – Алкід), С.Пікульський (Фронімо). Диригував А.Шароєв).

Повернувшись з Італії, Д.Бортнянський поставив у Петербурзі опери “Свято синьйора”, “Сокіл”, “Син-суперник”. Його призначено диригентом Придворної капели, а в 1796 році присвоєно звання “Директора вокальної музики та керівника Придворної капели”. На цьому посту Д.Бортнянський перебував аж до своєї смерті (1825 р.).

Д.Бортнянський – автор романсів, французьких та вітчизняних опер (серія та буфф), автор духовної музики, диригент, співак, композитор-інструменталіст. Він – учитель російського співака та композитора, автора популярної “Школи співу” – О.Варламова.

Старший земляк Д.Бортнянського – співак, музикант, майбутній великий композитор **Максим Березовський** (1745–1777) навчався у Глухівській школі, Київській академії, Петербурзькій капелі. В 14 років він почав виступати на сцені Оранієнбаумського оперного театру (Петербург), виступав також і в італійській оперній трупі. Відомі два спектаклі, в яких брав участь М.Березовський, виконував драматично насичені партії в опері “Олександр в Індії” Ф.Арайї (1759, партія Пора) та “Семираміда” В.Манфредіні (1760, партія Іркана).

Із придворної капели М.Березовського відправлено в Італію (Болонья), де він навчався в музичній академії під керівництвом падре Мартіні. Тут М.Березовський отримав звання “Академіка Болонської академії” (1771). Його опера “Демофонт” поставлена в Ліворно (1775).

Повернувшись до Петербурга (1775), М.Березовський, не витримавши митарств та придворних інтриг, через два роки покінчив життя самогубством. Його ідея створення консерваторій на Україні на зразок італійських не увінчалась успіхом – скрізь чинили перепони.

Два роки в Придворній капелі співав і учень Київської академії **Григорій Сковорода** (1722–1794).

На початку серпня 1742 р. в Київ приїжджав петербурзький бас Гаврило Головня з повноваженнями про набір українських співаків та музикантів в Придворну капелу. 10 серпня 1742 року Митрополит Рафаїл Заборовський видав розпорядження про термінове складання списків, до яких одним із перших потрапив Г.Сковорода.

Г.Сковорода з семи років співав у церкві, – “певал отменно и приятно”. У Придворній капелі Г.Сковорода заслужив звання “придворного уставщика”. Таке звання, як правило, давалося кращим півчим капели, виконавцям сольних партій у хорі. “Уставщик” носив особливе вбрання і булаву.

Коли Єлизавета Петрівна приїжджала на Україну (з нею були й півчі), “уставщик Сковорода” попросив дозволу у цариці залишитись у Києві, щоби продовжити науку в Академії.

Першою знаменитою російською співачкою XVIII, початку XIX ст. була **Єлизавета Уранова** (1772–1826), після заміжжя – Сандунова, справжнє прізвище Федорова). Є.Уранова народилась у Петербурзі, вчилась у театральному училищі (театральні училища були засновані по плану директора театрив В.Бібікова – в Петербурзі (1779) та в Москві (1780), брала уроки співу у Дж.Паїзіелло та В.Мартін-і-Солера. Драматичному мистецтву вчилась у знаменитого російського актора І.Дмитревського.

За рік до закінчення училища Є.Федорова виконала партію Амура в опері “Діанине дерево” В.Мартін-і-Солера. Почувши її в цій партії, цариця Катерина II сказала: “Сегодня мы узнали об открытии новой звезды Уран, и наша первая оперная звезда будет именоваться Урановой”. Так Федорова стала Урановой.

В 1790 р. Уранова вийшла заміж за видатного російського драматичного актора С.Сандунова і взяла прізвище Уранова-Сандунова.

Голос Уранової (сопрано) мав широкий діапазон (від “соль” до “фа” третьої октави) і чимось нагадував голос Терези Гофер, для якої В.Моцарт написав партію Цариці Ночі. Вона співала в операх: “Чарівна флейта” В.Моцарта, “Сорока-злодійка” Дж.Россіні, “Весталка” Г.Спонтіні, “Водовоз” Л.Керубіні та ін.

В 1794 р. Уранова разом з чоловіком переїхала до Москви і вступила в трупу М.Маддокса (1798). Але в 1805 р. Сандунови знову працюють на сценах Петербурга. В 1823 р. Уранова зійшла зі сцени. Померла 1826 р. в Москві.

Основоположник тенорової лінії в російському вокальному мистецтві **Василь Самойлов** (1782–1839) народився в Москві в сім'ї купця, співав у церковному хорі. Чутка про його прекрасний голос поширювалась по всій Росії, його запрошують до Петербурга, де в 1803 р. В.Самойлов дебютує у виставі “Суд царя Соломона”. Партнеркою у цій виставі була С.Чернікова, майбутня дружина В.Самойлова. В італійському репертуарі співак дебютував в опері “Рідкісна річ” В.Мартін-і-Солера.

В.Самойлов – “тенор, переходящий легко в сопрано”, – співав грудним звуком до перехідних нот, а далі переходив на фальцетне звучання. Він брав уроки співу в А.Крутицького (бас). До репертуару співака входили опери В.Моцарта, Дж. Россіні, Д.Чімарози, К.Кавоса, Г.Спонтіні.

У подружжя Самойлових народились троє дітей – знаменита актриса Віра, співачка та актриса Надія, тенор та драматичний актор Василь.

Серед співаків Петербурга кінця XVIII-го, початку XIX-го ст виділяються три знаменитих баси: А.Крутицький (1754–1803), Я.Воробйов (1767–1809), П.Злов (1774–1823). Від них прослідковується басова лінія до О.Петрова, а далі через Ф.Стравинського до Ф.Шалаяпіна.

Антон Крутицький почав театральну кар'єру в театрі Кніппера (Москва). З 1783 р. він артист придворної сцени в Петербурзі. Найкращою партією Крутицького була партія Мельника (“Мельник – чаклун...” М.Соколовського). А.Крутицького називали геніальним російським самородком. Він знав мови, перекладав п'єси для театру з французької та німецької. Загинув на 49 році життя в Ревелі.

Яків Воробйов – вихованець театального училища. Співу навчався у знаменитого італійського баса-буффа Маркетті. “Между певцами русских опер было нечто чрезвычайно примечательное, нечто совершенное – это буфф в русском роде – Воробьев”, – пише сучасник.

У репертуарі співака були опери Дж.Паїзіелло, С.Давидова, К.Кавоса...

Петро Злов – музичної освіти не мав, але був одним із тих, хто мав (хоч і не закінчену) університетську освіту (Московський університет). П.Злов працював у Москві в трупі М.Маддокса, а після 1812 р. – в Петербурзі. Він створив

переконливий образ Сусаніна в опері К.Кавоса “Іван Сусанін”, чудово виконував партію Мельника (“Мельник-чаклун”), виступав у західноєвропейському репертуарі.

Знаменита актриса кріпацького театру гр. Шереметьєвих **Параскева Жемчугова** (1768–1803) (справжнє прізвище Ковальова) потрапила до графського дому П.Шереметьєва у семилітньому віці й “определена к театру”. Співу навчалась у співаків Барбаріні, Алімпія, а також в Є.Уранової-Сандунової. Дебютувала в 11 років. Композитор і капельмейстер театру Шереметьєва С.Дегтярьов спеціально змінював вокальні партії, розширюючи їх діапазон, щоби показати чарівні якості її голосу.

П.Жемчугова знала мови (виконувала партії французькою). Найкраща її роль трагедійно-героїчного характеру – Елтана в опері “Самнітські шлюбні” А.Гретрі. В цій партії вона виступала перед Катериною II, Павлом I, польським королем Понятовським. В 1797 р. П.Жемчугова зійшла зі сцени, а в 1798 р. отримала звільнення від кріпацтва. В 1801 р. стала дружиною М.П.Шереметьєва.

Померла від туберкульозу в 1803 р.

ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ ТА РОСІЇ ВІД ХРЕЩЕННЯ КИЇВСЬКОЇ РУСІ ДО ПОЧАТКУ XIX СТ.

Після хрещення Київської Русі (988 р.) князем Володимиром Великим руська церква запозичила від греків вісім мелодій (гласів), – чотири автентичних (основних) – ре, мі, фа, соль та чотири плагальних (допоміжних) – ля, сі, до, ре. Всі ці гласи, основані на ладах, зведені в строгу систему Іоанном Дамаскіним (“Октоїх”).

Грецький нотопис полягав у зображенні нот прописними буквами алфавіту: А, В, Г, Д, Є, S, З, Н. Цей безлінійний нотопис проіснував в Україні і в Росії до XVIII ст. П'ятилінійна нотна система з квадратними нотами, т. зв. “Київське знамя”, появилася наприкінці XVI ст. Був період, коли обидві системи існували одночасно (так званий безлінійно-лінійний нотопис).

В часи Київської Русі підвищення або пониження голосу в мелодії і довжина звуку позначались особливими знаками, які розташовувались над текстом. Знаки ці називались “крюками” або “знаменами”. Від слова “знамя” пішла назва “знаменного письма”, “знаменного розспіву” – найдавнішого із церковних розспівів на Русі.

Київський розспів, або “Київське знамя” (з XVI ст.) – це вже національний український розспів. Знаки (“крюки” або “знамена”) у співі вказували на вокально-методичний характер виконання. Наприклад, знамя “скамеїца” і “голубчик борзий” означали однаково 2/4 у русі вгору, але “скамейку” треба було співати грудним звуком, а “голубчик” – гортанним, тобто це вказувало на регістри.

“Крюк” і “стопіца” означали білу ноту 4/4, але “крюк” вимагав більшої повноти й твердості звуку ніж “стопіца”.

Давньоруська знаменна або крюкова система зберігала й сліди алфавітної грецької системи. Буквені позначки червоного кольору були так звані “ступенні”, тобто такі, які указували на висоту (ступінь) звуку (наприклад, ГНП – “гораздо низко пой”, Н – “низко пой”, С – “средним голосом”), а також “вказівні”, тобто такі, які указували на спосіб вокального виконання:

Р – “идеже стоит “рцы” – равногласие сказуется, тут пой ровным голосом”.

К – “идеже стоит “како” – и то знамя качается (двократне повторення великої секунди).

Т – “идеже стоит твердо” – и то знамя тихо поется”.

Б – “идеже стоит “буки” – и то знамя “борзо” петь повелевается”.

З – “идеже стоит “земля” – и то закинути указывается” (тобто додати 2/4 в русі вгору). “З” мало значення також “зевка”, або “задержки”, тобто *tenuto*.

У – “идеже стоит “у” – и то знамя ударяется, в пении скоро бежать осмущками”.

Л, ЛЮ – “идеже стоит “люди”, або “люди с оном” (ло) – и то знамя ломається” (стрибок, переважно вгору).

В церкві (як і в народі) співали в унісон – низькі голоси на октаву нижче середніх і високих, басы охоплювали і контроктаву, тенори йшли до ноти “ре” першої октави. Реальне звучання співочих голосів охоплювало три з половиною октави. Основним звукорядом давньої церковної музики був звукоряд від ноти “соль” великої октави до “ре” другої октави.

У діапазоні цього звукоряду співаки відчували тембральні та динамічні зміни свого голосу. І відповідно до цього вокальний звукоряд піснеспівів ділився на чотири зони звучання по три ноти в кожній зоні. Зони звучання мали назву “згоди”.

Проста “згода” – соль-ля-сі-бемоль;

Темна “згода” – до-ре-мі;

Світла – фа-соль-ля; пресвітла – сі-бемоль-до-ре. “Згодам” відповідали різні “знамена” – “крюки”, “статті”, “підчаші”...

Вибір колоратурного розспіву визначався положенням над текстом так званої “фіти”, відповідного знаку із врахуванням основного “гласа” (мелодії).

Освічений церковний співак Київської Русі володів багатогранною вокальною технікою та виконавськими прийомами. Взяти хоча б назви та виконання “фіт” – “возвод”, “возгласка”, “воздержка”, “завивец”, “закид”, “началка”, “колесо”, “унилка”... “Фіт” нараховувалось до ста назв.

У XVIII ст. церковний спів на Україні стає багатоголосним, гармонійним, акордовим на відміну від унісонного, одноголосного старого церковного співу. Його ще називають партесним співом, тобто співом по нотних партіях. Вперше термін “*партесний спів*” (від латинського слова “*partes*”) зустрічається в 1572 році в списку нот Королівської капели на Вавелі (Польща). Співочі голоси отримують нові назви, взяті із західноєвропейської практики: басисти, тенористи, альтисти, дискантисти.

Грунтом для формування нових форм багатоголосного співу стали гімни, пасторалки, коленди Польщі, Чехії, Німеччини разом з народнопісними джерелами.

Професійне багатоголосся легко ввійшло в повсякденний побут і на Україні. Так, наприкінці XVI ст. у Львові виконувались 12-голосні твори на привітання Київського

Митрополита (1591 р.). Львівське та Луцьке братства утримували спеціальних вчителів співів з нот. Мандрівники тих часів відзначають красу співів в українських церквах.

Так, у розповіді арабського мандрівника архідиякона 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 священники співали “разом із півчими, замінюючи орган, тобто із хлопчиками, у яких був голос, що брав за душу”.

Православний спів проводиться *a capella*, але, можливо, були випадки, коли на західних землях він міг звучати з органом.

Багатоголосся на Україні поширилось настільки, що його узаконили.

Партесний спів поширювався далі, за межі України, на Схід. У середині XVII ст. в Росії було вже чимало осередків, у яких виконавці з України та Білорусі культивували партесний спів. Введення в Росії багатоголосся підтримував і цар Олексій Михайлович. Відомо, що в 1652 році цар відправляє попа Курбатова в Київ, щоби “купить книг и певчих”. За його наказом, виписували співаків у 1657 р. з Полоцька (“творець” Іван Коленда з групою співаків, який став одним з відомих майстрів партесного співу в Москві). Цар запросив до Москви і Є.Славинецького, який “во время пребывания в Москве проделал огромную работу по переводу церковных книг с греческого и сличению славянских книг с оригиналами”.

Єпифаній Славинецький (? – 1675) отримав освіту в Київській братській школі (в Києво-Могилянській колегії, яка виросла із братської школи), в одному із західних університетів, можливо, у Краківському. Був викладачем у Києво-Могилянській академії. Є.Славинецький – засновник і перший ректор Греко-Латинської школи в Чудовім монастирі, автор “Лексикона греко-славяно-латинського”, “Філологічного лексикона” (його перу належать понад 150 творів).

Партесний спів через Москву проникає аж до Пермі, де Д.Строганов заснував співочу капелу. Поборником партесного співу був і митрополит Новгородський, а згодом (1652) патріарх Никон. Для церковної реформи 1653–1656 рр. Никон також запрошував церковників з України. Реформа церковного співу в Росії йшла непросто: одні захоплювались новим співом та підтримували його, інші чинили запеклий опір. Так, наприклад, старообрядець-священик і письменник Аввакум (1620–1682), противник реформ, був спалений живцем на вогні. Партесний

спів у 1668 р. був офіційно прийнятий російською православною церквою.

У партесному співі, як і в західноєвропейській вокальній поліфонічній музиці, мелодія (*Cantus Firmus*) перебуває в тенорі, в той час як основна мелодія в старовинному співі знаходилась у середньому голосі, який називався “путник” (“держал путь”).

Великою працею (першою і довгий час єдиною у Східній Європі) в царині партесного співу є трактат М.Дилецького “Грамматика музыкальна”, який мав кілька редакцій, а саме: Віленська редакція 1675 р. (польською мовою), Смоленська – 1677 р. (церковнослов'янською), Московська – 1679 р. (російською), Київська – 1970 р. (українською мовою, в основу якої покладено Львівський рукопис 1763 р., створений у Петербурзі в 1723 році).

Микола Дилецький народився в Києві біля 1630 року. Помер у Москві близько 1680 р. Закінчив Віленську академію. Був регентом і вчителем церковного співу у Вільно, Смоленську, а з 70-х років XVII ст. – регентом хору Г.Строганова (Москва).

У своїй роботі киянин М.Дилецький пише: “Музыкаия зовется гречески, латински же – кантус, словенски же – пение, еже сердца человеческие возбуждает или до увеселения, или до жалости”. Назви голосів супроводжуються визначеннями: “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”. (Тобто звертається увага на перехрещування голосів, явище звичайне в поліфонічній музиці).

“Бас, альтембас или бас высокий (гречески – греф, латински – эксцеллент, в российском же народе – “крыжак”). Бас именуется иже гречески басис, словенски же – основание, понеже пение на нем утверждается”.

Різні стилі вокальної музики М.Дилецький характеризує так:

Концерт – “гласа со гласом борение, когда борются с собою не в противоточии (тобто не в контрапункті), токмо в нотах, речах”.

Правило “микста” – “словенски же смешанного пения позволяет соединить для большей красоты пения восшествия и нисшествия” (тобто мелодійні ходи ввєрх і вниз).

Правило фундаментальне, коли бас тримає свою основу, “прочие же гласы с собою в концерту борются” (тобто

органный пункт). “Регуля (правило) контрария” – когда пение печальное перелагается на веселое или наоборот” (тобто модуляція із мінору в мажор і навпаки).

“Эзгордия – “уменьшение длительности нот мелодии; амплификация – расширение длительности нот”.

Правило хоральне – “когда хор по хоре поет, красно полагается через едину “павзу”, разумей едино молчание тактовое”.

“Правило естественное” предписывает, чтобы пение соответствовало смыслу текста (возшедый на небеса – мелодия вверх; сниде на землю – вниз). Так же и в смысле веселого и печального характера. Веселое пение – уг-ми-соль (мажорный лад), печальное пение – ре-фа-ля (мінорний лад)”.

Читання від співу відрізняється тим, що “ему возможно быть шептанием, пению же – нет”.

М.Дилецький вимагає від співака вивчення кращих зразків співу. Співак мусить бути не тільки виконавцем написаних нот, але й “творцом пения, якоже ритор не чтяще книг не будет глаголания творцом”.

Таким чином, співак у церковному співі оволодівав найважливішими навиками вокального виконавства. Переключення з церковної музики на виконання опери відбувалось за допомогою італійських маестро.

Вокальна практика на Україні і в Росії розвивалась скоріше в порівнянні з друкованими працями з вокальної педагогіки. Досить згадати, що перша “Школа співу” О.Варламова вийшла у світ лише 1840 р.

У всі часи школою вітчизняних співаків була вокальна культура: любов до співу, звичка самовираження у співі, музичальність народу, наявність прекрасних природних голосів.

Народні співці запам’ятовували найзручніші та раціональні прийоми звукоутворення й передавали їх своїм учням. Вони співали, в основному, одним (грудним) регістром, використовуючи інколи фальцет. Тональність для себе вибирали “на слух”. Цікаві їхні висловлювання: “співай твердим ротом”, “ти грудьми не бери, а свистулою, – легше буде...” Тут порада переходити на фальцет, як у західноєвропейській методиці XVII–XVIII ст.

Отже, вокальна методика на Україні і в Росії розвивалась практично, але не фіксувалась письмово.

На початковому етапі розвитку опери важливу роль у підготовці солістів і хору відіграла Придворна співоча капела в Петербурзі (назва “капела” – з 1763 року).

Придворна співоча капела бере свій початок від хору “Государевых певчих дьяков”, куди відбирались найкращі голоси з України, Білорусі, Росії, а також з інших патріарших, архієрейських та приватних хорів.

Хор півчних дяків та піддяків був заснований у Москві в 1479 р. князем Іваном III для участі в церковних службах Успенського храму та для “мирских забав” княжого двору.

За царя Олексія Михайловича (1645–1677) хор поповнено півчими та учителями із Києва, які вміли навчати партесного співу. Київська Академія (1615–1915) в цей час славилась своїм вокальним, особливо хоровим мистецтвом.

Без хору в Київській Академії не проходила жодна урочиста подія – прийоми гостей, диспути, свята церковні. Влаштовувались і змагання київських хорів на Красній площі на Подолі.

Випускників Київської Академії направляли для організації хорів і за кордон. Так, в 1760 р. гетьман К.Розумовський отримав “высочайшее повеление” терміново “12 человек из малороссиян и особенно обретающихся в училище (Академії) четырех человек самых лучших певчих выбрать” і направити в Кенігсберг.

На чолі Придворної капели стояв “уставщик”. Хор володів знанням церковного і партесного співу. Діяльність його не обмежувалась тільки церковними службами.

За царя Петра I хор був переведений із Москви в Петербург (1703) і складав до 60 осіб. В 1717 році “придворний хор” (так він тоді називався) виїжджав з царем Петром I в Польщу, Німеччину, Голландію, Францію.

У 30-х роках XVIII ст. хор розпущено, так що на початок царювання Анни Іоанівни (1730–1740) у хорі було не більше 15 співаків.

За царювання Катерини II (1762–1796) Придворний хор дістав назву “Імператорська придворна співоча капеля” (з 1763 р.) Директором капели був призначений М.Полторацький (більше половини півчих царської капели складали українці). Я.Штелін пише, що в 1768 році в імператорській капелі були: 12 басів, 13 тенорів, 13 альтів, 15 дискантів та 15 юних підростаючих співаків, тобто біля 60 осіб. Капела була “в совершенном порядке”. Прізвища переважно українські: Лядник, Тимченко, Білоградський, Богданович, Пахнецький, Тавецький, Трипільський, Білявський, Рудляк, Максимович, М.Полторацький (Микола), Новицький, Сербинович...

Півчі придворного хору були першими солістами в опері. Навчання “нотного співу” та гри на інструментах передбачало підготовку професійних музикантів для потреб царського двору, зокрема для участі в концертах та оперних виставах.

Залучення до оперних вистав почалось за часів царювання Анни Іоанівни. Оперного співу навчали найздібніших півчих. Крім цього, півчі вивчали акторську майстерність. Такі “актори із півчих” навчались в Кадетському корпусі для постановок і участі в трагедіях і комедіях.

Згідно з “Інструкцією” від 12 березня 1749 року усі півчі поділялися на “великих” (дорослих) та “малих” (малолітніх). “Великі” півчі також набирались з України, деякі, не бажаючи розлучатись із своєю родиною та господарством, тікали з капели у рідні краї. “Великі” півчі повинні були навчати “малих”, стежити за дисципліною, відповідати за їхні дії, поведінку, зовнішній вигляд, карати їх. Капелянам виділялись річне грошове та хлібне утримання, видавали одяг та взуття.

Перебуваючи на державному утриманні, півчі мали досить часу для вивчення нотної грамоти та репертуару. У пункті 2 “Інструкції” підкреслюється необхідність навчання партесного співу “с радением”. Далі вказується, що “всех же манерно доходчиво, правильно, с соблюдением художественности, образной выразительности обучать надлежит...”

В капелі вивчали французьку, італійську, німецьку мови. Це давало можливість придворним артистам співати “італійські” арії та брати участь в операх “на французькому діалекті”...

Звучання італійської опери-серія у XVIII ст. не важко собі уявити: велике дихання, широкий діапазон, володіння двома (грудним і фальцетним) регістрами голосу, суто інструментальна гнучкість голосу, віртуозність у співі – ось якості, які були необхідні для оперних співаків (малолітніх і дорослих).

Звернімо увагу ще на одну “Інструкцію” капели від 1836 року, яка є цінним методичним документом: “добра метода вимагає щоби всі і кожний як у простому, так і в нотному співі вимовляли чисто і ясно слова”. Заборонялось співати “крізь зуби і в ніс”. І ще: “добрий смак вимагає уникати двох крайностей: зайвої делікатності, властивої театру, та грубого крику, до якого особливо здатні багаті” (очевидно, в багатих домах). “Доброта голосів, згода їх між собою, рівновага в силі, вірність в тоні, простота” – ось зразки досконалості, до яких слід доводити звучання хору.

У житті придворних півчих було багато протирічного. З одного боку, вони вивчали мови, географію, акторську майстерність, їх одягали в казенні мундири, у вовчі шуби,

нагороджували на Різдво чи Пасху... З іншого – все було ненадійним: їх могли в будь-який час перевести на іншу придворну службу, часто про них забували, залишаючи без оплати, без одягу... Вони голодували й хворіли... Архів із “Справами” придворних півчих має багато таких даних.

Царські укази про набори співаків з України в Петербург належать до 1729–1732 рр., а в 1738 р. в Глухові була заснована “спеціальна” співоча школа на 20 учнів, яких відправляли в Придворну капелу, де, окрім духовного співу, учнів навчали “манерного”, тобто колоратурного італійського співу.

Про утворення Глухівської школи в указі сказано: “Набрать со всей Малой России из церковников, также из казачих и мещанских детей и из прочих и содержать всегда в той школе до 20 человек, выбирая чтобы самые лучшие голоса были, и велеть их регенту Ф.Яворскому обучать Киевскому и партесному пению и которые пению обучены будут из тех по вся году лучших присылать ко двору Е.И.В. человек по 10, а на те места пока вновь набирать”.

Нам невідомі ні програми, ні методи роботи педагогів у Глухівській школі. Але, судячи із відгуків про успіхи співаків, яких поставляли із Глухова в Петербург, навчання в школі велось серйозно. По мірі того, як педагогічна робота в Придворній капелі міцніла, значення Глухівської школи зменшувалось. А з відкриттям в 1779 р. у Петербурзі та в 1780 р. в Москві театральних училищ (спеціальних учбових закладів для підготовки співаків, драматичних та балетних акторів), лідерство Глухівської школи знівельовалось.

Програма театральних училищ була широкою. Учні навчались гри на одному або двох інструментах, тренувались у фехтуванні, займались малюванням і рукоділлям, вивчали іноземні мови, міфологію, літературу, риторику. Із загальноосвітніх предметів вивчались граматики, арифметика, географія, історія. Заняття були річними з двомісячними канікулами. На навчання брали з 8–9 років, рідше – з 13–14.

Всі іноземні маестро (особливо італійські, починаючи з Ф.Арайї) вивчали з вітчизняними співаками сольні партії, були їхніми вокальними керівниками. Серед учителів співу були Сапієнца (1783–1785 і знову з 1795 р.), Мопареллі (1785–1786), Мартін-і-Солер (1790–1794), в якого навчалась Уранова-Сандунова. Вихователем цілого покоління співаків (О.Петров, Петрова-Воробйова) був Кавос (1776–1840), запрошений із Венеції спочатку в трупу Казассі (1797), а згодом і на службу в імператорські театри диригентом (1799). З 1803 р. Кавос був учителем музики і співу в театральному училищі. З 1803 року

спів і драматичне мистецтво ведуться окремо. Розмежування оперно-балетної трупи і драматичної бере свій початок з 1836 р. (після прем'єри опери Глинки “Життя за царя”).

Із відкриттям консерваторій в Петербурзі (1862) та Москві (1866) роль театральних училищ у справі підготовки оперних артистів закінчилась.

Приватна вокальна педагогіка не відмежовувалась від загальної музичної та вокальної освіти. Кріпацьких співаків та артистів навчали вітчизняні та зарубіжні співаки, капельмейстери. Їх навіть відправляли за кордон. Але проблема була і в тому, що, виїхавши за кордон, кріпак ставав вільною людиною.

На початку ХІХ ст. приватну вокальну практику вів педагог, композитор і співак **Іван Рупін**, що отримав вокальну освіту у кастрата Мускетті (Мускетті називав свого учня на італійський манер – Рупіні). До Кавоса у Рупіні навчались О.Петров, М.Степанова, Н.Самойлова...

Про методичні принципи свого учителя Мускетті Рупін згадує, що маестро вчив його:

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

2) навчав розділяти повітря – коли, де, як вдихати та видихати, особливо у пасажах; акцентувалось на ефектному підсиленні фінальної ноти;

3) навчав чітко атакувати першу ноту.

Спочатку Мускетті вчив співати тільки сольфеджіо і вправи. Згодом давав п'єсу із словами, просив прочитати її і заспівати без особливих приготувань. Твір вже співався добре, ефектно, бо труднощів (після співу сольфеджіо і вправ) не являв. Тепер все залежало тільки від колориту та смаку виконання, а це “такі якості, які повинні бути природними, і ніякою наукою їх не переробити”.

Цікаве висловлювання І.Рупіна: “Для чого ж музика прикладається до слів, якщо не для того, щоб підсилити їх виразність і влити в них більше пристрасті. У співака перша умова – душа, друга – голос”.

У приватних антрепризах співаки навчались один в одного під час репетицій та на сцені під час вистав, а також переймали досвід у старших співаків, акторів, танцюристів, як вітчизняних, так і запрошених із Європи.

Отже, впродовж ХVІІІ і на початку ХІХ ст. у вітчизняній вокальній педагогіці панував метод старої італійської школи співу. Учителями співу були і вітчизняні, і західно-європейські (переважно італійські) маестро.

Педагогічна практика не знала ще діафрагмального дихання, співаки користувались фальцетом, грудним типом дихання.

Співу навчали дітей з 7–8 (рідше 12–14) років. Їх навчали церковного, камерного, оперного співу та речитативу, правильній дикції, рухливості голосу, широкому диханню, звучності та рівності голосу на всьому діапазоні.

Вокальна практика відігравала основну роль у навчанні співу й набагато обігнала вокальну педагогіку того часу.

**М.ГЛИНКА – СПИВАК, КОМПОЗИТОР,
ОСНОВОПОЛОЖНИК РОСІЙСЬКОЇ
НАЦІОНАЛЬНОЇ КЛАСИЧНОЇ ОПЕРИ.
“ЖИТТЯ ЗА ЦАРЯ”. “РУСЛАН І ЛЮДМИЛА”.
С.ГУЛАК-АРТЕМОВСЬКИЙ – РУСЛАН.**

Михайло Глінка народився в селі, в сім'ї поміщика. Народні пісні з дитинства запали в душу юному Глинці. Він згадував: “Пісні, почуті мною в дитинстві, були першою причиною того, що згодом я став розробляти переважно народну музику”. В церкві Глінка слухав спів хору. Дуже подобався йому церковний передзвін.

У “шмаковських Глинок” (материнська лінія) був оркестр, великий зал, де давали концерти та театральні вистави.

У святкові дні шмаковські музиканти приїжджали в Новоспаське і залишались на кілька днів. Кращими номерами оркестрової музики для малого Глинки були народні пісні, виконувані в перекладі для оркестру.

У період навчання в Петербурзі (1818–1822) в Благородному пансіоні при педагогічному училищі Глінка познайомився з оперним мистецтвом. Він слухав опери за участю таких прославлених співаків як Є.Уранова-Сандунова, В.Самойлов, а також європейських виконавців. Сам він брав участь в аматорських виставах.

Співу Глінка навчався в італійського співака Беллолі, володів акторським талантом. Він згадував: “Музику буффа невдовзі я почав виконувати дуже вдало...” і “умів у цей час (милий час) різноманітно веселити знайомих, особливо вдалим виконанням сцен із опер буффа”.

Відомо, що в 1828 р. в маєтку гр.Строганової Глінка брав участь у сценах з “Севільського цирюльника” Дж.Россіні, виконував партію Фігаро. Ще до поїздки в Італію (1830–1833) Глінка познайомився з багатьма творами французької, італійської, німецької оперних шкіл, збагатився виконавським досвідом. Глінка слухав спів великих співаків того часу: Дж.Пасти, Дж.Рубіні, зустрічався з В.Белліні, Г.Доніцетті, Дж.Мейєрбером, брав уроки співу у Е.Біанкі, А.Ноццарі, Ж.Фодор-Менв'ель.

Повернувшись до Петербурга, почав давати уроки співу і сам виступав у концертах. В Італії він оволодів особливостями італійського оперного стилю, досконало знав італійську мову (як і багато інших європейських мов, а також персидську мову та латинь), його твори, написані в Італії, друкувались і

виконувались на батьківщині Россіні. На прохання італійської співачки Тозі, Глінка написав вставну арію в опері Доніцетті “Фауста” і “вдало, тобто абсолютно в душі ... і так, як вона сама бажала”.

Глінка міг би творити опери в італійському стилі, але стати західноєвропейським композитором було для нього неможливим. За словами Глинки (1833) “всі написані мною на догоду мешканців Мілана п’єси переконали мене в тому, що я йшов не своїм шляхом ... і не міг бути італійцем. Туга за батьківщиною навела мене поступово на думку – писати по-російськи”.

Таким “російським” був Глінка і як співак-виконавець. За спогадами О.Серова “голос Глинки – тенор, не дуже високий (між іншим, до верхнього “ля”, інколи “сі-бемоль”), не особливо гарного тембру, але чисто грудний, дзвінкий, інколи на високих нотах металевий, різкий і на всьому діапазоні надзвичайно гнучкий для пристрасної драматичної виразності”.

Глінка не співав у відкритих концертах для широкого загалу. Він виступав на музичних зібраннях у знатних домах освічених цінителів музики. В таких концертах часто брали участь іноземні зірки. Але і серед них Глінка мав великий успіх: “ходили на Глінку”. Він сам собі акомпанував і виконував переважно свою вокальну музику – арії Баяна, Фінна, навіть Горислави, а із камерної музики все, що ним було створено.

Глінка-співак не покладався тільки на натхнення, заздалегідь продумував форму та виконавські нюанси. О.Серов свідчить, що враження від співу Глинки таке, ніби співак був завжди у натхненні, що межувало з “апогеєм, екстазом”. Свій секрет Глінка відкрив Серову: “Коли в особливому натхненні мені вдається виконати твір хоча б раз саме так, як я хочу, то запам’ятовую всі відтінки цього щасливого разу, щасливого, якщо хочете, “відпечатку” й стереотипую всі ці подробиці назавжди”.

Там, де це було необхідним, Глінка був “пристрасним до пафосу”, в комічній ситуації – “чарівним коміком”, набагато вищим за комізм іноземних виконавців.

Вивчення виконавського стилю Глинки має неабияке значення і для сучасних виконавців. Слід пам’ятати (за спогадами того ж Серова), що в творах Глинки не було й сотої долі тих нюансів і того смислу, які були в його “чарівному виконанні”.

Виконавський стиль творів Глинки нелегкий, але він творчо захоплюючий, і кожний виконавець має можливість розкрити свій творчий потенціал, свою виконавську ініціативу.

У розвитку російської музично-сценічної культури 1836 рік став етапним. 27 листопада 1836 р. відбулась прем'єра опери М.Глинки **“Життя за царя”**, першої національної класичної опери. Із афіші першої вистави довідуємось, що опера мала три дії з епілогом. Декорації були написані кількома художниками, а це значить, що стилістичної єдності в художньому оформленні не було. Диригував К.Кавос (в афіші не зазначений). Не згаданий в афіші й режисер (ним був М.Лебедев).

Вся постановочна робота нового спектаклю лягла на плечі композитора. Нове – музика, драматургія, виконання головних партій – вступало в конфлікт із старими принципами сценічного вирішення. І хоч виставу намагалися втиснути в старі сценічні штампи, багато хто зрозумів, що в цей вечір народилась російська національна класична опера. Вперше в центрі героїко-трагічної опери виразником ідеї став селянин. **“Життя за царя”** – перша російська народно-хорова опера. Трактовка хору Глинкою обумовила втілення народних сцен у майбутніх операх композиторів М.Мусоргського, О.Бородіна, М.Римського-Корсакова.

Глінка відмовився від розмовних діалогів, що побутували в російській опері, створив мелодійний речитатив. Оперна кантилена побудована на основі мелодики народних пісень. Використані народні жанри, такі, наприклад, як **“плач”** Антоніди (**“Не о том скорблю, подруженьки”**).

За теситурою, широтою дихання, вокальною технікою оперні партії не поступаються європейським зразкам. Діапазон партій – дві октави. Це суттєво вплинуло на розширення співочого діапазону голосу. Виконавиця партії Антоніди (сопрано) повинна володіти **“до”** третьої октави, Собінін (тенор) – **“ре”**-бемолею другої октави (арія з хором **“Что нам метель”**, яка сьогодні через вокальні труднощі, на жаль, потрапляє під скорочення). Очевидно, що Глінка писав тенорову партію із врахуванням методики італійського співу, згідно з якою в ті часи, наприклад, тенор Дж.Рубіні грудним регістром сягав **“сі-бемоля”**, а далі переходив на фальцетне звучання, яке охоплювало наступні ноти, включаючи надвисокі **“мі”** і **“фа”** другої октави.

Партія Сусаніна (бас) включає діапазон від **“фа”** великої октави до **“мі”** першої октави, Вані (контральто) – від **“соль”**-великої до **“фа”**-першої октави, (чоловіча партія Вані написана для низького жіночого голосу, що було характерно для італійської опери-серія).

Першими виконавцями опери **“Життя за царя”** 27 листопада 1836 року були: О.Петров (Сусанін), М.Степанова

(Антоніда), Л.Леонов (Собінін), А.Воробйова (Ваня). М.Глінка писав вокальні партії в розрахунку на конкретних виконавців і сам готував їх до прем'єри.

Осип Петров (1807, Єлисаветград – 1878, Петербург) – прославлений російський бас з діапазоном голосу від “сі” контроктави до “соль” першої октави. Виховувався на Україні, в Єлисаветграді, співав у церковному хорі, працював в українських провінційних театральних трупах Д.Жураховського, в 1826–1830 рр. – в трупі І.Штейна. В Полтаві виступав разом із М.Щепкіним.

В Курську його почув режисер Петербурзького театру М.Лебедєв і запросив співака на імператорську сцену. О.Петров дебютував у 1830 р. в опері В.Моцарта “Чарівна флейта” (Зарастро).

Учень К.Кавоса і М.Глінки, О.Петров – був першим виконавцем партії Сусаніна в опері “Життя за царя”. Цю партію він виконав понад 300 разів. Як і партію Сусаніна, Глінка написав для Петрова партію Руслана в опері “Руслан і Людмила”. Петров був першим виконавцем партій Мельника (“Русалка” О.Даргомижського), Івана Грозного (“Псковитянка” М.Римського-Корсакова), Варлаама (“Борис Годунов” М.Мусоргського). Він виступав в італійській опері разом з Дж.Рубіні, співав на рівних з кращими італійськими басами, а в багатьох партіях (Бертрам в опері “Роберт-Диявол” Дж.Мейєрбера”, Каспар в опері “Вільний стрілець” К.Вебера) переважав їх.

Останнім тріумфом О.Петрова був виступ (в партії Сусаніна) 1861 року з нагоди 25-річчя першої вистави. На адресу артиста надійшло безліч вітань, сестра М.Глінки Л.Шестакова подарувала співакові портрет, оперна зірка – італійський тенор Е.Тамберлік – надіслав вінок квітів з листом, який закінчувався словами: “Прийміть від мене цей вінок, який підносить Вам колега, гордий і щасливий тим, що заслужив співчуття публіки в країні, яка народила такого композитора, як Глінка, і такого співака, як Петров”.

Анна Воробйова (1817, Петербург – 1901, Петербург) – контральто, дружина О.Петрова з 1837 року (Петрова-Воробйова), вихованка Петербурзького театрального училища, навчалась у А.Сапієнці та К.Кавоса. Співала спочатку в хорі Петербурзького оперного театру. В солістки рекомендував її К.Кавос.

Анна Петрова-Воробйова в 1835–1850 рр. – солістка Петербурзького оперного театру. Вона – перша виконавиця партії Вані в опері “Життя за царя”. Спеціально для неї Глінка в

1837 р. дописав сцену “Біля монастиря”, якої в прем’єрній виставі не було (текст Н.Кукольника).

Співачка виконувала партію Ратміра в опері “Руслан і Людмила” М.Глінки, Адальджізи в “Нормі”, баритонову партію Річарда в “Пуританах” В.Белліні. На жаль, в 1846 р. вона пошкодила голос, хоч в трупі залишалась до 1850 р.

Марія Степанова (1815, Петербург – 1903, Петербург) – сильне високе сопрано, вихованка Петербурзького театрального училища, учениця А.Сапієнці та К.Кавоса. В 1833–1854 рр. – солістка Петербурзького оперного театру. Виступала в італійських операх разом з П.Віардо, Дж.Рубіні. Мала успіх в операх “Норма”, “Семираміда”, “Роберт-Диявол” Дж.Мейєрбера. З урахуванням вокальних даних Степанової Глінка написав партії Антоніди (“Життя за царя”) та Людмили (“Руслан і Людмила”). Партнером М.Степанової в опері “Життя за царя” виступав (партія Собініна) **Леон Леонов** (1813 або 1815 р. – біля 1872 р.) – виконавець важких партій в операх італійських композиторів. Він досконало володів своїм не дуже сильним голосом. У репертуарі були партії Собініна, Фінна (“Руслан і Людмила”), Торопки (“Аскольдова могила” О.Верстовського), Роберта (“Роберт-Диявол” Дж. Мейєрбера).

Ще до недавнього часу опера Глінки “Життя за царя” йшла під назвою “Іван Сусанін” в редакції, виконаній С.Городецьким (1939 р.), де майже повністю було змінено текст барона Розена (1834 р. М.Жуковський запропонував М.Глінці тему опери, але працювати над лібретто відмовився, порадивши Глінці звернутися до барона Розена).

У 1989 році оперу “Життя за царя” почули (спочатку на сцені італійського театру “Ла Скала”, а потім – у Москві, в головній партії – Є.Нестеренко) такою, якою її створив М.Глінка: Сусаніну – 33 роки! Глінці в час створення опери було майже стільки ж. Свого героя Глінка скорочено називав І.Сус.

Таким чином, сьогодні на сцені герой опери – Іван Сусанін – молодий, повний сили та енергії російський селянин у віці Ісуса Христа, свідомо віддає життя за царя і вітчизну.

Реставратори партитури та лібретто Т.Чередніченко і Є.Левашов працювали над відновленням первісної редакції опери М.Глінки “Життя за царя” десять років.

Рівно через шість років після прем’єри опери “Життя за царя” (27 листопада 1842 р.) в Петербурзі пройшла прем’єра другої опери М.Глінки – “Руслан і Людмила” за однойменною поемою О.Пушкіна (лібретто В.Ширкова за участю

М.Маркевича, Н.Кукольника, М.Гедеонова). Диригував Альбрехт, декорації (як і до опери “Життя за царя”) писали кілька художників. Оперу “Руслан і Людмила” ще називають “чарівна опера”. Практика постановок таких опер на Петербурзькій сцені багата. Але в тому й біда, що постановники щоразу намагалися втиснути нову оперу в старі форми, вигадуючи всякі “трюки”, наприклад, “механічні дерева”, які гойдалися з боку в бік, “Голова” рухала щелепами й глипала очима, а разом з тим спів хору в “Голові” був фальшивим...

“Руслан і Людмила” – велика п’ятиактна опера, яка завжди йшла із скороченнями, включаючи і Московську постановку 1972 р. Лише один раз опера була виконана повністю, за наполяганням О.Петрова, у його бенефіс.

Побутує думка, що на прем’єрі опера провалилась, тому що цар залишив театр ще до закінчення опери (на прем’єрі вистави “Життя за царя” М.Глінка від царя “удостоївся всемілостивіше оказанного благоволення, сопровождаемого громогласным рукоплесканием всей публики”).

Захворівши, на прем’єрі опери “Руслан і Людмила” не співала А.Петрова-Воробйова.

Насправді ж успіх опери наростав від вистави до вистави. Виконавський ансамбль солістів склався не зразу. Але і А.Петрова-Воробйова (Ратмир) з третьої вистави, і О.Петров (Руслан, а пізніше Фарлаф), і С.Гулак-Артемовський (Руслан, з 1854 р. – постійний виконавець), і Е.Лілеєва (Горислава), і К.Семенова (Людмила) створили традицію виконання опери “Руслан і Людмила”.

На прем’єрі 27 листопада 1842 року партії в опері Глінки “Руслан і Людмила” виконували: Байков (Світозар), Степанова (Людмила), Петров (Руслан), Петрова 2-а (Ратмир), Тозі (Фарлаф), Лілеєва (Горислава), Леонов (Фінн), Марсель (Наїна), Ліханський (Баян).

Катерина Семенова (1820, Петербург – 1906, Нове Курово) – сопрано, закінчила театральне училище, дебютувала в 1841 році в партії Аліси (“Роберт-Диявол” Дж.Мейєрбера). Співала в італійській опері в Петербурзі разом з Рубіні, Петровим, Гулаком-Артемовським. В 1844 році переїхала до Москви. К.Семенова володіла драматичним талантом, виступала разом з П.Мочаловим. У 1847–1863 рр. виступала на сцені Великого театру в Москві, виконуючи контральтові партії, а також партії драматичного та колоратурного сопрано. Найкращою партією Семенової була партія Людмили (“Руслан і Людмила”).

Семенова – перша Есмеральда (1847), Наташа (1859) в операх “Есмеральда” та “Русалка” О.Даргомижського.

На прем’єрі “Руслана і Людмили” партію Фарлафа виконував Тозі, талановитий, але спалий з голосу італійський бас, який погано володів російською мовою та і виконував партію в традиціях буфонних ролей італійської комічної опери. Це був не образ, а скоріше карикатура. Тому Фарлафа почав виконувати О.Петров, який розкрив образ у всій повноті задуму Глинки.

О.Петров виступив в ролі Руслана 27 разів (партію Сусаніна він виконав більше 300 разів). Побутує думка (Стасов), що Петров не був задоволений партією Руслана. Тому на другій прем’єрній виставі 29 листопада 1842 р. Руслана співав С.Гулак-Артемівський.

Із постановок опери “Руслан і Людмила” в ХХ ст. привертає до себе увагу московська постановка 1972 р. (режисер Б.Покровський, в головних партіях Є.Нестеренко (Руслан), Б.Руденко – солістка Національної опери України (Людмила).

Теситура вокальних партій в опері “Руслан і Людмила” висока. Сопрано мусила володіти вільним “до” третьої, бас – “фа” першої октави, порівняно невисока партія тенора – “соль” першої октави.

Вокальні партії опери “Руслан і Людмила”, як і опери “Життя за царя”, технічно складні, у всіх партіях від сопрано до баса багато колоратури, всі вони довгі за часом звучання і вимагають прекрасної фізичної форми. Все це складає серйозний екзаме́н для виконавців опери, може, саме тому опера “Руслан і Людмила” не часто звучить на сучасних оперних сценах.

**М.ГЛИНКА – ВОКАЛЬНИЙ ПЕДАГОГ.
УЧНІ ГЛИНКИ – С.ГУЛАК-АРТЕМОВСЬКИЙ,
М.ІВАНОВ (КАБРАЧЕНСЬКИЙ)
ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ВОКАЛЬНА КУЛЬТУРА**

Значення вокально-педагогічної діяльності Глинки – величезне. Він заклав основи прогресивної методики викладання співу і є основоположником російської академічної вокальної школи. М.Глинка не залишив нащадкам “Школи співу” як розгорнутої вокально-методичної праці (такої, як, наприклад, О.Варламов). Але значення його як вокального педагога від того не менше.

Вокально-методична спадщина Глинки складається з:

1. Вправ, написаних для баса О.Петрова (без акомпанементу), куди увійшли 18 основних вправ і 10 додаткових на мордент і трель;

2. 3-х зошитів вокалізів:

а) для сестри Наталі Гедеонової (1830 р.) – “Сім етюдів-вокалізів” (для контральта).

б) для співачки Дарії Леонової (меццо-сопрано);

в) для співачки А.Кашперової (сопрано), написаних у Берліні 1856 р. (знайдені в Москві 1953 р. в музеї Бахрушина).

У наш час у педагогічній роботі використовується практично один зошит вокалізів. Вони видані у Москві (упорядник – О.Померанцева, 1964 р.) і призначені для баса або контральта.

О.Петров познайомився з Глинкою після того, як він повернувся із-за кордону (тобто після 1833 року). І хоч Петров співав уже партії Бертрама, Каспара, Зарастро, Глинка готував його до прем'єри в своїй опері “Життя за царя”. Тоді й були написані спеціально для співака “Вправи для вдосконалення голосу”, які супроводжуються короткими педагогічними рекомендаціями.

Глинка 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 работаю на октаве и менее того”, – говорить Глинка, тому вправи для Петрова написані від “до” малої октави до “мі-бемоль” першої (в одному з рукописів закреслений Глинкою 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 насилья), але з пристосуванням м'язів до вокального навантаження, особливо на верхній ділянці голосу.

Основу глинківського методу складає принцип розвитку співочого голосу від кращих звуків центрального регістру (за Глинкою “без всякого усилия берущихся”) і до поступового їх закріплення на всьому діапазоні. Глинка стверджував, що, користуючись його “методою”, необхідно спершу вдосконалувати натуральні тони, а далі обережно довести до досконалості й інші звуки.

Ще в Італії (1830–1833) Глинка познайомився з вокальним методом співака і педагога А.Ноццарі (тенора, в якого брали уроки співу і сам Глинка, і тенор Іванов (Кабраченський), з методом тенора-серіо Біанкі, з методом славної співачки Фодор-Менв’ель (1793–1879), (сопрано), яка в 1812 р. виїхала із Росії за кордон і мала на європейських сценах великий успіх.

Перебуваючи за кордоном, Глинка завжди цікавився питаннями вокальної методики, давав уроки співу в Парижі (1853) трьом французенкам, в Берліні (1856) – трьом німецьким співачкам (два сопрано та контральто) і російській співачці Кашперовій (сопрано). Практично Глинка мав справу із всіма типами голосів: від баса до сопрано. На противагу вокальним педагогам, які працювали з голосами “знизу–вгору”, Глинка починав від середніх нот. “Они (*maestro*) работают снизу, а я – от средних тонов”, – говорить Глинка.

Метод Глинки визначений сучасними педагогами як “вокальний метод”, в той час як у західних педагогів методика була побудована на насильницькому механічному витягуванні діапазону голосу, а не на його природному поступовому розвитку.

Основні установки Глинки-педагога:

1. Співати вправи на “литеру “А” итальянское”, тобто оформлене, округле, а не таке, як у розмові;

2. Співати не дуже голосно і не надто тихо, а “вольно”, тобто співати своїм повним голосом, не форсуючи;

3. “Прямо попадать на ноту, связывать не тянувши при переходе из одной ноты в другую, не отбивать горлом”, – тобто вимога чіткої твердої атаки звуку, і не робити “га-га-га”, – не “гакати”.

4. Співати вправи, особливо гами, без крещендо, “в ровной силе, что значительно труднее и полезнее”, співати так, “чтобы ни одна нота не вскрикнула”, а виділяти “только ту, которую сами пожелаете”.

5. Глинка застерігає від надзвичайно широкого відкриття рота, тому що таке положення затискує глотку і заважає вокалізації.

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

7. “Обращать больше внимания на верность, а потом на непринужденность голоса”, тобто на чистоту інтонації, вірну трактовку, чітку атаку.

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

9. Вправлятися у вокалі щоденно, але розумно, творчо – “петь четверть часа со вниманием более значит, чем четыре часа без оного”.

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

11. Структура вокальних мотивів у вправах Глинки побудована таким чином, що голос не піднімається, 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).

Педагогічна практика Глинки охоплює роботу в Придворній співочій капелі 1837–1839 рр., в театральному училищі, але більше всього Глінка займався вдома.

Голос О.Петрова Глінка лише вдосконалював, а голос Д.Леонові корінним чином змінив, вірно визначивши тип: меццо-сопрано (в училищі її навчали як сопрано і голос її дуже тремоловав).

Працював М.Глінка з Петровою-Воробйовою, Лодієм (тенор), Івановим (Кабраченським), С.Гулаком-Артемовським (всього відомо більше 35 учнів).

Для нас надзвичайно важливою є інформація про заняття та стосунки російського педагога з українськими співаками, що зажили європейської слави, С.Гулаком-Артемовським та М.Івановим (Кабраченським).

Після постановки опери “Життя за царя” (1836) М.Глинку запросили на посаду капельмейстера Придворної співочої капели (1837-1839). З метою поповнення капели співаками Глінка з своїм помічником Д.Палагіним навесні 1838 року виїхав на Україну. Він поселився в с.Качанівці Чернігівської губернії у поміщика (приятеля по Петербургу) Г.Тарновського, в якого прожив літо, періодично виїжджаючи в міста і села України. Він побував у Ніжині, Києві, Пириятині, Переяславі, Лубнах, Полтаві, Диканьці, Охтирці. Часто його супроводжував М.Маркевич, прекрасний знавець української народної пісні та музики козарів. Саме тоді Глінка на Україні набрав 19

хлопчиків-дискантів та двох басів – В.Бальбінського та В.Крупницького.

У Тарновського був свій оркестр, хор. Тут Глінка написав фрагменти своєї опери “Руслан і Людмила” (баладу Фінна, марш Чорномора, персидський хор), а також пісні-романси на слова В.Забіли – “Гуде вітер вельми в полі” та “Не щечечи, соловейку”.

С.Гулака-Артемівського Глінка почув в Києві, відвідавши богослужіння в Михайлівському монастирі. (Монастир, як і Михайлівський собор, знищені більшовицьким режимом в 1934–1936 рр.) С.Гулаку-Артемівському на той час було 25 років і він навчався в Київській Духовній семінарії.

Семен Гулак-Артемівський (1813, Городище, Черкаської обл. – 1873, Москва), співав у хорі київського Софійського собору, куди його зарахували як кращого співака за наказом Київського митрополита Є.Болховитинова.

Почувши прекрасний голос молодого співака, Глінка задумав виховати його як оперного артиста. Свої плани він здійснив майстерно, провівши молодий талант через складні канцелярські формальності та здійснивши перевід із духовної сфери в мирську.

У Петербурзі Глінка працював з Гулаком-Артемівським за своєю методою, організував навчання молодого співака за кордоном. Він розумів, що фраза “вдосконалення за кордоном”, особливо в Італії, діяла магічно на петербурзьку публіку та чиновників від мистецтва.

У квітні 1839 р. М.Глінка організував вокально-інструментальний концерт на користь С.Гулака-Артемівського, в якому виступав і сам Семен Степанович. На зібрані гроші молодого співака відправлено за кордон.

1839 р. С.Гулак-Артемівський зустрівся в Парижі з тенором із Петербурга П.Михайловим-Остроумовим, який вчився в італійського маестро Аларі. До цього ж вчителя взяли й Гулака-Артемівського.

Про голос С.Гулака-Артемівського в листах із Парижа Михайлов-Остроумов писав: “Голос Артемівського хоч і нижче голосу Тамбуріні, але гарніший і вільніший”. У вокальних даних поступався українському співакові навіть відомий італійський співак Ронконі.

Коли Аларі переїхав до Флоренції, то взяв з собою і своїх двох учнів – Гулака-Артемівського та Михайлова-Остроумова. Тоді у Флоренції було 8 оперних театрів (такі, наприклад, як “Пергола”, “Метастазіо”, “Леопольдо”). Саме на сцені театру “Леопольдо”, що на вулиці Черкі, 25 липня 1841 р. в опері “Беатріче ді Тенда” В.Белліні дебютував С.Гулак-Артемівський.

(Тенора Михайлова-Остроумова не запросили на флорентійську оперну сцену).

На сцені театру “Леопольдо” С.Гулак-Артемовський виступав ще в двох операх – “Лючія ді Ламмермур” Г.Доніцетті та “Браво” Марліані (Марліані – учень Россіні, жив у Парижі, загинув в Болонні під час революції 1848-49 рр.). Український співак став першим басом італійської опери, що конкурував з місцевим італійським басом Д.Рафаелі.

Повернувшись до Петербурга навесні 1842 р. Гулак-Артемовський став солістом імператорських театрів. Він успішно дебютував в опері “Лючія”. З травня по листопад 1842 р. Гулак-Артемовський співав в операх “Велізарій”, “Фаворитка” та “Облога Кале” Доніцетті, “Норма” Белліні, і, нарешті, 29 листопада в опері “Руслан і Людмила” Глинки, в другій прем’єрній виставі, виконуючи по черзі з О.Петровим партію Руслана. “Тепер через день дають “Руслана і Людмилу”. Та що то за опера, так ну! А надто, як Артемовський співа Руслана, то так, що аж потилицю почуваєш, – далєбі правда. Добрий співака, – нічого сказати”, – писав Т.Шевченко в листі до Г.Тарновського (1843 р.). Коли О.Петров перейшов остаточно на роль Фарлафа, С.Гулак-Артемовський став незмінним виконавцем партії Руслана (з 1854 р.) С.Гулак-Артемовський виступав і 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”, “Лобовний 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 Гібеліні” (“Гугеноти”) Мейєрбера), і в німецьких (“Дон Жуан” Моцарта, “Вільний стрілець” Вебера), і в російських (“Руслан і Людмила” Глинки, “Сон наяву”, “Пан Твардовський”, “Громобій” Верстовського; “Есмеральда” Даргомижського, “Куликовська битва” Рубінштейна, “Леста” Кауєра-Давидова), і в українських (“Наталка Полтавка”, “Москаль-чарівник” Котляревського, “Українське весілля”, “Картина степового життя циган”, “Запорожець за Дунаєм” Гулака-Артемовського). Він часто організовував і сам брав участь у концертах, після яких з’являлися схвальні рецензії в пресі не тільки за прекрасний голос, але й за змістовну, продуману драматичну гру. Саме цього навчав його педагог Глінка – проникнення в суть твору.

Глінка часто критикував італійські опери та їх виконавців за поверхову драматургію та виконання, де на першому місці стояв лише спів.

Оперний репертуар С. Гулака-Артемовського дає підставу стверджувати, що у голос співака був бас-баритон широкого діапазону від “ля”-великої октави до “ля” – першої октави. Він був сильним, разом з тим гнучким, прекрасного тембру і добре вишколеним. Виступаючи разом з прославленими західними зірками, такими як Рубіні, Тамбуріні, Віардо, Альбоні, український співак не поступався їм, завжди мав успіх і навіть перевершував їх. Про це свідчать численні відгуки петербурзької, московської та іншої преси.

Ось що писали “Курские губернские ведомости” (1850 р.): “Пан Артемовський, колишній учасник С.-Петербурзької італійської опери, разом із славетними Рубіні та Віардо-Гарсія, володіє прекрасним баритоном і чисто італійською методою співу, відзначається як своїм драматичним талантом, так і чудовим виконанням наших російських творів...”

С. Гулак-Артемовський співав у Києві, Петербурзі, Москві, Парижі, Флоренції, Тулі, Курську, Харкові, Воронежі... Є свідчення, що в 1858-59 рр. Гулак-Артемовський займався й педагогічною діяльністю. Т. Шевченко в “Щоденнику” записав: “От 10 до 12 часов Семен со своим учеником пел разные дуэты, а Александра Ивановна им аккомпанировала на фортепиано, а я слушал и по временам аплодировал...” (7 мая 1858 г.). Цим учнем Гулака-Артемовського був О. Волков, який згодом став солістом Великого театру в Москві.

Після 22-річної роботи на сцені Петербурзької опери С. Гулака-Артемовського перевели в трупу Московського Великого театру (1864), а 7 грудня 1865 року його було звільнено, про що сповіщалося у газеті: “Співак Московської опери п. Артемовський залишив службу при Московських театрах. Він прослужив на оперній сцені майже чверть століття”.

Микола Іванов (Кабраченський) (1810, Вороніж, Сумської обл. – 1880, Болонья, Італія).

М. Іванов прибув до Італії 1830 року разом із своїм педагогом – М. Глінкою. В Мілані, де вони зупинились, Іванов навчався у вокального педагога Е. Біанкі та користувався порадами Глінки. У своїх “Записках” Глінка згадує, як вони удвох відвідували оперні вистави Белліні і Доніцетті, і, прийшовши додому, “підбирали звуки, щоб пригадати почуті улюблені місця... Іванов досить вдало співав арії... я аккомпанував йому на фортепіано”.

Восени 1831 року Іванов вдосконалював своє мистецтво у знаменитого тенора А. Ноццарі в Неаполі (учителя Рубіні), який

дуже схвально відгукнувся про голос Іванова. В Неаполі Іванов пізнав радість прилюдного визнання. Перші акорди слави зазвучали в неаполітанському театрі “Сан Карло” в 1832 році під час постановки опери “Анна Болейн” Г.Доніцетті. В кінці вистави початківець стояв поруч із знаменитими співаками та композитором. У подальшому репертуарі співака опери Доніцетті зайняли чільне місце. Сам Доніцетті постійно стежив за творчим злетом нової зірки бельканто. Та й інші композитори Італії звернули на нього увагу. Так, скажімо, маестро Пачіні створив у Неаполі “чудову музику для хору та арію для Іванова” (лист Доніцетті до Д.Рікорді, 1832 р.).

У “Сан Карло” Іванов виступив в опері “Вільгельм Телль” Россіні. Болонський тижневик “Ченні сторічі” повідомляв: “Неаполь дістав змогу знову почути розкішну музику “Вільгельма Телля” ... Іванов – улюблений тенор, ніжний голос нашої сцени: він співає з експресією, що подобається і захоплює, його виступи перериваються вигуками “ура!”. Далі промайнув натяк на прикромі: “Дуже шкода, що наші (тобто неаполітанські) та інші театри Італії втратять його на непевний час, через те, що обтяжливі обов’язки кличуть його на батьківщину”.

Справа в тому, що Іванов, будучи півчим Імператорської Придворної капели у Петербурзі, повинен був негайно повернутись на батьківщину. Та терміновому поверненню в Петербург перешкодило слабе здоров’я співака, а ймовірніше всього, небажання повертатись до Росії, де його, кріпака, чекала невідома доля.

Світло на цю історію проливає документ III відділення власної його Імператорської Величності канцелярії від 30 вересня 1833 р., надісланий київському генерал-губернаторові: “Придворний півчий 14-го класу Іванов у 1830 році був звільнений у відпустку за кордон на два роки для вдосконалення в співі, і згодом термін відпустки продовжено до весни 1933 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 строк повернутись до С.-Петербурга і з тим водночас просив про звільнення його від служби”.

Прохання було доведене до відома царя Миколи I, який не дав згоди на звільнення Іванова, і звелів “доручити місіям нашим в Італії, щоб він неодмінно висланий був до Петербурга”.

Пізніше “за поданням місії в Неаполі щодо укладання цим півчим (Івановим) контракту з Неаполітанським театром наймилостивіше дозволено було йому залишитися в Неаполі до

закінчення терміну контракту” (до липня 1834 р.). Переслідуваний царськими погрозами, М.Іванов переїздить до Парижа, де стає членом трупи Італійського театру в Парижі. Молодий співак опинився у сузір’ї найкращих співаків Європи – Рубіні, Тамбуріні, Лаблаша, Грізі. Але життя у французькій столиці також сповнене тривожного неспокою.

Атмосферу, в якій тоді жив Іванов в Парижі, розкриває лист до театрального кореспондента Бенеллі від 5 березня 1835 р.: “Не отримавши ще дозволу про в’їзд до Італії від мого російського уряду, я спішу сповістити Вам, що поки я вже недоцільно мені надсилати туди зобов’язання, коли я вже отримав їх звітти чимало: у Венецію на карнавал, у Трієст на осінь і т.д. Незважаючи на це, я не мав би ніяких ускладнень, щоб поїхати в інші країни, такі, як Іспанія, Португалія. Найближчого місяця серпня я завершую всі свої зобов’язання і буду цілком вільний”.

Приписка внизу пояснювала, що його наступною адресою буде “Лондонський театр”. Італійська оперна трупа влітку постійно гастролювала в Лондоні (у її складі перебував і М.Іванов).

В 1836-37 рр. – співак знову в Парижі, він мріє про Італію, але шлях для нього туди, як і раніше, закритий. Щоб здобути право виступати в Італії, М.Іванову потрібний був паспорт. Він приймає англійське підданство (сталося це не раніше 1838 року). Листи Іванова свідчать, що він жив у Лондоні на Ренджент стріт, 208. 1 жовтня 1839 року афіші Болоньї сповістили про найближчі виступи Іванова.

Отже, дозвіл царського уряду Іванову (тепер вже англійському підданому) був не потрібний. У міських архівах Болоньї в картці реєстрації жителів міста, заведених і на співака, в графі “національність” значиться – “англійська”. Іванов виступає в Римі, Флоренції, Венеції, Мілані (в театрі “Ла Скала”), Туріні, Пармі, Палермо, Болоньї... З приводу виступу співака в опері “Лючія ді Ламмермур” Болонський журнал відзначає: “Його спів – це спів душі. Його не можна слухати без хвилювання і захоплення”. Італія стала для Іванова другою батьківщиною. Він поселився в Болоньї. Як тут не згадати, що одним із давніх попередників Іванова в Болоньї був Юрій Дрогобич, медик, просвітитель з України, який ще в 1481–1482 рр. обіймав посаду ректора Болонського університету. В Болоньї Іванов жив по-сусідськи з великим Россіні. Їх помешкання були на відстані 150–200 кроків. Старожили міста стверджують, що Іванов і Россіні були нерозлучні, вони бачилися майже щодня, і було цікаво чути їх численні кумедні історії з власного життя. Тридцять років прожив М.Іванов в

одному будику в Болоньї, на вул Маджоре, 288 (нині № 49). На схилї літ він змінив квартиру і мешкав на вул. Мадзіні.

Є в Болоньї і інші місця, що нагадують про українського митця. Це – муніципальний “Великий театр”, в якому 24 листопада 1840 року відбувся бенефісний виступ співака. “Іванова неодноразово викликали на сцену бурхливими оплесками всієї зали, які заслужив цей чудовий і фахово освічений артист”, – писав критик.

Зберігає пам’ять про Іванова і зала університету, де 18 березня 1842 року відбулося перше в Італії виконання “*Stabat mater*” Россіні під диригуванням Доніцетті та під наглядом самого автора. Партію тенора виконував М.Іванов, бас – П.Бельджойзо контральто – К.Дельї Антоні. Цей день став подією в національній історії Італії. У листі до музичного діяча Італії Романі Россіні стверджував: “Я люблю його (Іванова) як сина”.

Після смерті Д.Россіні М.Іванов збирав неопубліковані його твори, рукописи та ін. Частину з них він заповів Інституту взаємодопомоги ім. Россіні.

Іванов вів активне, різноманітне творче життя, спілкувався з імпресаріо, лібреттистами, видавцями нот, музикантами, театральними рецензентами, композиторами. В 40-х роках ХІХ ст. доля звела його з Дж.Верді. Тоді співак виконував тенорові партії в операх “Ернані”, “Ломбардці”, “Аттіла”. В листах до знайомих артист називав Верді “другом”.

Останні 20 років свого життя М.Іванов не виступав. Після смерті М.Іванова міланський журнал “Троваторе” писав: “Смерть Іванова схвилювала всю Болонью, де його дуже поважали не тільки як талант, але і як чесну, широсердечну, благородну душу”. Похований М.Іванов у Болоньї на цвинтарі “Чімітеро делла Чертоза” на території колишнього монастиря в галереї “дельї Анджелі”. На мармуровій плиті напис:

*“In memoria Nicola Ivanoff.
Nato il 10 ottobre 1810
morto il 7 luglio 1880”.*

І далі італійською

“Вічний йому спочинок”,

і ще нижче – номер могили: 128.

Будучи англійським підданим, він був широко закоханий в народ Італії, беріг у душі і в серці синівську любов до рідної української землі, яка дала йому життя і талант. Саме від нього друзі та знайомі дізналися про його українське походження. Після смерті газети і журнали писали, що Іванов народився “в Полтаві, у Малоросії”. Кризь все своє життя співак проніс пам’ять про своїх батьків, які були вписані в його документи.

Доктор історичних наук, головний науковий співробітник Інституту історії АН України М.Варварцев знайшов в італійських архівах прізвище та імена батьків співака. Це Кузьма та Наталя Кабраченські. Таким було справжнє прізвище того, хто ввійшов у літопис європейської культури під російським прізвищем Іванов. А справжнє місце його народження – Вороніж, Сумської обл.

Цар Микола I був дуже розгніваний вчинком співака, і про нього з часів еміграції російські газети і журнали ніколи не згадували. Яскраві успіхи М.Іванова (Кабраченського) на європейських сценах в Росії “не помічались”.

Цікаво прослідкувати, як змінювалась тональність відгуків про успіхи Іванова за кордоном. Журнал “Гирлянда” в 1831 році сповіщав про те, що в Петербурзі з нетерпінням чекають повернення співака із-за кордону. Газета “Северная пчела” від 15 вересня 1832 р. описує виступ Іванова в “Анні Болейн” в Неаполі, “який здивував своїм чистим і дзвінким голосом та привернув до себе знаки подяки короля і публіки”. Та ж газета 6 жовтня 1832 р. сповіщала, що “молодий російський тенор п.Іванов (ось і Нева посилає вже нині своїх артистів у древню співочу Італію) вразив прекрасним і милим голосом і не має вад у багатьох тонкощах мистецтва,.. буде одним із відмінних співаків і сміливо може змагатися за пальму першості з багатьма старими “апологетами інших італійських театрів”.

До речі, вже в той час знаменитий італійський тенор Рубіні, за свідченням Глинки, признався, “що Іванов бере нотою вище за мене”. В той час Іванов і почав готуватися до дебюту на оперній сцені. У вересні-жовтні 1833 р. часописи “Сын отечества” та “Северный архив” передруковують відгук паризького “Журналу де Деба” про дебют Іванова в “Анні Болейн”, порівнюючи його з Рубіні, проте “манера його така оригінальна”, а в голосі “є щось таке юне, сріблясте”, що всі “ідеї щодо порівняння розсіялися”. “Нарешті, останньою арією він так захопив слухачів, що з усіх боків вимагали, аби він ще раз проспівав її, і Іванов повторив її з новим успіхом при гучних оплесках”, – пише “Журнал де Деба”.

“Пантеон русских и всех европейских театров” за 1840 рік сповіщає, що М.Іванов в 1838 р. в Паризькій залі брав участь в концерті Поліни Віардо.

Коли царський уряд зрозумів, що Іванов не повернеться до Петербурга, тон рецензій змінився. Уже згадуваний журнал “Сын отечества” (видавець М.Греч) в 1839 р. писав, що Іванов і поганий співак, і поганий актор. “Давно пора йому залишити Париж... Він ніколи не буде першим тенором... і якщо Рубіні зійде зі сцени (як гадають, у 1840 р.), то на його місце буде

ангажований славний Поджі... Чого ще чекає Іванов у Парижі?” – запитує журнал.

Після заборони згадувати ім'я Іванова в російській пресі його ім'я хоч і рідко, а все ж з'являлося в деяких виданнях, звідки ми і довідуємось, що Іванов співав в опері “Клеменці Валуа” (1841), мав ангажемент у Трієсті та Відні (Австрія). Ще в 1870 р. журнал “Русская старина” писав: “Іванов має чималий достаток і ще 1865 р. жив на своїй розкішній віллі неподалік від Флоренції. Покійний імператор, як розповідають, був дуже розгніваний вчинком співака, і про нього (з часів його еміграції) ніколи не згадували наші газети та журнали. Не знаємо, чи живий ще цей прекрасний співак тепер ...”

У 1903 р. “Русская музыкальная газета” № 47 надрукувала статтю “Про тенора Іванова, який супроводжував Глінку в Італію”, де автор (Смоленський) намагається всіляко применшити значення творчості співака М.Іванова (Кабраченського), одного з найталановитіших співаків свого часу, українця за походженням.

СПІВАК О.ВАРЛАМОВ – УЧЕНЬ Д.БОРТНЯНСЬКОГО. “ШКОЛА СПІВУ” О.ВАРЛАМОВА

Олександр Варламов (1801, Москва – 1848, Петербург) вважав себе насамперед співаком (тенор) і вокальним педагогом, а вже потім композитором та диригентом.

О.Варламов за походженням – молдаванин. В дитинстві навчався гри на скрипці, гітарі, віолончелі, фортепіано. В 1811 році був зачислений до Петербурзької співочої капели малолітнім співаком. У капелі він був учнем “директора вокальної музики та управителя придворною капелюю” Д.Бортнянського. У передмові до своєї праці “Школа співу” Варламов називає Бортнянського своїм “знаменитим учителем”.

Після мутації голосу О.Варламова перевели “в большие певчие с чином 14 класса” (1817 р.). В 1819 р. його призначено учителем співу (регентом) в російську придворну церкву в Голландії (Гаага), де він розпочав діяльність як диригент і камерний співак.

За кордоном О.Варламов з великим успіхом виступав в концертах, слухав видатних співаків та співачок, відвідував оперні вистави. Там він познайомився з музикою Моцарта, Гайдна, Бетховена, Россіні та інших європейських композиторів.

Повернувшись до Петербурга в 1827 р. О.Варламов працював учителем співу в театральному училищі, клопотався про вступ до Придворної капели на посаду учителя співу. В характеристиці тодішнього директора капели Ф.Львова сказано: “Відносно голосу: Варламов має тенор, не сильний, але співає з почуттям і з дуже доброю метою, – все, що потрібно для навчання окремого співу, або ж того, що називається Solo”. Варламова було прийнято в капелу на посаду помічника учителя співу, а згодом він перейшов у Москву (1831) на посаду помічника капельмейстера московських казенних театрів та на посаду “класного композитора”.

У Москві О.Варламов давав уроки співу і займався композицією, виступав у концертах і мав славу знаменитості. Його запрошували на вечори, концерти, уроки співу в аристократичні сім’ї. Співав Варламов (на відміну від Глинки) у відкритих концертах в Малому театрі, в університеті, інших залах. Його аудиторія була широкою і демократичною – студенти, інтелігенція, купці, різночинці.

Голос Варламова в кращі роки був чимось схожим на голос італійця Д.Рубіні (1794–1854), хоч і поступався йому в силі. Журнал “Северная пчела” в 1845 р. писав: “Це грудний тенор,

який свого часу, якщо не за мистецтвом, то за звуками, недалеко відставав від голосу Рубіні”.

“... Варламов виконував арію своєї композиції; голос у нього невеликий, але приємний, манера — прекрасна”, — надруковано в журналі “Орел” за 1859 рік.

Співак М.Бутурлін, який виступав з Варламовим в концертах, згадує, що “своїм теноровим голосом Олександр Єгорович неповторно виконував (більше, ніж співав) свої романси. Але цю манеру ніхто із його учнів не зумів собі присвоїти”. Варламов глибоко проникав у зміст виконуваного, розумів значення слів, володів артистичним темпераментом. Він був послідовником свого учителя Д.Бортнянського і близьким за стилем з естетикою М.Глинки. Але Глінка був виконавцем більше “об’єктивним”, Варламов же — більше “суб’єктивним”, елегічним: жила в ньому якась туга і тривога лермонтовського романтизму. Співак сам собі акомпанував на фортепіано, гітарі, виконував власну музику, обробки народних пісень, романси Глинки та інших сучасників. О.Варламов створив біля 200 пісень, романсів, які стали “яскравим емоційним відображенням епохи” (Б.Асаф’єв). Вокальна лірика Варламова була дуже популярною при житті композитора і кілька десятиріч після його смерті. З переходом виконавців на нову камерну вокальну музику Балакірева, Мусоргського, Чайковського інтерес до Варламова упав, а виконання його творів циганськими співаками та хоровими колективами заступили справжнє звучання вокальної музики Варламова.

В 1845 р. О.Варламов із Москви приїхав до Петербургу, сподіваючись знову повернутися в Придворну капелу, але цього не сталося.

Співак давав уроки співу, виступав у концертах аж до 1847 року, тобто за рік до смерті.

Педагогічний метод О.Варламова розгорнуто і вміло викладено в його праці “Школа співу”, виданій в 1840 р. (перевидання — 1861 р., 1888 р.). У передмові автор пише: “Издаваемая мною “Школа пения” есть плод многолетних трудов моих. При составлении оной я руководствовался лучшими по сей части сочинениями ... и в особенности вдохновенными произведениями знаменитого моего учителя Д.С.Бортнянского” (А.Варламов, Москва, 31 октября 1840 г.).

У “Школі співу” автор ставить запитання: Хто має право бути учителем співу? На думку Варламова, ним може бути лише співак, і тільки співак добрий, який може продемонструвати учневі мистецтво співу “живим голосом”, щоб учень міг перейняти від учителя “різні прийоми”, наслідуючи його. Варламов був прихильником емпіричного методу, який

базується на знанні будови та функцій голосового апарату, а також на знанні вокальної методики, тому що “нельзя учить безотчетно”.

Варламов – прихильник виховання співаків з дитинства: до 7 років – навчання музики, з 7 – безпосередні заняття співом, без форсування, на легкому вокальному матеріалі, в обмеженому діапазоні не більше 10 хвилин підряд. Варламов поділяє голоси (чоловічі і жіночі) на “різкі” (тобто високі) і “густі” (тобто низькі). У жіночих голосів – 3 регістри, у чоловічих – 2 регістри. Регістри названі “змiнами” (“перемены” або “изменения”). Основне у постановці голосу – це згладжування регістрів, з’єднання “перемен”. Автор вказує, що переходи із регістру в регістр “совершаются на различные тоны”, які важко виявити, але які треба “поразнообразить”. Отже, йдеться про індивідуальний підхід для виявлення найбільш вірної перехідної ноти в голосі кожного учня. Коли ж виявлена ця нота, то пропонується пом’якшувати в силі звуку останній грудний звук і підсилювати перший фальцетний. Цей прийом рекомендується і жіночим голосам при переході від грудного в середній регістр, а при переході від середнього регістру до головного навпаки: підсилювати середній тон і пом’якшувати головний, який “слишком резко выделяется”. Басам рекомендується користуватися тільки грудним регістром, але якщо вдається подолати трудність переходу, то голос “получает более гибкости и легкости”.

Найкраща голосна для вправ “а”, яку при переході вгору слід співати як “о”. Голос необхідно розвивати поступово – співати вправи до природних меж голосу, тобто до такої ноти, яка сьогодні звучить вільно. Можна вести заняття з учнями загалом не більше години-півтори на день з перервами.

Найважчий недолік – не вільна, а затиснута нижня щелепа, від чого голос втомлюється. Горлове звучання буває від горизонтального положення рота. Якщо учень понижує голос – слід співати більше в мажорі, якщо підвищує – співати в мінорі, звертаючи увагу в обох випадках на терцію і сексту.

На тип дихання в “Школі співу” Варламов не звертає уваги. Рекомендує із звуком або і без нього утримувати дихання 15–20 секунд і більше. У “Школі співу” є 44 вокальних вправи широкого діапазону (до півтори октави). Згадаймо, що Глінка “працював” в діапазоні однієї октави. Звертається також увага на художнє виконання вокальних творів, тому що “пение в благородном значении слова есть язык сердца, чувств и страсти”.

Для виразності й чистоти вимови автор рекомендує систематично декламувати вголос, уявляти собі почуття, які

співак повинен передати, і коли він буде “растроган, когда все, что он хочет выразить, перейдет в его сердце, тогда он пусть воспевает свои ощущения” .

“Школа співу” Варламова мала великий успіх, швидко розкуповувалась, нею користувалися професіонали й аматори в Росії, на Україні, за кордоном.

Із учнів О.Варламова слід назвати кращих – тенора О.Бантишева (1804–1860), соліста Великого театру в Москві в 1827–1853 рр., баса-баритона М.Лаврова (1805–1840), який в 1825 році співав разом з А.Каталані на відкритті Великого театру в Москві.

ОРГАНІЗАЦІЯ КОНСЕРВАТОРІЙ В РОСІЇ. ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА В ПЕТЕРБУРЗЬКІЙ ТА МОСКОВСЬКІЙ КОНСЕРВАТОРІЯХ, КИЇВСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ УЧИЛИЩІ

У середині XIX ст. Росія була єдиною у Європі країною, яка не мала спеціального професійного музичного навчального закладу. Ця проблема наполегливо обговорювалась у пресі. Консолідувалися прогресивні сили навколо проблеми професійної музичної освіти.

З 1859 року в Петербурзі, на квартирі в Антона Рубінштейна (1829—1894) проводилися суботні музичні вечори, які мали за мету об'єднати зусилля та зблизити погляди видатних громадських діячів, артистів, музикантів у справі облаштування культурного життя тодішньої російської столиці. У цьому ж році було організоване Російське музичне товариство (РМТ) у Петербурзі з відділеннями в містах Тулі, Саратові, а також у Києві та Одесі (1863). РМТ у Москві було організоване в 1860 р. Його очолив Микола Рубінштейн (1835—1881).

Через відділення РМТ проводилась велика концертна робота. Грошові збори з концертів поступали у фонд створення консерваторії. Гроші відраховувалися і в консерваторській бюджет (зарплата педагогам, стипендії біднішим студентам, придбання музичних інструментів, поповнення нотної бібліотеки тощо).

З метою виявлення кількості бажаючих навчатися у Петербурзькій консерваторії були відкриті безплатні класи — хоровий, вокальний, фортепіанний (оплату педагогів забезпечувало РМТ). Наплив бажаючих навчатись був дуже великий. Класи зайняли квартиру А.Рубінштейна, кілька кімнат Михайлівського палацу.

Між іншим, В.Стасов не поділяв поглядів створення в Петербурзі і Москві консерваторій: він побоювався, що ці заклади будуть відірвані від національного народного ґрунту, в них пануватиме іноземний дух.

Не маючи можливості створити державну консерваторію, ентузіасти вищої музичної освіти відкрили збір добровільних внесків для створення консерваторій в Петербурзі та Москві на громадських засадах.

Визначна подія — відкриття Петербурзької консерваторії — відбулася 1862 року.

Консерваторський статут констатував, що:

директором консерваторії може бути тільки артист з великим іменем;

на педагогічну роботу запрошуюються відомі виконавці, які з моменту вступу на посаду припиняють давати приватні уроки, щоб не підірвати престижу та інтересів консерваторії;

педагоги мають право виступати тільки в концертах РМТ, збір від яких поступає 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".

У 1866 році відкрилася консерваторія і в Москві.

Обидві консерваторії стали популярними навчальними закладами. Деякі учні навчалися по 12—14 років, акуратно вносили плату і не поспішали складати випускні екзамени. Для них було задоволенням вправлятися з педагогами, які були першорядними артистами. Консерваторії йшли на це, щоб підтримати стабільність фінансового становища.

Разом із Статутом консерваторій розроблялись і учбові програми. Інструменталісти за програмою навчалися 7—9 років з 8—9-літнього віку. Вокалісти навчалися 5 років (приймались — не молодші 16 років). Всі навчалися за плату 50 рублів на рік. Звільнялись від плати і отримували стипендії найбідніші, але талановиті, які у майбутньому мали намір опанувати музику професійно.

Складання учбових програм було нелегкою справою, тому що частина учнів мала вже основи музичної освіти, а інші в 16 років починали, так би мовити, із чотирьох арифметичних дій, особливо вокалісти, які, володіючи винятковими голосами, інколи були зовсім музично неграмотними.

У консерваторії були так звані "наукові класи" (загальноосвітні) — загальна історія, література, географія, російська та іноземні мови, математика. Старші курси вважались "музичною енциклопедією" — тут викладалася гармонія, контрапункт, аналіз музичних форм, історія музики. Проводилась виробнича практика — концерти учнів, показ оперних уривків, вистав. Для цього орендувались зали. Наприклад, "Євгеній Онегін" П.Чайковського вперше показано 1879 року на сцені московського Малого театру силами консерваторії. Були "додаткові дисципліни" — танець, міміка, фехтування, "оперні вправи", тобто виступи в оперних уривках.

Першим педагогом співу першої російської консерваторії стала **Генрієтта Ніссен-Саломан** (1819—1879), сопрано, шведка за походженням, яка навчалась у Парижі у М.Гарсія-сина,

брала уроки у Ф. Шопена, співала в оперному і камерному репертуарі у Парижі, Лондоні, Петербурзі, Берліні, містах Італії.

Запрошуючи Г.Ніссен-Саломан на педагогічну роботу, А.Рубінштейн розраховував на міцні основи педагогічної школи Гарсія та велику ерудицію співачки. Ніссен-Саломан працювала тільки з жіночими голосами. У своїй педагогічній практиці твердо стояла на принципах свого учителя. Вона була противником виконання вокалізів, вважаючи, що голос треба вдосконалювати виключно на вправах, а згодом — на вправах та вокальному матеріалі класичних арій відповідно до їх складності та можливостей виконавця.

Педагог вважала, що жіночі голоси мають два регістри — грудний і фальцетний, а головний — є розвитком фальцетного (тут, як у Гарсія: фальцетний регістр — середній регістр). Розвиток і укріплення грудного регістру педагог вважала абсолютно необхідним для всіх жіночих голосів, не виключаючи і колоратурного сопрано.

Атака звуку — енергійна у всіх регістрах, як "удар дзвона", фонація — протяжна та стабільна.

Згладжування регістрів проводилось на витриманому звуці, який треба було виконувати то грудним, то фальцетним (змішаним) голосом. Перехідною нотою для всіх типів жіночих голосів педагог вважала "фа" другої октави.

Тип дихання — діафрагмальний (при стабільному спокійному положенні плечей слід зробити глибоке вдихання, "надуваю область подложечки"). Рекомендовано було також робити вокальні вправи без співу.

Основна вокально-виконавська робота в класі Ніссен-Саломан проводилась на матеріалі західноєвропейської класики XVIII— початку XIX ст.

На прохання А. Рубінштейна Г.Ніссен-Саломан написала працю "Школа співу" (видана уже після смерті педагога в 1881 р. російською, німецькою і французькою мовами).

Педагогічна діяльність **Камілло Еверарді** (Камілле-Франц Еврард) (1825—1899), баса-баритона, бельгійця за походженням, всесвітньовідомого оперного співака, учня французького педагога Л.Поншара, іспанського і французького педагога М.Гарсія-сина, італійського педагога Ф.Ламперті, проходила в Петербурзькій консерваторії (1870—1888), в Київському музичному училищі (1890—1897), в Московській консерваторії (1898—1899) після педагогічної праці в Москві (1891—1897) італійського педагога Л.Джиральдоні.

Еверарді працював з чоловічими і жіночими голосами і виховав немало відмінно вишкolenих співаків, наприклад, басів

— Ф.Стравинського і С.Габеля, баритонів — І.Тартакова і М.Бочарова, сопрано — М.Дейшу-Сіонницьку і В.Зарудну, тенора — Д.Усатова (учителя Ф.Шаляпіна).

Власних праць з вокальної методики Еверарді не залишив. За спогадами його учнів ми можемо, в основному, визначити принципи його вокального методу, основою якого було демонстрування прикладів власного голосу.

Еверарді вимагав "глибокого дихання" як у чоловіків, так і в жінок. Дихальних вправ без звуку не використовував. Поштовхи діафрагмою допускались і навіть рекомендувались при "драматичних окликах".

"Удар животом" використовувався при атаці високих звуків, про які Еверарді говорив: "Чим вище нота — тим нижчою слід її уявляти, це збільшить (подовжить) повітряний стовп". Не признаючи *coup de glotte* (удару голосової щілини), маестро добивався чіткої атаки звуку разом з диханням (одночасно).

Для згладжування реєстрів педагог давав установки, які стали афоризмами: для центральних звуків — "ставь голова на грудь", для високих звуків — "ставь грудь на голова". Еверарді погано володів російською мовою, і його установки слід було розуміти так: у першому випадку — використовувати головне звучання на центрі, у другому — використовувати грудне звучання на високих нотах. У класі часто було чути: "мешай, мешай", тобто змішуй грудне звучання з головним, і навпаки.

Учні Еверарді впевнено володіли високими нотами, формуючи верхній реєстр "темним" звучанням, але маестро пильно стежив, щоб "затемнення" не було глухим. Всі учні тренувались у швидкій зміні відкритого (світлого) та закритого (темного) тембру.

Виконувались вправи на одній ноті (А — Е — І — О — У), гама, пасажі у швидкому та повільному темпі, октави, портаменто (основа кантилени), вироблялась "бесконечная кантилена".

У Київському музичному училищі в класі Еверарді в 1890 — 1891 навчального році навчалось 30 учнів, у 1891—92 рр. — 21 учень, 1892—93 рр. — 19, 1893—94 рр. — 26, 1894—95 рр. — 25, 1895—96 рр. — 26, 1896—97 рр. — 18 учнів.

З великої кількості учнів до випускних екзаменів допускались одиниці. Це пояснюється тим, що стати професіоналами бажали не всі — учні платили за навчання і навчались для свого задоволення.

До речі, в контракті Еверарді, крім оплати — 4 000 рублів на рік, обумовив собі право набирати приватних учнів по 175 руб-

лів на рік. Ось такі умови були створені для навчання в класі першого в Києві іноземного професора співу. Очевидно, що вчитись могли тільки ті, хто мав можливість заплатити за навчання.

Професіональна музична освіта в Києві почала розвиватися із створенням музичної школи РМТ, відкритої 18 січня 1868 р. За статутом до музичної школи могли вступати юнаки і дівчата не молодші 14 років, які вміли читати, писати та знали чотири дії арифметики. Курс навчання тривав не більше шести років. Можна було закінчувати навчання і раніше.

Першим директором школи був Р.Пфенінг. Він викладав сольний та хоровий спів. До створення музичної школи в Києві Р.Пфенінг працював в Інституті шляхетних дівчат. 1875 р. його усунено з директорської посади як такого, який не справлявся з покладеними на нього обов'язками. Новим директором призначено Л.Альбрехта, але і він пропрацював недовго. 1877 року його змінив В.Пухальський, який очолював училище аж до 1914 р. Саме йому завдячуємо відкриттям Київської консерваторії (1913).

У Київському музичному училищі викладачами співу працювали відомі оперні співаки та співачки, зокрема П.Сетов, А.Барцал, Ю.Махіна, О.Лисенко-О'Коннор та ін. Працювали вони, як правило, не як постійні педагоги. Виникла потреба стабілізації педагогічного складу. Крім вітчизняних педагогів, до роботи в училищі почали запрошувати педагогів-італійців. Одним із перших таких педагогів був К.Еверарді. Викладали в училищі також М.Петц та його наступник Е.Гандольфі (з 1907р).

Ще в Петербурзі в Еверарді були два помічники — С.Габель і В.Самусь.

Станіслав Габель (1849—1924) народився в с. Дударі на Київщині, володів прекрасним голосом (бас), навчався у Варшаві, де його учителями були С.Монюшко (композиція) та Чафеї (клас співу), у Мілані, Парижі, а в 1874 р. вступив до Петербурзької консерваторії до класу Еверарді, яку закінчив у 1879 р. і з 1882 р. став вокальним педагогом та помічником свого вчителя.

Доречно буде нагадати, що саме С.Габеля М.Лисенко запросив на виконання партії Пацюка в опері "Різдвяна ніч" (Київ, 1874).

С.Габель виховав баритонів О.Каміонського, М.Каракаша, тенорів А.Секар-Рожанського, І.Єршова, І.Томарса. Лінія Еверарді — Габель — Томарс — Луканін — Нестеренко проходить аж до наших днів.

Педагогічною діяльністю С.Габель займався понад 40 років. Він залишив вокальні збірники — "Репертуар співаків та співачок" (1888 — 1890), куди ввійшли 100 арій для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баритона і баса. Габель, як і Еверарді, працював із чоловічими та жіночими голосами.

Педагог Петербурзької консерваторії (з 1881 р. — професор) **Наталія Ірецька** (1845—1922) працювала переважно з жіночими голосами. Закінчивши Петербурзьку консерваторію (клас Г.Ніссен-Саломан), вона вдосконалювала своє мистецтво у Парижі в Поліні Віардо. Поняття "висока позиція", "висока точка звучання", якими і сьогодні користуються педагоги, беруть свій початок від Ірецької.

Першими визначними вокальними педагогами Московської консерваторії були О.Александрова-Кочетова, італійці Мазетті, Гальвані.

Сопрано **Олександра Кочетова** (по сцені Александрова) — учениця Г.Тешнера (Берлін, в якому вона провела свої дівочі роки), а також італійця Ф.Ронконі (педагога та співака італійської опери в Петербурзі).

На московській сцені Александрова-Кочетова виконувала партії Наташі, Юдіф, Антоніди, Норми, Людмили, Маргарити... Виступала в Петербурзі, Празі (в 1867 р. виконала партію Людмили чеською мовою), в інших європейських містах.

Педагогічну роботу О.Александрової-Кочетової високо цінував П.Чайковський.

Італійця із Болоньї тенора **Джакомо Гальвані** (1825—1889) на педагогічну роботу в Московську консерваторію запросив М. Рубінштейн (в 1869 р.).

За 18 років педагогічної роботи Д.Гальвані виховав ряд співаків і співачок. Учні Кочетової та Гальвані були першими виконавцями опери П.Чайковського "Євгеній Онегін" (1879).

Після смерті Еверарді (1899) директор Московської консерваторії В.Сафонов запросив на педагогічну роботу камерного тенора, композитора, диригента із Болоньї — **Умберто Мазетті** (1867—1919).

Його учні демонстрували легкість емісії звуку, широту динамічного діапазону, блискучі верхні ноти.

Учні У.Мазетті — А.Нежданова, В.Барсова, Н.Обухова, Р.Страччарі (учитель Б.Христова).

В 1912 р. У.Мазетті видав "Краткие указания по пению моим ученикам". Вони включають 44 пункти, з яких 11 стосуються дихання співака.

МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА ТВОРЧИСТЬ С.ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО, П.НІЩИНСЬКОГО, П.СОКАЛЬСЬКОГО

У другій половині XIX ст. С.Гулаком-Артемівським було створено першу національну українську оперу — "Запорожець за Дунаєм".

На той час С.Гулак-Артемівський був відомий як автор пісень, романсів, "Українського весілля" (вокально-хореографічного дивертисменту для солістів сопрано та баритона, хору та симфонічного оркестру (1852), музики до власної комедії-водевілю "Ніч напередодні Іванова дня" (1852).

Сюжет української опери "Запорожець за Дунаєм", над створенням якої давно замислювався С.Гулак-Артемівський, був підказаний композитору істориком професором М.Костомаровим (1817—1885). Лібретто створене С.Гулаком-Артемівським, редакцію віршів здійснив його приятель-літератор В.Сікевич.

Прем'єра опери "Запорожець за Дунаєм" відбулася 14 квітня 1863 року (того "пам'ятного року", коли міністр внутрішніх справ Росії Валуєв заявив, що "никакого малоросійського язика не було, нет і быть не может") в Петербурзі в Маріїнському театрі в бенефіс С.Гулака-Артемівського. Першими виконавцями опери були: С.Гулак-Артемівський (Карась), Е. Лілеєва (Одарка), Д.Леонова (Оксана), П.Дюжиков (Андрій), В.Матвеев (Прокіп Терень), О.Живов (Селіх-ага), В.Матвеев (Ібрагім-Алі, імам). Диригував К.Лядов.

Емілія Лілеєва (1826—1893) — сопрано, німкеня за походженням (справжнє прізвище — Шеффердекер), закінчила Петербурзьке театральне училище (1843), дебютувала на оперній сцені в 1841 р. Була першою виконавицею партій Горислави ("Руслан і Людмила"), Флер де Ліс ("Есмеральда" Даргомижського).

С.Гулак-Артемівський, учень М.Глинки, один із перших виконавців партій в операх М.Глинки та О.Даргомижського (в опері "Есмеральда" С.Гулак-Артемівський виконував партію Фролло, хоч і писалася вона для О.Петрова), не випадково запросив на партію Одарки у своїй опері співачку Е. Лілеєву. Виступаючи разом з нею в операх "Руслан і Людмила", "Есмеральда", він знав її вокально-сценічні можливості. Лілеєва володіла не сильним, але чистим, рівним, приємним голосом.

Найбільш вдавались їй партії граціозно-кокетливі, позначені жіночим теплом, ліризмом. Ці риси відповідали образу Одарки, дружини Івана Карася.

Дар'я Леонова (1829 або 1834—1896) — контральто широкого діапазону з сопрановими верхами. Народилася в сім'ї офіцера із кріпаків. Навчалась у Петербурзькому театральному училищі. 1851 року зарахована до оперної трупі. Дебютувала в партії Вані ("Життя за царя") під керівництвом М.Глинки. Крім партії Вані, виконувала Ратмира ("Руслан і Людмила"), Ортруду ("Лоенгрін" Р.Вагнера), Пажа ("Гугеноти" Дж.Мейєрбера). Для неї О.Серов написав партію Рогніди в однойменній опері. Вона була "королевою Азучен" (Гамберлік), у 1858 р. вдосконалювала свою майстерність у Обера і Мейєрбера, давала концерти в Парижі і Берліні.

Д. Леонова — пропагандистка творчості М.Мусоргського, однією з перших виконувала вокальні твори "Блоха", "Забутий", "Светик Саввишна", уривки із опери "Хованщина" (Марфа).

1879 року, гастролюючи в Україні з М.Мусоргським, знайомила слухачів з "ною російською музичною школою". Виконувала також українські народні пісні, серед них "Гандзю", "Спать мені не хочеться" С.Гулака-Артемівського та інші.

1880 року у Петербурзі відкрила школу співу. Викладала в театральному училищі (1888—1892).

Разом із Гулаком-Артемівським виступала в "Москалі-чарівнику" І.Котляревського, брала участь у концерті, влаштованому на користь рідних Т.Шевченка.

Опера "Запорожець за Дунаєм" пройшла у Петербурзі 14 разів, потім її поставлено на сцені Великого театру в Москві (6 жовтня 1864 р.). Виконавцями були: С.Гулак-Артемівський (Карась), Ю.Кох (Одарка), Е.Рехт (Оксана), М.Владиславлев (Андрій). У Москві відбулося чотири вистави.

Остання вистава "Запорожець за Дунаєм" на сцені імператорських театрів відбулась 9 вересня 1865 р. у приміщенні московського Малого театру і майже на 20 років у зв'язку із наступом реакції на українську культуру зникла з репертуару. У великих містах України відкриваються театри російської опери: в Києві (1867), Харкові (1874), Одесі (1880).

Друге народження опери "Запорожець за Дунаєм" відбулося 11 червня 1884 р. у Ростові-на-Дону в трупі М.Старицького. Це був перший показ твору українською трупю. Постановка 1884 р. стала можливою після того, як 1881 року було дозволено російським урядом ставити українські п'єси на сцені, але не інакше, як почергово з російськими.

У другому народженні опери відбулися деякі зміни вокального плану. Так, партію Оксани співала М.Заньковецька (сопрано). Це викликало зміни в дуеті Андрія та Оксани: тенор

співав меццо-сопранову партію Оксани, а Оксана — тенорову партію Андрія.

Відомо, що ще 1866 р. було видано клавiр опери (фірма Ф.Стелловського), де Карась — бас, Оксана — сопрано.

С.Гулак-Артемівський писав партію Карася у розрахунку на свій голос — бас-баритон.

В оперній студії Київської консерваторії постановку опери "Запорожець за Дунаєм" здійснено за клавiром 1983 року (редакційна колегія: Г.Майборода, В.Кирейко, М.Бажан. Д.Гнатюк, М.Кондратюк, В.Тольба, А.Штогаренко). Цей клавiр опери — найближчий до першоджерела. Тут партія Карася віддана баритонові, Оксани — меццо-сопрано. Режисер опери — Д.Гнатюк, диригент — В.Здоренко.

На сцені Національної опери України "Запорожець за Дунаєм" йде за клавiром 1965 року (видавництво "Мистецтво"): партію Карася співає бас, Оксани — сопрано, це стало традицією.

У Західній Україні опера "Запорожець за Дунаєм" почала свій триумфальний хід 1881 року, а в грудні 1935 року відзначалася 1000-на вистава. Прекрасними виконавцями цього невимрущого твору за цей період були: Карась — В.Михайловський, А.Стечинський, А.Концевич, І.Рубчак (який за свого життя виконав цю роль 1200 разів), М.Садовський (що був на чолі Галицького театру); Одарка — О.Гембицька, А.Осиповичева, М.Фіцнерівна.

На київській сцені в опері "Запорожець за Дунаєм" виконували партії: баси — М.Донець, І.Паторжинський, А.Кікоть, В.Грицюк, Г.Красуля, М.Киришев; сопрано — М.Литвиненко-Вольгемут, О.Петрусенко, З.Гайдай, Н.Захарченко, Є.Колесник, З.Христич, Г.Ципола; тенори — Ю.Кипоренко-Доманський, А.Солов'яненко, В.Третяк, Я.Головчук, А.Іщенко, В.Федотов; баритони — Д.Гнатюк, А.Мокренко, В.Тришин.

"Запорожець за Дунаєм" — лірико-комічна опера, в якій поруч з комічною лінією (Карась — Одарка) розвивається лірико-романтична (Оксана — Андрій). Як і в комічних операх того часу, музично-вокальні номери чергуються з розмовними діалогами.

Виконавці опери мають бути насамперед прекрасними акторами. Є труднощі і у вокальних партіях. Навчаючись в Італії та володіючи блискучим від природи голосом, С.Гулак-Артемівський ставив перед виконавцями завдання вокально-технічної досконалості голосу, широкого його діапазону з яскраво вираженими верхами.

Інколи виконавці партій опери "Запорожець за Дунаєм" збиваються на побутовізм, примітивне звучання голосу, забуваючи, що вокальні партії в опері — це класичне українське бельканто, адже С.Гулак-Артемівський вихований на класичних творах італійської опери.

Петро Ніщинський (1832—1896) закінчив Київське духовне училище та семінарію. Мав добрий голос, співав у хорах училища, семінарії, в митрополичій капелі в Києві. Добре знав українські народні пісні.

Після навчання кілька років жив в Афінах, був півчим російської православної посольської церкви. У Греції Петро Ніщинський закінчив богословський факультет університету і захистив дисертацію ("Про ересі та розколи в російській церкві") на ступінь магістра. Подорожував багатьма містами Італії.

На батьківщині П.Ніщинський викладав грецьку, російську, старослов'янську мови в гімназіях, приватних закладах, пансіонатах, також навчав співу, хорового мистецтва. Жив у Петербурзі, Одесі, Ананьєві, Бердянську. Підтримував дружні стосунки з С.Гулаком-Артемівським, М.Лисенком, М.Кропивницьким, П.Сокальським, братами Тобілевичами та іншими діячами української культури.

П.Ніщинський працював як композитор і як літератор. Переклав з грецької на українську "Одісею", "Антигону", грецькою — "Слово о полку Ігоревім".

Музична спадщина Ніщинського вичерпується кількома обробками козацьких пісень ("Козак Софрон", "Байда", "Ой, гук, мати, гук"), двома романсами ("Порада", "Нудьга") та музичної картини на власні слова — "Вечорниці", яка використовувалася як музично-обрядова дія у виставах "Назара Стодолі" Т.Шевченка. "Вечорниці" були створені на прохання І.Карпенка-Карого і виконувались в Єлисаветградській українській трупі.

Крім цілісної сцени "Вечорниць", Ніщинський написав до "Назара Стодолі" окремі хорові номери, які виконувались впродовж вистави, наприклад, "Ой, в ліску, ліску", "Ой, гоп, гоя", "Ой, гия, гия, гусоньки на став", "Кину кужіль".

Таким чином, було створено цільний музичний супровід до твору Т.Шевченка, бо актори виконували ті чи інші пісні залежно від своїх вокальних даних та розуміння драми Великого Кобзаря.

"Вечорниці" можна трактувати як оперну сцену, в якій головною героїнею є господарка (меццо-сопрано), котра

виконує — "Зоря з місяцем над долиною зустрічалася" (слова Т.Шевченка), сольну партію — "Пийте, гуляйте, добрії люди" в хорі "Ой, хто п'є, тому наливайте".

Всього у "Вечорницях" сім музичних номерів, серед яких знаменитий хор — "Закувала та сива зозуля" (№ 5), в якому тенор має соло і повинен починати свої перші фрази з ноти "соль" — першої октави ("По синьому морю..." та "Братів, щоб рятувати...").

Прем'єра "Назара Стодоли" з "Вечорницями" (лютий, 1875 р.) мала триумфальний успіх і стала окрасою шевченківських урочистостей в Єлисаветграді. Із спогадів П.Саксаганського: "...Петро Іванович ставив свої "Вечорниці". У виставі брали участь вчителі духовної та учні ремісничої школи. Тут були чудові голоси, як-от: у Рильського, Беззабави, Левітського. "Вечорниці" йшли під керуванням Петра Івановича".

Тенорове соло виконував юний Панас Тобілевич (Саксаганський). Назара виконував І.Карпенко-Карий, Кичатого — М.Кропивницький.

П. Ніщинський плекав надію створити оперу "Назар Стодоля", і свої "Вечорниці" трактував як фрагмент майбутньої опери. Але після Емського указу 1876 р. це стало нездійсненною мрією.

Із спогадів М.Кропивницького: "В день заборони йшла драма "Дай серцю волю..." і дивертисмент. ... В дивертисменті я співав відому пісеньку із "Підгорян", — "Поле моє, поле", але не доспівав її і розревівся. Дружина моя боялася, щоб я не заподіяв чого з собою..." У саду М.Кропивницький "під тужіння приятеля Д. Ізотова почав плакати і битися головою об дуба... Ізотов силкувався затулити мені рот, бо я лаявся на всю губу і проклинав всіх і вся!"

Указ 1876 року отримав таке визначення М.Садовського: "Тридцятимільйонному народові вирізали язика".

Указ зруйнував Єлисаветградський театральний осередок. Спорожніла оселя Тобілевичів: Микола невдовзі поїхав на російсько-турецьку війну, Панас виїхав до Одеської військової школи, Іван замкнувся в роздумах про своє майбутнє.

Ніщинський живе в Ананьєві. Він багато перекладає з грецької, маючи намір збагатити український репертуар творами світової драматургії.

Під час подорожі Галичиною (1884) в Станіславі відбулось знайомство П.Ніщинського з І.Франком, А.Вахнянином. А в березні 1885 р. А.Вахнянин та О.Нижанківський познайомили галичан із чоловічим хором "Закувала та сива зозуля".

До розвитку української музичної культури причетна численна **сім'я Сокальських**: брати Петро, Іван, Микола, син Івана — Володимир.

Петро Сокальський (1832, Харків — 1887, Одеса) — музично-громадський діяч, композитор, фольклорист.

За освітою — хімік, він був і особистим секретарем російського консула в Америці, працював у ряді газет та журналів, публікував музичні фейлетони та критичні статті.

У Петербурзі П.Сокальський зустрічався з В.Стасовим, М.Балакіревим, товаришував із О.Даргомижським. За прикладом "кучківців" організував в Одесі "Товариство аматорів" — своєрідне філармонічне товариство з музичною школою при ньому. Читав публічні лекції з естетики, історії, акустики, теорії та історії музики.

П.Сокальський — автор сорока романсів на тексти Т.Шевченка, О.Пушкіна, М.Лермонтова, Л.Глібова та інших авторів, кантати "Бенкет Петра Великого", кількох хорових творів та трьох опер: "Мазепа" за Пушкіним ("Полтава"), "Майська ніч" (1863) та "Осада Дубно" (1878) за Гоголем.

У музиці "Мазепа" відчувається явний вплив італійської та російської опери. У "Майській ночі" такого впливу нема — вона самобутня. Це значне досягнення для української опери того часу. Написана в тому ж році, що і "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Аремовського, опера не має розмовних діалогів. Окремі уривки з опери "Майська ніч" виконувались в Одесі та Петербурзі. Але ні "Мазепа", ні "Майська ніч" на сцені не ставились.

Не побачила світла рампи і третя велика опера (пролог і чотири дії) П.Сокальського — "Осада Дубно". Треба сказати, що П.Сокальський звертався до історичної тематики задовго до інших композиторів. Так, оперу "Мазепа" він написав раніше за П.Чайковського на 25 років, "Осаду Дубно" — на десять років раніше за "Тараса Бульбу" М.Лисенка.

Недоліком у творчості Сокальського є те, що він, як лібреттист своїх опер, використовував російську мову, вводячи в текст лише елементи української. У цьому — нежиттєвість його опер, хоч композитор розумів, що успіх його опер можливий тільки в Україні. Характеризуючи мистецтво М.Кропивницького, П.Сокальський писав: "...ми, жителі Півдня, не маємо права говорити, що у нас немає народного театру. Я скажу більше: талановитий артист і письменник на ділі показав, як багато можна зробити для освіти народу, коли дати йому художні твори його рідною мовою" (1883 р.).

Незважаючи на російські тексти лібретто, опери П.Сокальського за тематикою, за духом — українські, з українською за мелосом і духом музикою. Можливо, автор допрацював би лібретто, вдосконалив би форму опери "Осада Дубно", але він помер від серцевого нападу 1887 року у віці 55 років.

1884 року вийшов друком клавір опери "Осада Дубно" (видавець — В. Бессель і К^о), і автор почав клопотатись про її постановку на Петербурзькій імператорській сцені.

В Україні П.Сокальському намагались допомогти в цій справі М.Старицький та М.Лисенко, але також безуспішно. Відмова у постановці опери як у Петербурзі, так і в Києві, мотивувалася недоліками твору, хоча справжня причина була інша: козацький дух лякав російський уряд. Зате кантата "Бенкет Петра Великого", яка виконувалася в Одесі (1861 р.), була премійована РМТ.

П.Сокальський допрацював оперу, створивши другу, скорочену редакцію, але не встиг завершити твір.

Через багато років після смерті композитора його родичі та друзі спробували поставити оперу в Москві, в театрі Зиміна. Діяльну участь у цьому взяв капельмейстер театру М.Іполітов-Іванов. Нову редакцію опери під назвою "Андрій Бульба" видав В.Бессель (1905), але і її поставити не вдалось.

Оперні партії в "Осаді Дубно" композитор написав на такі голоси: Тарас Бульба — баритон, Катерина (його дружина) — сопрано, Остап — баритон, Андрій — тенор, Урсула (дочка польського воєводи) — сопрано, Аглая (служниця Урсули) — меццо-сопрано, патер Пій — бас, Кирдяга — бас, Янкель (шинкар) — тенор, Тіг (дід із Литви) — баритон, козак з України — баритон.

ВИДАТНІ РОСІЙСЬКІ СПІВАКИ
Ф.СТРАВИНСЬКИЙ, М.ФІГНЕР,
Ф.ШАЛЯПІН, Л.СОБІНОВ
І УКРАЇНСЬКА ВОКАЛЬНО-МУЗИЧНА КУЛЬТУРА

Син агронома **Федір Стравинський** (1843 – с. Новий двір, тепер Мінської обл. — 1902, Петербург) закінчив Ніжинський лицей юридичних наук (1869), навчався в Київському університеті, Петербурзькій консерваторії (у класі Г.Ніссен-Саломан, П.Репетто, Е.Віардо, а з 1871 року, тобто останні два роки — у К.Еверарді).

Ще до закінчення консерваторії Ф.Стравинський підписав контракт з антрепренером Київської опери Ф.Бергером, який тримав також антрепризу в Харкові та в Одесі.

У Києві Ф.Стравинський дебютував в операх "Сомнамбула" В.Белліні (Родольфо), "Фауст" Ш.Гуно (Мефістофель) та "Руслан і Людмила" М.Глинки (Руслан). Критик того часу писав, що "публіка відразу переконалась, що має справу з видатним талантом".

Працюючи в антрепризі Ф.Бергера, співак виступав у Києві, Одесі, Єлисаветграді, виконуючи партії Родольфо, Мефістофеля, Сільви ("Ернані" Дж.Верді), Дона Базіліо, Мельника, Каспара, Марселя і Сен-Брі ("Гугеноти" Дж.Мейєрбера), Руслана, Кардинала ("Дочка кардинала" Ж.Галеві), Сусаніна та інші оперні партії.

Стравинський дружив з М.Лисенком і часто виступав з ним в концертах.

18 квітня 1876 р. Стравинський дебютував у "Фаусті" на сцені Маріїнського театру в Петербурзі, а 23 квітня він виступив у "Руслані і Людмилі" в партії Фарлафа. Дирекція імператорських театрів уклала з ним контракт терміном на рік, який згодом був поновлений. Співак прослужив на сцені Маріїнського театру 25 років (1876—1901), виконуючи партії баса всіх положень — від першого до третього.

Голос Ф.Стравинського (бас) трохи глухого тембру, але широкого діапазону від "мі" — великої до "соль" — першої октави.

Основу його вокально-сценічного мистецтва складали: яскрава драматична гра, відмінне фразування, майстерне володіння голосом, велика робота у пошуку гриму, епохи, донесення історичної достовірності (Ф.Стравинський був і художником). Співак-актор свідомо до деталей продумував свою роль — від внутрішнього стану персонажа до зовнішнього його вигляду.

Цей аналітичний метод роботи був властивий співакові у всіх ролях.

Ф.Стравинський — перший виконавець на російській сцені партії Мефістофеля в опері А.Бойто "Мефістофель", Світлішого ("Черевички" П.Чайковського), Голови, Панаса ("Майська ніч", "Ніч перед Різдом" М.Римського-Корсакова), Скули ("Князь Ігор" О.Бородіна).

Після О.Петрова він був великим виконавцем Фарлафа, хоча, як і Петров, виконував Руслана, а його трактування партії Олоферна ("Юдіф" О.Серова) творчо сприйняв Ф.Шаляпін.

У 1901 р. відбулося святкування з нагоди 25-ліття роботи Ф.Стравинського в Маріїнському театрі. Йшла опера "Юдіф" О.Серова, в якій ювіляр виконував партію Олоферна (Юдіф — Ф.Литвин).

У цей день "последовало высочайшее соизволение на пожалование артиста русской оперы Ф.Стравинского в звание заслуженного артиста императорских театров".

Його вітали Ц.Кюї, М.Римський-Корсаков, Л.Шестакова-Глінка, Ф.Шаляпін, Г.Мельников, Г.Курочкін...

Остання роль, в якій виступав співак на сцені в 1902 р. — Цуніга ("Кармен" Бізе).

Микола Фігнер (1857, Мамадиш, Казанської губ. — 1918, Київ).

З'явившись на сцені Маріїнського театру в Петербурзі в ролі Радамеса (1887), Фігнер став улюбленцем публіки, а його діяльність в оперному мистецтві стала "епохою Фігнера".

"Фігнеристи" та "фігнеристки" — прихильники його таланту — також "діти епохи Фігнера".

Суперечливі оцінки особливостей його голосу не дають відповіді на запитання про блискучі успіхи співака в Італії, Іспанії, Англії, Південній Америці.

В.Стасов не визнавав Фігнера. Він вважав, що Фігнер нічого собою не становить як співак і артист. Між іншим, Стасов не визнавав і Л.Собінова, вважаючи, що фігура Собінова "роздута", а сам співак — "вроджений спадкоємець Фігнера".

"Кучкісти" вважали, що Фігнер мало уваги приділяє російському репертуару, хоч у його репертуарі були партії Самозванця, Сінодала, Нерона ("Нерон" А.Рубінштейна), Ленського, Вакули, Андрія ("Опричник" П.Чайковського).

Саме для Фігнера та його дружини Медеї Фігнер-Мей П.Чайковський писав партії Германа та Лізи в "Піковій дамі", а Е.Направник — свою оперу "Дубровський".

І все ж художні смаки Фігнера складались під впливом західноєвропейського репертуару.

Морський офіцер у званні лейтенанта, який закінчив Кадетський корпус і прослужив на флоті шість років, вирішив стати співаком.

У Петербурзі І.Прянишников і К.Еверарді дали зрозуміти Фігнеру, що у нього немає вокальних даних. Але Фігнер мав іншу думку.

Він їде до Італії, бере уроки у Ф.Ламперті. Через півроку дебютує в Неаполі в операх "Філемон і Бовкіда", "Фауст" Ш.Гуно. Його помітили, запросили на гастролі в міста Італії, Іспанії, Південної Америки (разом з диригентом А. Тосканіні), Англії (Лондон).

За 5 років (1882—1887) Фігнер стає помітною величиною в європейському оперному мистецтві того часу.

У 1887 р. Фігнера запросили в Петербург уже як "знаменитість", де він дебютував в "Аїді", "Фаусті" та "Гугенотах". Він був не лише співаком, а, насамперед, виразним драматичним артистом.

Велику роль зіграло й те, що його постійним партнером на сцені була Медея Фігнер, наділена великою силою сценічного темпераменту.

Не всі ролі співака були рівнозначні. Наприклад, "Бородатий Ленський" сприймався лише до того часу, поки на сцену вийшов Ленський Собінова — "юноша, без малого в осьмнадцять лет" (1901). Але Ленський Фігнера був пристрасним, закоханим, імпульсивним.

Фігнер досяг феноменальної слави в партії Германа (1890), мав найбільші успіхи в партіях експресивних, темпераментних — Хозе, Каніо, Отелло, Рауль...

У 1907 р. відбувся прощальний бенефіс співака, який залишав казенну сцену. В цей час виповнилось 25 років його сценічної діяльності і 20 років роботи на імператорській сцені.

Фігнер гастролує, створює свої антрепризи в Тифлісі, Нижньому Новгороді, стає на чолі оперної трупи Петербурзького народного дому (1910—1915), ставить опери "Борис Годунов", "Снігуронька", "Князь Ігор".

Два останні роки Фігнер жив в Україні, поселившись 1917 р. у Катеринославі. З 1918 року вів оперний клас у Київській консерваторії (у нього було 52 учні), давав приватні уроки (мешкав на вул. Прорізній, 26). Вів переговори щодо посади директора Київської опери.

Впродовж своєї багаторічної сценічної діяльності Фігнер часто виступав на оперних сценах України — у Києві, Одесі,

Харкові, виконуючи партії Рауля, Канію, Германа... Саме йому завдячує в обранні професії оперної співачки одеситка — А.Нежданова.

Помер М. Фігнер від стенокардії, похований в Києві на Байковому цвинтарі.

На пам'ятнику М.Фігнера слова Л.Собінова: "Силою слова, облеченого в красоту звука, ты умел трогать человеческую душу и будить в ней лучшие благородные чувства".

Як оперний артист **Федір Шаляпін** (1873, Казань — 1938, Париж) не мав собі рівних. Музика, поезія, скульптура, живопис синтезувались в одне ціле в процесі його артистичної творчості. Граючи на фортепіано, скрипці, віолончелі, Ф.Шаляпін ставав і за диригентський пульт. Він володів талантом художника, створивши безліч оригінальних рисунків. Ф.Шаляпін — реформатор оперної режисури. Поставлені ним опери "Хованщина", "Борис Годунов", "Ворожа сила" відзначались акторським ансамблем, органічною єдністю музики, драматургії, художнього оформлення.

Не обділила природа співака і літературним хистом. Його перу належать дві книги: "Сторінки із мого життя" та "Маска і душа". Знаючи італійську, французьку, англійську мови, він виступав як перекладач. Йому належить переклад російською мовою партії Мефістофеля (опера "Мефістофель" А.Бойто), а на італійську та французьку перекладав свої партії із російських опер.

Ф.Шаляпін був великим і в опері, і на концертній естраді.

З музичною грамотою Ф.Шаляпін познайомився, співаючи в церковному хорі. У 17 років вступив до хору трупи С.Семенова-Самарського (Уфа). Тут йому допоміг випадок (хвороба виконавця) виконати партію Стольника в опері "Галька" С.Монюшка.

Йому доручили також партії Феррандо ("Трубадур") і Невідомого ("Аскольдова могила").

У 1891—92 рр. Шаляпін працював у мандрівній українській трупі Г.Любимова-Деркача. Співав у хорі, виконував вокальні та драматичні партії в "Чорноморцях" та "Наталці Полтавці" М.Лисенка, у "Невольнику" М.Кропивницького. Трупа гастролювала містами Поволжя, Середньої Азії, Закавказзя, у 1893—94 рр. виступала в Парижі, Бордо, Марселі, щоправда, без Шаляпіна, який у цей час працював у трупі Ключарова в Батумі і Кутаїсі.

У Тифлісі відбулась зустріч Шаляпіна з солістом московського Великого театру, учнем К.Еверарді — Д.Усатовим, який став його вокальним педагогом і наставником. "З цієї

зустрічі з Усатовим почалось моє свідоме художнє життя", - згадуватиме згодом співак.

У Тифлісі в сезон 1893—94 р. Ф.Шаляпін почав виступати як професійний оперний співак (антреприза В.Форкатті, диригент І. Труффі). Він виконував 14 оперних партій, у тому числі Мефістофеля ("Фауст" Ш.Гуно), Мельника, Дон Базіліо. Із Тифліса Шаляпін поїхав до Москви, а звідти — на гастролі до Петербурга (труппа М.Лентовського).

У 1895 році відбулось прослуховування Шаляпіна на Маріїнській сцені: він виконав партії Мефістофеля, Руслана, Цунігі і став артистом імператорських театрів, чим дуже пишався.

Та своїм становищем у театрі Шаляпін не був задоволений: гнітила казенна система. Тому 1896 року прийняв запрошення С.Мамонтова виступати в гастрольних виставах у Нижньому Новгороді у складі його "Приватної опери". Цього ж, 1896 р., Шаляпін став солістом труппи Мамонтова, залишивши імператорську сцену.

У Приватній опері С.Мамонтова по-справжньому розкрився винятковий дар молодого Шаляпіна. За три роки (1896—1899) Ф.Шаляпін створив всі свої найкращі оперні ролі, які потім вдосконалював все життя: Борис Годунов, Сусанін, Варлаам, Досифей, Грозний, Сальєрі, Олоферн, Варязький гість.

У Мамонтова він заповнив прогалини своєї загальної та музичної освіти. Спілкування з видатними художниками В.Васнецовим, М.Врубелем, К.Коровіним, В.Серовим, диригентом С.Рахманіновим, дружба з ними мала велике значення для музичного розвитку співака.

У 1897 р. Шаляпін з допомогою С.Мамонтова здійснив першу поїздку за кордон — до Парижа.

Після трьох років праці в Приватній опері Мамонтова Шаляпін в 1899 році перейшов у труппу Великого театру в Москві, виступаючи одночасно у Петербурзі та гастролуючи містами Росії, України та інших регіонів імперії.

Свої закордонні гастролі Шаляпін почав у 1901 р., виступивши на сцені міланського театру "Ла Скала" в партії Мефістофеля в однойменній опері Бойто. Він повернув цій опері сучасне життя. Диригував виставою А.Тосканіні, Фауста виконував Енріко Карузо, голос якого Шаляпін вважав "ідеалом".

Ф.Шаляпін надовго полонив театр "Ла Скала". З приходом Шаляпіна в оперній творчості розпочинається нова ера. Він — реформатор в оперному мистецтві, як К.Станіславський — реформатор в мистецтві взагалі.

Шаляпін — це не артистична сума якостей, а їх органічна єдність, це образи, які справляють враження живих людей.

"Я свою систему писав з Шаляпіна", — зауважує К.Станіславський.

Про реформаторську діяльність **К.Станіславського** (1863-1938) в драматичному мистецтві кінця XIX— початку XX ст. існує багато наукових досліджень, книг, статей. Про його діяльність в опері написано значно менше. Багаторічна праця Станіславського в оперному мистецтві, яка привела до створення нової школи оперного співака, до нових принципів побудови оперної музичної вистави, ще мало досліджена. Часто ця титанічна робота режисера-реформатора характеризується як механічне перенесення технічних прийомів драматичного актора в оперу. Але це не так, тому що Станіславський глибоко проник в закони побудови музичної драматургії, в закони оперного виконавства. Музика супроводжувала Станіславського все життя. Він грав на фортепіано, брав у Ф.Комісаржевського уроки сольного співу, мріяв про оперну сцену.

Результатом пошуків протягом усього життя К.Станіславського стало створення методу акторської роботи, так званої "системи", яка дозволяє актору створювати образ героя, розкривати життя людського духу і відобразити його на сцені в художній формі.

Станіславський констатує, що його "система" складається із двох основних частин:

I — внутрішньої та зовнішньої роботи артиста над собою;

II — внутрішньої та зовнішньої роботи артиста над роллю.

Внутрішня робота артиста над собою включає в себе вироблення психологічної техніки, яка дозволяє викликати в людині творче самопочуття, при якому до неї приходиться натхнення.

Зовнішня робота артиста над собою полягає у приготуванні фізичного апарату (тіла) до створення ролі, в точній передачі її внутрішнього життя.

Внутрішня робота артиста над роллю полягає у вивченні духовної суті твору.

Зовнішня робота артиста над роллю має бути спрямована на створення зовнішньої подоби (епоха, костюм, грим...).

Ці ж думки ми знаходимо в книгах Ф.Шаляпіна "Маска і душа" (Париж, 1932), та "Сторінки із мого життя" (Москва, 1990) в розділах "Натхнення і труд".

Після роботи артиста (внутрішньої і зовнішньої) вступає в дію уява — один із основних засобів художньої творчості.

"Уявити — це означає раптом побачити", — говорив Шаляпін. А після наполегливої праці, спрямованої на реалізацію "раптом побаченого" (уявного) вступає в свої права натхнення.

Для натхнення не може існувати системи. Натхнення перебуває у потаємних сховках підсвідомості. Для талантів закони не пишуться, таланти самі творять їх.

Шаляпін своєю творчістю створив власні закони сценічного втілення, і завдання нащадків збагнути їх.

Після цієї величезної роботи, як внутрішнього, так і зовнішнього плану, роль необхідно "озвучувати", вдихнути в неї життя. (Хоча роль може "озвучуватися" паузами, тобто абсолютно без звуку, без голосу).

Яким же голосом володів Шаляпін? "Голос для Шаляпіна був лише засобом, лише слухняним інструментом його волі і його фантазії. Він був і тенором, і баритоном, і басом — за бажанням, тому що артист володів всіма фарбами вокальної палітри",— таку характеристику дає голосові Шаляпіна італійський співак Д.Лаурі-Вольпі у своїй книзі "Вокальні паралелі".

В "епоху Шаляпіна" були голоси потужніші від шаляпінського, але за силою художнього впливу всі вони блякли перед шаляпінським. Їхня динамічна амплітуда вокального виконавства була невелика, у Шаляпіна ж — навпаки.

Геній Шаляпіна перебуває в його "голосовій душі". Всі питання його художнього буття вирішувались співочим голосом. Голос Шаляпіна — високий бас, типовий *basso cantante*, особливою силою не відзначався, але він був великий, звучний, мав достатню силу, щоби "прорізати" будь-який оркестр і виділитись на фоні будь-якого ансамблю.

Потужність шаляпінського голосу не була природною. Це скорше результат виняткового вміння при виконанні користуватися "світлом і тінню".

Чисто фізіологічно голос Шаляпіна не був феноменом, як, наприклад, голоси А.Антоновського (баса-профундо) або поляка Сіліха чи італійця Наварріні. Але, як художній феномен, голос Шаляпіна звучав і ширше, і потужніше, ніж голоси багатьох інших співаків, бо він був неповторним.

Ф.Шаляпін — учасник вистав "Російські сезони за кордоном" С. Дягілева в 1907, 1909, 1913 рр. в Парижі, Лондоні. З 1907 року почались його виступи в "Метрополітен-опера" (Нью-Йорк).

З 1914 року співак виступає в приватних оперних антрепризах С.Зиміна (Москва), О.Аксаріна (Петербург). 1916 р. артист не підписав контракту з казенними театрами.

Після Жовтневого перевороту Ф.Шаляпін у 1918 р. повернувся в Маріїнський театр, в якому йому було доручено художнє керівництво колективом.

Рада Комісарів у листопаді 1918 р. присвоїла йому звання "Народний артист".

У 1922 році, виїхавши за кордон, Шаляпін уже не повернувся до СРСР. Він поселився в Парижі і став світовим гастролером.

Постановою Раднаркому від 24 серпня 1927 року з Ф.Шаляпіна було знято звання народного артиста. І лише через 64 роки Постановою Ради Міністрів РРФСР № 317 від 10 червня 1991 року Великому артистові повернено звання першого народного артиста.

Останній виступ (концерт) Ф.Шаляпіна відбувся в Істборні (Англія) 23 червня 1937 р.

Помер Ф.Шаляпін в Парижі 12 квітня 1938 р. Його було поховано на цвинтарі Багінйоль. 29 жовтня 1984 року на Новодівичому цвинтарі в Москві відбулось перепоховання праху Ф.Шаляпіна.

У період 1897—1915 рр. Ф.Шаляпін часто виступав у Києві, Одесі, Харкові, Катеринославі. В репертуарі співака були твори М.Лисенка (пісня Тараса з опери "Тарас Бульба", "Мені однаково" на слова Т.Шевченка), П.Ніщинського, А.Веделя, Д.Усатова ("Думи мої" на слова Т.Шевченка), українські народні пісні — "Взяв би я бандуру", "Дивлюсь я на небо", "Повій, вітре, на Україну" та інші.

Збереглися записані на платівку українські народні пісні у виконанні Ф.Шаляпіна: "Ой, у лузі" (1910 рік, з хором), "Ой, зелений дубе", "Комарище" (1913 рік, з квартетом).

Партнерами Ф.Шаляпіна на оперній сцені були українські співаки: С.Крушельницька, П.Кошиць, І.Алчевський, П.Цесевич, Ю.Кипоренко-Доманський, Ф.Орешкевич та інші.

На київській сцені Ф. Шаляпін виступав у 1897 р., виконуючи партії Сусаніна, Мефістофеля ("Фауст" Ш.Гуно), Мельника; в 1902 р. виконував Бориса Годунова, Галицького ("Князь Ігор" О.Бородіна), Сальєрі, Мельника, Сусаніна, Руслана; в 1906 р. (в театрі Соловцова) — Борис Годунов, Мельник, Мефістофель та ще один Борис Годунов у Міському театрі і концерт у приміщенні цирку біля готелю "Континенталь" (на цьому місці тепер приміщення Київської консерваторії); в 1909 р. — Сусанін, Борис Годунов, Мельник, Мефістофель; в 1915 р. (в театрі Соловцова) — Борис Годунов, Мефістофель, Дон Кіхот ("Дон Кіхот" Ж.Массне).

Для вокального мистецтва **Леоніда Собінова** (1872, Ярославль — 1934, Рига) характерні: висока інтелігентність, освіченість, артистичність, розум, гарний, поетичний ("собіновський") голос, постійна вокальна форма, підтримувана заняттями з педагогами, особливо в період гастролей за кордо-

ном; вміння продумати до деталей свій зовнішній вигляд у тій чи іншій ролі (зовнішня робота артиста над роллю); створення синтезу зовнішнього і внутрішнього образу (внутрішня робота артиста над собою); увага до слова, тексту, фрази (Собінов співав по-італійськи, по-німецьки, по-українськи і, звичайно ж, по-російськи); здатність до поетизації образу, не виключаючи при цьому емоційного впливу.

З дитячих років Л.Собінов любив театр, спів. Навчаючись у Ярославській гімназії, він співав у хорі. Після закінчення гімназії (1890) Собінов вступив до Московського університету і закінчив юридичний факультет (1894).

Під час гастролей трупі М.Садовського і М.Заньковецької в Москві (1891) Собінов співав в українському хорі. Репертуар складали "Наталка Полтавка", "Запорожець за Дунаєм", "Чорноморці", "Наймичка", "Безталанна".

Як артист хору Л.Собінов брав участь у постановці опери "Сільська честь" П.Масканьї, здійсненої силами учнів музично-драматичного училища Московської філармонії, і голос його був помічений — йому запропонували навчатися в училищі.

Спочатку Л.Собінов вчився в О.Додонова (тенор), який свого часу співав в Одесі, Києві, Петербурзі, Москві, виконуючи партії Рауля, Собініна, Князя в "Русалці" О.Даргомижського. О.Додонов навчався в італійця Ронконі, у Безанзоні — в Парижі, Гарсія — в Лондоні, Ламперті — в Мілані, користувався порадами П.Віардо, Ж.Дюпре. Його називали "російським італійцем".

1896 року Собінов закінчив училище, але попросився ще на рік навчання до педагога О.Сантагано-Горчакової, колишньої солістки Київської опери з голосом широкого діапазону — вона співала Людмилу і Кармен. Залишивши оперну сцену у розквіті сил, артистка виїхала до Італії й організувала свою власну трупу в Мілані. Була вокальним педагогом в Одесі, Москві, Києві. Переклала лібретто "Життя за царя" М.Глинки італійською, а "Кармен" Ж.Бізе російською мовою.

1897 року Собінов вдруге закінчив училище.

З 1894 р. він працював помічником присяжного повіреного в адвоката. Ф.Плевако, відомого в артистичному світі "справою Бартенева" у Варшаві — вбивства корнетом О.Бартеневим польської драматичної актриси М.Вісньовської, нареченої О.Мишуги (1890).

Свою адвокатську діяльність Л.Собінов залишив лише 1899 року, будучи вже солістом Великого театру в Москві.

Дебют Собінова на сцені Великого театру відбувся 1897 року в партії Синодала ("Демон" А.Рубінштейна). Невдовзі співав

виконав партії Баяна, Володимира Ігоревича ("Князь Ігор" О.Бородіна), Ленського (1898).

Але тільки в 1901 р. Ленський Собінова став подією російського вокального мистецтва, коли артист виступив у цій ролі в Петербурзі на сцені Маріїнського театру в своїх костюмах та гримі. Це був Ленський Пушкіна — Чайковського: "юноша в осьмнадцать лет и кудри черные до плеч".

"Бородатий" Ленський Фігнера відійшов у минуле.

Отримавши в 1904 р. запрошення виступити в театрі "Ла Скала" в Мілані, Собінов пориває з казенною сценою. В Італії він співає в "Дон Паскуале", "Фра Дияволо", в сезоні 1905—1906 рр. — в "Травіаті", "Манон" Массне, "Фра Дияволо".

У 1907 р. він виступає в Монте Карло в операх "Ріголетто", "Мефістофель", "Дон Паскуале".

У 1908 р. співак гастролює в Мадриді ("Манон", "Мефістофель", "Шукачі перлин"), у Москві ("Лоенгрін" з А.Неждановою (Ельза). У цей період артист активно виступає і в концертах — в Лондоні, Берліні, Парижі (1909 р.). 1914—1915 року Собінов здійснив великі гастрольні поїздки в Поволжя, на Україну.

Восени 1918 р. він з групою артистів здійснив концертну поїздку на Україну, яка планувалась на два місяці, а тривала майже три роки.

Неодноразова зміна влади в Києві змусила гастролерів затриматись в місті на довгий час. У цей час Л.Собінов разом з українською співачкою М.Литвиненко-Вольгемут виступав у приміщенні цирку Крутикова.

У 1919 р. Л.Собінов був обраний головою Всеукраїнського музичного комітету та керівником Київської російської опери. Він виступає в операх "Євгеній Онегін", "Майська ніч", "Снігуронька", "Вертер", "Галька".

У цей час артист висловлює думку про створення української опери. До цієї справи Всеукраїнським музичним комітетом були залучені представники художньої інтелігенції, серед яких режисер-новатор Л.Курбас, художник А.Петрицький, композитор Я.Степовий, які ввійшли до складу художньої комісії Державної української музичної драми, що розпочала свою діяльність 17 серпня 1919 р. прем'єрою опери М.Лисенка "Утоплена".

Окупація Києва Денікіним перервала діяльність молодого українського театру.

Восени 1919 р. Собінов з дружиною виїхав до Криму. З Балаклави, де в них народилася дочка, вони переїжджають в Севастополь. Тут за ініціативою артиста в 1920 р. був створений перший радянський театр ім. А.Луначарського.

Лише в 1921 р. Собінов повернувся до Москви. У 1923 р. з нагоди 25-літнього ювілею Л.Собінову було присвоєне звання народного артиста.

У квітні 1925 року Л.Собінов гастролював у Києві, виступаючи у спектаклях "Лоенгрін", "Євгеній Онегін", "Травиата", "Ромео і Джульєта". Він вивчив українську мову і партії Лоенгріна та Ленського виконував українською мовою.

Співав Л.Собінов українською і в Харкові в сезон 1926—27 рр. Йому дуже подобалось звучання Лоенгріна та Ленського по-українськи. У цих партіях українська мова була поетичнішою ніж російська, форма і поетичний зміст цих вокальних образів стали єдиними. "Коли його (Собінова. — Б. Г.) запросили на гастролі в українську оперу, він, корінний ярославець, уже майже літня людина, почав вчитися розмовляти й читати українською мовою... студіював граматику, синтаксис і зрештою опанував її досконало... У цей час він не розлучався з віршами Шевченка, вивчаючи їх з наполегливістю старанного школяра, і дуже захоплювався музичальністю Шевченкової мови", — писав К.Чуковський.

У 30-ті роки Л.Собінов багато гастролював у Сибіру, на Кавказі, Поволжі.

Весною 1933 р. Великий театр в Москві урочисто відзначив 35-ліття творчої діяльності та 60-ліття від дня народження артиста.

У ювілейній виставі 24 травня 1933 року виконувались: третя дія з опери "Лоенгрін", сцена дуелі та бал у Ларіних з опери "Євгеній Онегін". У вечері брали участь А.Нежданова (Ельза), О.Пирогов (Тельрамунд та Ротний), П.Норцов (Онегін), І.Козловський (Тріке), М.Рейзен (Зарецький).

3 березня 1934 р. Л.Собінов — художній керівник в оперній студії К. Станіславського.

Влітку 1934 року разом з дружиною та дочкою співак їздив на лікування в Чехословаччину (Марієнбад). У цей час він відвідав Італію (Мілан), Берлін, по дорозі зупинився в Ризі, де 14 жовтня 1934 р. помер.

17 жовтня 1934 р. траурний поїзд прибув до Москви. Домовину з тілом було встановлено в Бетховенській залі Великого театру. Похований Л.Собінов у Москві на Новодівичому цвинтарі.

ВИДАТНІ УКРАЇНСЬКІ СПІВАКИ
О.МИШУГА, С.КРУШЕЛЬНИЦЬКА,
М.МЕНЦІНСЬКИЙ
НА ВІТЧИЗНЯНИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ СЦЕНАХ

У сузір'ї прославлених митців України особливе місце належить **Олександрові Мишузі** (1853, Новий Витків на Львівщині — 1922, Фрайбург, Німеччина, похований у Новому Виткові; сценічне ім'я Філіппі-Мишуга). Це був співак європейської слави.

Наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. ім'я О.Мишуги було окрасою прославлених театрів Мілана і Рима, Парижа і Лондона, Берліна і Петербурга, Варшави і Відня.

Усе своє життя О.Мишуга присвятив вокальному виконавству та педагогіці. Народився О.Мишуга в родині шевця. Дуже скоро втратив батьків і пізнав гірку сирітську долю. 1868 року його прийняли в бурсу при соборі св. Юра у Львові, де О.Мишуга співав у хорі, вивчав грамоту, потім вступив до гімназії, закінчив учительську семінарію.

Працюючи вчителем загальноосвітньої школи, Мишуга займається співом у Львівській консерваторії у відомого професора В.Висоцького, з класу якого вийшли прославлені співаки С.Крушельницька, Ю.Манн, А.Дідур, Є.Штрассерн, Я.Королевич-Вайда, М.Левицький та інші.

Професор В. Висоцький — учень Ф.Ламперті. Голос — бас-кантанте. Почав оперну кар'єру в італійській трупі в Одесі. Співав також на італійських оперних сценах, зокрема в театрі "Ла Скала", в Римі, Флоренції, Венеції, Трієсті, Вероні, Падуї...

Залишивши оперну сцену, В.Висоцький відкрив власну школу співу, А згодом зайняв посаду професора сольного співу Львівської консерваторії. Він підбирав талановитих учнів, вчив їх безкоштовно.

На львівській сцені О.Мишуга вперше виступив у вересні 1880 р. у фрагментах із опери "Страшний двір" С.Моноюшка і своїм співом справив на слухачів гарне враження.

У березні 1881 р. О.Мишуга виступив у концерті, присвяченому пам'яті Т.Шевченка у Великому залі Народного дому Львова (виконав твір А.Вахнянина на слова Т.Шевченка "Наша доля"). І композитора, і виконавця публіка нагородила бурхливими оплесками. До молодого співака починає приходити успіх.

Професор В.Висоцький розумів, що співакові треба обов'язково вчитися в Італії.

Завдяки матеріальній допомозі шанувальників музики та діячів культури, в травні 1881 року О.Мишуга від'їжджає до Мілана. Спочатку він навчався у педагога-жінки (на жаль, прізвища не знаємо), яка мало займалася вокально-технічною підготовкою, а давала співакові арії, романси, вимагаючи форсованого звуку. Це привело до детонації у співі. Педагог вирішила, що в О.Мишуги немає "ні голосу, ні музичного хисту". Та це "пророцтво", на щастя, не збулося. В іншого педагога, професора Джованні, голос Мишуги розвинувся і став слухняним.

У цей час О.Мишуга багато працював, самостійно вивчав теорію — перечитав багато книг з історії, естетики, літератури, мистецтва. Цікавився анатомією, психологією, педагогікою, логікою. Студіював мови — італійську, німецьку, англійську, французьку.

Матеріальну допомогу в цей важкий, але плідний час, надав співакові якийсь російський банкір — емігрант із Ніщці (Мишуга називає його "мільйонером"). Він викликав молодого співака для участі у великому концерті і заплатив одну тисячу франків золотом, що дало змогу закінчити навчання.

У грудні 1882 р. О.Мишуга з великим успіхом дебютував у м. Форлі в опері "Марта" Ф.Флотова. З цього часу розпочинається блискуча оперна кар'єра співака, який виступав у Мілані, Туріні, Ніщці, Флоренції. Слава про його успіхи долетіла до Львова. Дирекція Львівської опери запропонувала Мишугі контракт на сезон 1883—84 рр.

З перших виступів на сцені Львівської опери О. Мишуга зарекомендував себе блискучим представником італійської школи бельканто, особливості якої він зумів поєднати з українською поетичністю й задушевністю.

"... Його оксамитовий голос з благородним металевим тембром приносив невимовну насолоду... Мишуга проявляв у кожній ролі великий драматичний талант, що у поєднанні з його чудовим голосом і всебічним опануванням бельканто, робило з нього першорядного оперного артиста", — згадував видатний польський артист і режисер Г.Цудновський.

У 1884 р. О. Мишуга співав на варшавській сцені, виконуючи провідні партії ліричного та драматичного тенора. Найбільший успіх випадає на партії Йонтека та Стефана в операх С.Монюшка "Галька" і "Страшний двір". Польська преса високо оцінила мистецтво співу і гри О.Мишуги.

"Олександр Філіппі-Мишуга — перший тенор Великого театру у Варшаві — артист дуже знаменитий... Велика школа кращих майстрів Італії, правильний метод та постановка

голосу, справжнє бельканто, яке останнім часом перестали культивувати, точність і краса музичної фрази, сценічна привабливість — все це зібране в одній людині, творить справжній артистичний букет прославленого Мишуги", — ось фрагмент із характеристики артиста. Коли співав Мишуга, театр заповнювався від партеру до самого верху, і завжди не вистачало квитків...

З лютого 1885 року — Мишуга — соліст Віденської придворної цісарської опери, співав у "Фаворитці", "Ріголетто", "Лючії ді Ламмермур".

Схвальну характеристику виступам артиста у Відні дав австрійський музикознавець та критик, до думки якого прислухалася вся Європа, — Е. Ганслік: "...він чарував не дуже й сильним, але захоплюючим, солодким голосом, сповненим предивно чистим теноровим звуком, а також своїм чудовим смаком і зворушливим співом. Бурхливі оплески публіки були доказом того, що вона ще зберегла розуміння тонкощів співочого хисту".

У 1885—1905 рр. О.Мишуга тріумфально виступав на багатьох сценах Європи, виконуючи Ленського і Каніо, Фауста і Каварадоссі, Альфреда і Ромео, Фернандо і Германа ("Пікова дама" П.Чайковського), Турідду і Радамеса, Рауля, багато інших партій.

Незважаючи на успіхи, О.Мишуга наполегливо працював, вдосконалюючи свою вокальну техніку і акторську майстерність. Він відвідує Париж, де бере уроки співу в свого професора Джованні та Сбрілья, консультувався у лікарів-отоларингологів. Це допомогло йому стати не тільки першокласним співаком, але й вокальним педагогом.

Після Варшавської опери Мишуга не пов'язав своєї долі з якимось одним театром, він став гастролером. Йому аплодували Берлін і Київ, Харків і Петербург, Варшава і Лондон, Прага і Париж... Сценічна кар'єра Мишуги продовжувалась понад двадцять років.

Саме Мишуга виступив на урочистому відкритті оперного театру у Львові (1900), виконавши партію Янека в однойменній опері В.Желенського, яку композитор написав спеціально для голосу прославленого співака.

З 1914 р. О.Мишуга хворів. Лікувався в Італії, а в 1919 р. переселився до Стокгольма (Швеція). У 20-х роках стан здоров'я співака погіршився. Він виїхав на лікування до Німеччини, але 9 березня 1922 року помер у Фрайбурзі. Тіло О.Мишуги перевезли до Львова і 29 вересня 1922 року багатотисячна процесія провела його в останню путь — до Нового Виткова.

Вокальне мистецтво Мишуги складало чудовий голос і висока вокально-технічна майстерність. Цим він схожий на великого італійця Д. Рубіні. “Якщо Карузо вражав блиском сили і металу, то Мишуга — зачаровував, а враження, яке викликала його гра, було повне потайної експресії, настрою, переконливої сили, гіпнозу та інших особливостей, які не піддавалися аналізу. У нього було те, про що говорив великий Еверарді: “Не звук співає, душа співає”, — так охарактеризував вокальне мистецтво О.Мишуги український театральний критик С.Чарнецький. О.Мишуга був поетом у співі.

Діапазон голосу Мишуги сягав “ре” — другої октави. Він чудово співав *mezza-voce*, як і Дж.Рубіні, користувався фальцетним регістром, наприклад, у партіях Фауста, Рауля. Вдавалися йому ліричні місця, пишне *cantabile*, хоч він не цурався й патетики.

Співаючи на декількох мовах, співак не забував рідної, української. В його репертуарі постійно були українські народні пісні та твори українських композиторів.

У перші десятиріччя ХХ ст. на оперних сценах світу царювали чотири співаки — М.Баттістіні, Е.Карузо, Т.Руффо, Ф.Шаляпін. І лише одна жінка сягнула висот їхньої слави. Нею була українка **Соломія Крушельницька** (1872, Білявинці — 1952, Львів).

Прославлені композитори, диригенти, співаки, музиканти — Дж.Пуччіні, Р.Леонкавалло, А.Тосканіні, Л.Муньйоне, Р.Штраус, Е.Карузо, Ф.Шаляпін, М.Баттістіні, Т.Руффо і багато, багато інших були шанувальниками її таланту та її ширими друзями.

Творчість української співачки справила величезний вплив на розвиток вокального мистецтва у всьому світі.

Народилась С.Крушельницька 23 вересня 1872 року в с. Білявинцях на Тернопільщині в сім'ї священика.

1893 року С.Крушельницька з медаллю та відзнакою закінчила Львівську консерваторію, де навчалась гри на фортепіано у професора В. Вшелячинського та сольного співу у професора В. Висоцького. Екзаменаційна комісія записала в дипломі молодій співачки: “Має всі дані, щоби стати окрасою навіть першорядної сцени. Обширної скалі дзвінкий і дуже симпатичний звук голосу її меццо-сопрано, освіта музична, високе почуття краси, природна зовнішність, сценічна постава, одне слово, усі прикмети, якими обдарувала її природа, заповідають їй в артистичному світі найкращу будучність”.

15 квітня 1893 року С.Крушельницька дебютувала на сцені Львівської опери в партії Леонори ("Фаворитка" Г.Доніцетті), а трохи пізніше виступала в партії Сантуцци ("Сільська честь" П.Масканьї).

Восени 1893 року за порадою італійської співачки Дж.Беллінчоні, яка перебувала в цей час у Львові на гастролях, С.Крушельницька поїхала до Мілана для вдосконалення своєї вокально-сценічної майстерності.

В Італії С. Крушельницька навчалася у професора Фаусти Креспі, брала участь у виставах музично-драматичної школи "*L'Armonia*". В цей період їй матеріально допомагає англійська добродійка Александер, закохана в Соломїїн голос.

Ф.Креспі визначила голос Соломїї як драматичне сопрано, і через рік співачка вже виступала на сценах Італії в новому амплуа. Звістка про успіхи землячки дійшла до Львова. С.Крушельницькій запропонували підписати контракт на п'ять місяців. Вона мала виступити в головних партіях опер "Аїда", "Африканка", "Трубадур", "Бал-маскарад", "Фауст", "Галька", "Страшний двір".

Перший виступ С.Крушельницької на львівській сцені після навчання в Італії відбувся 8 травня 1894 р. в опері "Фауст". Заголовну партію співав О.Мишуга.

Публіка була в захопленні від виступів С.Крушельницької. Але критики не дуже прихильно зустріли молоду співачку, яка ще недавно на цій же сцені виступала у меццо-сопрановій партії Леонори із "Фаворитки". Та співачка не впадає у відчай. Після закінчення контракту вона знову їде до Італії, а в січні 1895 року виконує на львівській сцені партію Манон в опері "Манон Леско" Д.Пуччіні. Відтак їде до Відня, де студіює нову на той час музику Р.Вагнера у відомого віденського професора Генсбахера. Після Відня — Краків. Тут С.Крушельницька вперше виступає у "Лоенгріні" Р.Вагнера. Далі — гастролі по Італії, і скрізь — триумфальні успіхи, блискучі відгуки критики.

З 21 листопада 1896 р. по 8 березня 1897 р. С.Крушельницька виступила в 35 виставах італійської трупи в Одесі. Весну і літо 1897 р. провела на гастролях в Чілі (Сантьяго), після чого в 1898 році виступала в Мілані, в театрі "Ла Скала" в партії Леонори ("Трубадур" Дж.Верді) з М.Баттістіні в партії графа ді Луна.

На сезони 1898—1902 рр. С.Крушельницька мала ангажемент Великого театру у Варшаві, на сцені якого в цей час виступали Е.Карузо, М.Баттістіні, А.Дідур та інші оперні зірки. В репертуарі співачки були твори італійської класики (вердівсько-веристського напрямку), вагнерівський репертуар,

твори великої французької опери, польських та російських композиторів. З Варшави С.Крушельницька часто виїжджала на гастрольні виступи до Петербурга, де співала в складі італійської трупи в Маріїнському театрі разом з Е.Карузо. М.Баттістіні та іншими видатними співаками і співачками.

Ім'я С.Крушельницької ставало легендою. Та не всім подобався тріумф співачки, яка, співаючи на польській оперній сцені, не приховувала свого українського походження. Почалося відкрите цькування. С.Крушельницька змушена була залишити варшавську сцену.

У січні 1902 р. — співачка уже в Парижі. Разом з Я.Решке (тенор) вона виступає в "Лоенгрін" Р.Вагнера. Незважаючи на те, що парижани недолюбливали музику Р.Вагнера, газети писали, що "Крушельницька того вечора завоювала Париж".

Після гучного успіху в столиці Франції С.Крушельницьку запрошує неаполітанський театр "Сан Карло", в якому вона дебютує партією Аїди. 1904 р. в Брешії українська співачка повертає до життя оперу "Мадам Баттерфлай" ("Чіо-Чіо-Сан") Дж.Пуччіні, яку без успіху було поставлено в Мілані. Вдячний композитор подарував співачці свій фотопортрет з написом: "Найпрекрасніший і найчарівніший Баттерфлай. Джакомо Пуччіні. Торре дель Лаго. 1904 р."

Італійський критик в рецензії на постановку "Мадам Баттерфлай" у Брешії, між іншим, писав: "... як неможливо відокремити "Отелло" від Франческо Таманьо, "Манон" Массне від подружжя Гараллі, "Травіату" від Джемми Беллінчоні, "Богему" від Боргатті, так кожного разу, коли нам доведеться слухати в "Мадам Беттерфляй" нових співачок, перед очима одразу ж виникатиме незабутня постать С.Крушельницької, а всі інші здаватимуться лише її блідою тінню".

1904 рік був для уславленої артистки роком великих випробувань і досягнень: вона виступає в багатьох театрах Італії, зокрема і в "Ла Скала", виконуючи італійський та німецький оперний репертуар ("Трістан та Ізольда", "Валькірія" Р.Вагнера, "Саломея" Р.Штрауса) під диригуванням А.Тосканіні. Це було друге повернення великого диригента в "Ла Скала" (1906—1908), який уміло поєднував італійський репертуар з вагнерівським. "Природжений музикант, С.Крушельницька перевершила усіх виконавиць опер Р.Вагнера, де вона грає напрочуд впевнено і зі справжнім артистизмом. Гідним подиву є те, що після "Валькірії" вона вільно співає у "Лорелей", після "Мефістофеля" — у "Мадам Баттерфлай", після "Трістана" — в "Адрієні Лекуврер", "Аїді"

або "Саломеї" і навіть не помічає цих змін, бо цілком поринає у створений нею самою чарівний світ співу і гри", - писав музичний критик, аналізуючи виступи С.Крушельницької в "Ла Скала". Італійські критики відносять голос С.Крушельницької до категорії "абсолютних". Визначення "абсолютних голосів" мали виконавці великої французької опери — сопрано М.Фалькон, тенори — А.Нуррі, Ж.Дюпре. Сюди слід зарахувати і українця, "героїчного тенора" М.Менцинського, — славетного вагнерівського співака, болонця Дж.Боргатті — найкращого італійця у вагнерівському репертуарі.

Живучи в Італії, С.Крушельницька триумфально виступала також у Португалії, Єгипті, Алжирі, Аргентині, Бразилії та інших країнах світу. Можливо, найчастіше вона виступала в Аргентині разом з диригентами А.Тосканіні та Л.Муньйоне. Співачка гастролювала в Аргентині кожного сезону, починаючи з 1906-го по 1913 рік.

Перебуваючи в zenіті слави, С.Крушельницька вирішила зійти з оперної сцени і присвятити себе концертній діяльності. Востаннє вона виступила на сцені "Ла Скала" в лютому 1915 р. у прем'єрі опери І.Піщетті "Федра".

Перед гастрольним концертним турне по Європі (1923), а потім по Америці (1927) С. Крушельницька кілька разів виступала в Монте Карло ("Євгеній Онегін", "Демон", — 1916, 1917), Лісабоні ("Мадам Баттерфлай", 1916), Неаполі ("Лоенгрін", "Лорелея", 1920).

У 1939 році С. Крушельницька приїхала до Львова, де і застала її друга світова війна. Повернутися до Італії вона вже не змогла. З 1944-го по 1952 рік С. Крушельницька була професором Львівської консерваторії.

Останній виступ прославленої співачки відбувся у Львові у віці 77 років.

Померла С.Крушельницька 16 листопада 1952 року, похована у Львові на Личаківському цвинтарі. Мистецтво С.Крушельницької поєднувало в собі велику загальну і музичну культуру, блискучий голос, що охоплював три октави, включаючи контральтовий, меццо-сопрановий та сопрановий діапазони, неабиякий акторський талант. Це була геніальна співачка-актриса, яка зробила для світового оперного мистецтва не менше, як російський реформатор Ф.Шаляпін.

У Крушельницької вокальна техніка була бездоганною, співачка володіла шаляпінським секретом — "інтонацією душевного стану" (за Шаляпіним — "інтонація вздоха"). Вона сама розумувала та трактувала вокально-сценічні образи, вміло поєднуючи форму і зміст, відчуваючи задум творця-

композитора, створювала для своїх героїнь театральні костюми і вміла носити їх на сцені. Вона перевтілювалась у персонаж, партію якого виконувала в даний момент, проникала у його душевний стан. Співачка відчувала найтонші нюанси, закладені у творі, адже вона досконало володіла італійською, німецькою, іспанською, англійською, французькою, польською, російською мовами, послуговуючись у роботі над твором не його перекладом, а оригіналом.

Вже у 1894 р., після виступів у Львові, С.Крушельницька висловлює свої нові погляди на мистецтво: "... я вправді за два дні можу вивчити слова напам'ять, але мені цього замало, бо, прагнучи подати артистично виконану річ, треба студіювати оперу так, щоб і самим звуком голосу виражалось значення слова" (співачці в цей час було лише 22 роки). За Шаляпініним це звучить так: "Не досить механічного вивчення ролі".

Всі рецензенти відзначали її ідеальну вокально-технічну підготовку та сценічну гру на рівні видатних драматичних акторів.

Видатна українська співачка розуміла важливу роль вокально-технічного вдосконалення, особливо для виконання важких німецьких опер Р. Вагнера, Р. Штрауса. "... Співаючи опери Вагнера без повного формування музики і голосу, можна собі дати хрестик на дорогу, бо довше не потягне, як два роки, таким ходом не один співак карк скрутив", — зауважує вона. Тому С.Крушельницька ретельно працює з педагогами, оволодіваючи секретами італійської вокальної школи та знаходячи шляхи до вагнерівської музичної декламації.

Рецензенти відзначали її "бездоганно поставлений блискучий голос, напрочуд вірну емісію звуку, настільки чіткого та впевненого, що його можна сплутати з голосами інструментів, рідкісну чистоту вокалізації".

Після першого виступу С. Крушельницької в "Ла Скала" один з міланських журналів констатував, що "Крушельницька продемонструвала всю дивовижну красу свого голосу і надзвичайну майстерність співу... Акторський хист співачки дозволяє їй в кожній виставі так перевтілюватись у театральних героїв, що важко сказати, яка з партій їй найкраще вдається ... вона зайняла своє місце в числі небагатьох театральних світл сьогодення ..." (Журнал "Palcoscenico", 1898 р.).

А часопис "La Revue d'art dramatique" у серпневому випуску за 1902 рік писав: "Як правдивий творчий талант С.Крушельницька живе життям героїнь, яких відтворює... Незрівнянна, обдарована величезним голосом із могутнім

звук — то ніжним, то трагічним — вона є, безперечно, однією з найбільших артисток сучасної доби" (1902).

"Соломія Крушельницька — велика прихильниця сучасної еволюції драматичного мистецтва; оперна співачка грає як драматична актриса, і той, хто знає, як важко робити це на сцені музичного театру, зрозуміє значимість нашого твердження. В манері її виконання немає жодного руху, що не підкреслював би змісту партії, жодного кроку, що не відповідав би характерові дії: вона ефектна у кульмінаційних моментах, раціональна і поміркована в німих сценах..." (Журнал "Богема", №2, 1903 р., Неаполь).

С.Крушельницька ніколи не забувала української мови, творів українських композиторів, народних пісень. Вона виконувала їх навіть перед російським царем у Петербурзі. І на запитання царя, якою мовою вона виконувала твір, вона відповіла: "Це мова мого народу".

Сьогодні на базі Львівської опери, слава якої у кінці XIX — на початку XX ст. була пов'язана і з ім'ям Соломії Крушельницької, проводяться Міжнародні конкурси оперних співаків ім. С.Крушельницької, однієї з найславетніших співачок кінця XIX — початку XX сторіччя.

Син священика **Модест Менцинський** (1875, Новосілки, Перемишльського повіту — 1935, Стокгольм) вступив до духовної семінарії у Львові, але вже з першого курсу із дозволу ректора студіював музику і спів у Львівській консерваторії.

У 1899 році після закінчення третього курсу теології М.Менцинський залишив семінарію і виїхав у Німеччину до відомого професора співу Ю.Штокгаузена (Франкфуртська консерваторія).

У лютому 1901 року М.Менцинський взяв участь у концерті з творів Бетховена у Страсбурзі, згодом виступив у Франкфурті в "Реквієм" Дж.Верді та квінтеті з "Майстерзінгерів" Р.Вагнера, отримавши добрі рецензії на виступи. Нарешті 18 вересня 1901 р. він дебютував в опері Ф.Флотова "Марта" на сцені Франкфуртської опери, знову отримавши блискучі рецензії на виступи.

У січні 1903 року, після серії концертів у Галичині, М.Менцинський дебютує в "Лоенгріні" Р.Вагнера на сцені Львівської опери. Тут він співає також у "Гальці" С.Монюшка та "Вільному стрільці" К.Вебера.

Після Львова — знову Німеччина. У місті Ельберфельд співак виступає в "Марті", "Фаусті", "Аїді", "Трубадурі", "Лоенгріні", "Дочці кардинала" Ж.Галеві, "Валькірії" Р.Вагнера. Популярність і слава його росте з кожним виступом.

У 1904—1907 рр. Менцинський укладає контракт з дирекцією театру в Карлсруе в провінції Баден. Але в 1905 р. співак виступає уже на сцені Стокгольмської опери (Швеція), дирекція якої запропонувала артистові виступи до 1910 року з правом виїзду на гастролі в різні країни. Репертуар його поповнюється новими операми.

У 1905 році Менцинський виступав на сцені "Ковент Гарден" в Лондоні. Однак його завжди вабив Львів. У сезоні 1908—1909 рр. він співав тут у вагнерівському репертуарі, а також в "Аїді", "Паяцах", "Гальці", "Дочці кардинала". Водночас відбуваються успішні виступи в містах Європи: у Кельні, Мюнхені, Дармштадті, Берліні... У Стокгольмі готує партію Трістана. Вперше в цій партії він виступив у березні 1910 року.

"Трістан та Ізольда" Р.Вагнера настільки важка для виконавців, що Віденський театр, готуючи її прем'єру в 1861 році, після 77 репетицій, визнав оперу неможливою до виконання.

Коли все ж у 1865 році у Мюнхені відбулась прем'єра "Трістана та Ізольди" (диригент Ганс Бюлов) — головний виконавець партії Трістана видатний співак Придворної опери у Дрездені, Людвіг Шнор фон Карольсфельд затратив стільки сили, душі і праці, що після прем'єри опери помер у віці 29 років.

Відомо також, що до 150-річчя від дня народження Р.Вагнера (1960) в Нью-Йорку, в театрі "Метрополітен", Трістана в один вечір виконували три тенори (по одній дії кожний) — Рамон Вінай, Карл Лібл та Альберт да Коста.

І ось на початку ХХ ст. партію Трістана виконав український співак, заслуживши довічну славу вагнерівського співака. Музичні критики Стокгольма надзвичайно високо оцінили спів, акторську гру та вокально-сценічну і музичну інтерпретацію образу Трістана. "*Helden tenore*" М.Менцинський співав у всіх операх Р.Вагнера.

Крім німецького оперного репертуару, М. Менцинський виконував опери італійського репертуару: "Аїда", "Отелло", "Трубадур", "Тоска", "Паяци", французького — "Фауст", "Кармен", "Дочка кардинала", "Самсон і Даліла", "Німа з Портічі", твори шведських, польських, російських композиторів, а також українських М.Лисенка, Д.Січинського, С.Людкевича та українські народні пісні.

П'ятнадцять років М.Менцинський працював солістом Кельнської опери (1911—1926). Під час гастролей співака у Відні газета "*Wiener Leben*" від 13 березня 1914 р. писала: "Цей артист вийшов з мистецької школи Штокгаузена... В ролях Трістана, Елезара, Лоенгріна і взагалі у всіх солідних

тенорових партіях цей співак стоїть тепер в перших рядах світових тенорів".

З кельнським театром М.Менцинський попрощався у 1926 році, виступивши останній раз на його сцені в партії Елеазара. Ймовірно, причиною розриву з театром в Кельні стало несправедливе ставлення директора театру Ремонда, колишнього соліста цієї опери (тенора), який заздрив М.Менцинському, бо не міг свого часу перемогти українського співака як митця.

З Кельна М.Менцинський виїхав до Стокгольма. Відкрив там школу співу і "був дуже цінним педагогом". Поки що маємо дуже мало відомостей про педагогічну діяльність Менцинського. Ймовірно, що, будучи учнем Ю.Штокгаузена, український співак, безперечно, наслідував педагогічний метод свого великого педагога.

Син віртуоза на арфі Франца Штокгаузена і співачки Маргарити Шмук, **Юліус Штокгаузен** був камерним співаком (баритоном), диригентом, а з 1879 р. — викладачем співу у Франкфуртській консерваторії. Він не поділяв думок основоположника німецької школи співу — "школи прімарного тону" Ф.Шмітта. Педагогічний метод Штокгаузена — сплав італійської та французької методики з врахуванням фонетики німецької мови, бо вокальну освіту Штокгаузен отримав у М.Гарсія-сина і Ж.Фора. Педагог видав працю "Метод співу" (1886 р.).

Безперечно, М.Менцинський у своїй педагогічній практиці користувався положеннями свого учителя. Основні із них:

тип дихання — низьке діафрагмальне (Фор називає його — "абдомінальне");

положення гортані — низьке, яке необхідне для всіх типів голосів, особливо великих і сильних;

згладжування регістрів — використання змін темного (прикритого) і світлого тембрів голосу.

Останній раз М.Менцинський виступив по стокгольмському радіо напередодні свого 59-річчя (29 квітня 1934 р.). Вся Європа слухала одного з найбільших тенорів світу.

Разом із творами західноєвропейської класики співак виконав також декілька українських народних пісень і твір М.Лисенка на слова Т.Шевченка "Мені однаково".

До творчості М.Лисенка М.Менцинський завжди ставився з великим пієтетом. Він був одним із кращих її виконавців, особливо "Музики до "Кобзаря". С.Людкевич писав: "... Ніякі інші українські солоспіви так гарно не підійшли під артистичну манеру і індивідуальність Менцинського, як саме Лисенкові

солоспіву до слів Шевченка, і, з другого боку, ніякий інший наш артист так всесторонньо і глибоко не зрозумів і не відчув їх внутрішньої стійкості та краси і не зумів показати її так ясно, як саме Менцинський..."

29 квітня 1934 року на адресу артиста надійшли вітальні телеграми з нагоди чергового дня народження з різних країн — співаки, артисти, театральні і громадські діячі, вчені вітали видатного співака, артиста, педагога. А надвечір у М.Менцинського стався серцевий напад. Стан здоров'я співака шодалі погіршувався. 11 грудня 1935 року він помер.

Обдаровання М.Менцинського — рідкісне явище у світі культури. Володіючи "героїчним тенором" виняткової сили, краси, широкого діапазону, співак був ще й прекрасним актором. Джерелами його досягнень були талант, освіченість, висока загальна культура, невтомна праця. Артист знав світову історію, літературу, цікавився проблемами естетики, образотворчим мистецтвом, філософією, писав праці на музичні теми. Звідси неповторність його індивідуальних трактовок виконуваних оперних партій. М.Менцинський знав сім мов і виконував твори в оригіналі.

Ім'я М.Менцинського стоїть поруч з іменами таких діячів оперного мистецтва, як Е.Карузо, Т.Руффо, Ф.Шаляпін, С.Крушельницька. Своїм голосом, грою він захоплював слухачів у численних класичних операх західноєвропейського репертуару і насамперед в музичних драмах Ріхарда Вагнера.

ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ М.ЛИСЕНКА У ФОРМУВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ СПІВУ

М.Лисенко — основоположник української музичної класики. Він був першим серед тих, для кого діяльність у галузі музики стала професією.

Початок свідомого життя М.Лисенка збігся з указами царського уряду, спрямованими на знищення української національної культури (Валуєвський циркуляр 1863 р., "Емський указ" 1876 р.), які забороняли публічно виконувати українські пісні, видавати українську літературу і навіть з'являтися на людях в українському вбранні.

Вокальна спадщина М.Лисенка дуже багата. До неї належать обробки українських народних пісень (7 випусків, біля 300 пісень), 12 десятків народних пісень для хору, пісні для хору з фортепіано і без супроводу, "Музика до "Кобзаря" Т.Шевченка (7 серій, біля 100 творів), вокальні твори на слова різних авторів, твори для музичного театру.

У 1872 році М.Лисенко написав свій перший закінчений сценічний твір — оперу "Чорноморці". У 1873 р. — створив оперу "Різдвяна ніч" (нова редакція — 1883 р.), у 1884 р. — оперу "Утоплена", 1888 р. — дитячу оперу "Коза-дереза", 1889 р. — оперу "Наталка Полтавка". У 1880—1890 рр. композитор працював над своїм центральним твором — народно-музичною драмою "Тарас Бульба". У 1891, 1892 рр. створені ще дві опери для дітей — "Пан Коцький" та "Зима і весна". 1910 р. він написав сатиричну оперу "Енеїда". Остання опера М. Лисенка — "Ноктюрн".

М.Лисенко звертався до написання духовних композицій — "Молитва за Україну" ("Боже, Великий, Єдиний..." на слова О.Кониського), "Пречиста Діво, мати руського краю", "Кантата Христу", "Камо поїду от лица твоего, Господи".

У II половині XIX ст. на Україні вже були передумови для розвитку національного театрального мистецтва. Проте царський уряд дозволяв лише аматорські вистави у приватних домах. Так, скажімо, оперу "**Чорноморці**" вперше виконано в Києві у приміщенні початкової школи сестер М. і С.Ліндфорс силами гуртка київських діячів на чолі з М.Лисенком та М.Старицьким.

До гуртка входили: П. Чубинський (автор твору "Ще не вмерла Україна"), студент А.Матвійв, історик О.Левицький... Жіночі ролі виконували: Л.Драгоманова (дружина М.Драгоманова), дружина М.Лисенка Ольга, сестра композитора Софія Старицька.

В основу опери "Чорноморці" покладено народнопісенний матеріал. Вибір пісень зумовлений характерами дійових осіб та драматичною ситуацією сюжету. В опері звучать пісні — "Ой, надіну черевики", "Ой, зійди, зійди, ясен місяцю", "Казав мені батько", "По дорозі жук", "Ой, запив козак, запив", "Максим, козак Залізняк" та багато інших.

Є в опері й ансамблі — дуети, тріо, хори. Саме з "Чорноморців" почала свій триумфальний шлях відома хорова обробка народної пісні "Засвіт встали козаченьки", пізніше перенесена Л.Ревуцьким та Б.Лятошинським до опери "Тарас Бульба".

У "Чорноморцях", як і в "Запорожці за Дунаєм", наявні розмовні діалоги. Вокальні партії побудовані на основі українських народних пісень — вони не високі за теситурою і доступні для виконання.

На українській сцені прекрасною виконавицею ролі Цвіркуни в "Чорноморцях" була М. Заньковецька, яка створила музично-сценічний образ, що став еталоном для наступних поколінь українських актрис.

Марія Заньковецька (1854—1934) мріяла про Петербурзьку консерваторію. Але, вийшовши заміж за артилерійського офіцера, опинилася в Бесарабії, в укріпленні Бендери. Тут вона брала уроки співу у І.Єсипової, також дружини офіцера, яка свого часу навчалася співу в Петербурзькій консерваторії у К.Еверарді.

У Бендерах відбулася зустріч М.Заньковецької з М.Садовським (тоді піхотним офіцером), який брав участь у російсько-турецькій війні 1877—1878 рр.

У Бендерах М.Заньковецька виступала в аматорських виставах у ролі Наталки, а М.Садовський — Петра ("Наталка Полтавка" Котляревського).

Незабаром чоловіка М.Заньковецької перевели до Фінляндії, в укріплення Свеаборг. Це дало змогу М.Заньковецькій відвідувати концерти в Гельсінгфорсі, брати уроки співу в місцевому відділенні Петербурзької консерваторії у професора А.Гржималі (брат відомого професора Московської консерваторії, скрипаля І.Гржималі).

Гржималі визначив голос Марії Заньковецької як меццо-сопрано широкого діапазону, гарного тембрового забарвлення. Природна музикальність, драматичний талант підсилювали ефект виконання вокальних творів. Пізніше голос М.Заньковецької розвинувся у сопрано.

М.Заньковецьку запрошують на роботу в оперній трупі театру в Гельсінгфорсі (на той час у неї ще не було власного оперного репертуару). Але М.Садовський переконав співачку вступити до української трупи М.Кропивницького. Це сталося 1882 року.

В українській трупі М.Заньковецька зачарувала публіку своїм прекрасним голосом і драматичним талантом. Але, на жаль, у перший рік роботи на українській сцені захворіла на дифтерит (це було в Харкові), після чого її голос значно погіршився. Співачка змушена була віддавати перевагу драматичним ролям, хоч і не полишала співу.

М.Заньковецька стала примадонною українського музично-драматичного театру.

Про М.Заньковецьку М.Садовський писав: "Такі артистки, як М.Заньковецька, народжуються один раз у століття. Вона могла затопити весь театр сльозами глядачів".

Оперу "Різдвяна ніч" М.Лисенко закінчив у 1873 році. Це була друга редакція. Перша (1872—73 рр.) складалася лише з двох актів — сцен в хаті Чуба та Солохи. Її нотний матеріал втрачено.

Оперу "Різдвяна ніч" поставлено в січні 1874 р. у Києві на сцені російської опери. Твір виконували аматори. Музична підготовка проходила під контролем М.Лисенка, режисером був М.Старицький, художник Ф.Вовк. Диригував І.Альтані (згодом диригент Великого театру в Москві).

Партії виконували: Чуб — В.Новицький (студент університету), Оксана — О.Лисенко (дружина композитора), Одарка — Н.Булах, Солоха — О.Липська (згодом друга дружина М.Лисенка), Вакула — О.Русов (учитель Київської гімназії), Пацюк — С.Габель (тоді студент Варшавської консерваторії, згодом — професор Петербурзької консерваторії), Дяк — А.Матвійв (студент), Голова — П.Богданов (учитель військової гімназії). Хор нараховував 50 осіб. У складі хору, між іншим, співала київська гімназистка, майбутня примадонна московського Великого театру, перша виконавиця партії Тетяни в опері П.Чайковського "Євгеній Онегін" (1879), учениця Дж.Гальвані — М.Климентова (1857—1946).

У 1920 році М.Климентова залишила Росію і виїхала до Парижа.

Успіху опери "Різдвяна ніч" не завадили навіть гастролі в Києві відомої артистки Маріїнської опери — О.Меньшикової. Газета "Киевлянин" писала: "В театрі всі квитки продані на вистави Меньшикової та на "Різдвяну ніч". Безтурботні громадяни, які не запаслись квитками, тільки до раю (гальорка), та й то насилу можуть дістатися" (26 січня 1874 р.). Та ж газета від 2 лютого 1874 року сповіщала, що постановка опери "Різдвяна ніч" "є животрепетним питанням дня, яке приваблює до театру юрби глядачів та викликає в залі величезне захоплення і піднесення".

Водночас місцева преса звинуватила антрепренера Ф.Бергера в репертуарній безпринципності, вказуючи, що йому, як іноземцеві, не знайомому з російською історією та музикою, з поганим знанням російської мови, не можна довіряти подальше ведення оперної справи в Києві. Міська адміністрація у 1874 р. повністю відмовилась від послуг Бергера як антрепренера, мотивуючи це "фактом недостатнього сприяння розповсюдженню російської музики". Театр було здано в оренду антрепренеру Й.Сетову, який "примусив багатьох шанувальників віддати перевагу виставам російської опери".

Сучасники належно оцінили виконавців оперних партій опери "Різдвяна ніч", а також хор. "Лисенків хор продемонстрував таку солідну школу, техніку й дисципліну, що його вже не можна вважати аматорським. З таким хором не страшно виставляти будь-яку оперу",— писав диригент І.Альтані.

Успіх української опери (як і всього українського) був не до вподоби царським чиновникам. Виданий М.Лисенком у 1876 р. за кордоном 3-й випуск українських народних пісень з великими труднощами (через заборону цензури) був доставлений до Києва лише в 1879 р.

Наступна постановка опери "Різдвяна ніч" відбулася 1883 р. у Харкові в російській трупі А.Пальчинського. Це була нова редакція, яка з'явилася після дворічного перебування М.Лисенка в Петербурзі (1874—76 рр.) та навчання у М.Римського-Корсакова. Разом із М.Лисенком у Петербурзі була і його дружина Ольга Лисенко (дівоче прізвище — О'Коннор, ще — Деконнор), яка брала уроки співу та гри на фортепіано у Петербурзькій консерваторії (1874—1878). Згодом вона була викладачем музичної школи у Києві. Між іншим, давала уроки музики та співу Ларисі Косач (Лесі Українці).

У цій редакції опери "Різдвяна ніч" автор замінив прозовий текст наспівним, створивши мелодичний речитатив. Вистава у Харкові пройшла з великим успіхом. У пресі друкувалися захоплюючі відгуки. Так, скажімо, газета "Статистический листок" (№1, 1883 р.) писала: "Чарівні звуки опери одразу ж завоювали композиторові почесне місце в ряді творців національної музики". "... Приймали виставу дуже добре, Миколу Лисенка викликали безліч разів. Він аж втомився виходити,.. стіни театру, здавалося, не витримують такого грому оплесків,"— згадує О.Пчілка, яка з родиною Лисенків їздила до Харкова на прем'єру. "Одначе "величний світ" харківській, — продовжує О.Пчілка,— сяяв ... своєю відсутністю".

Партії в опері "Різдвяна ніч" у Харкові виконували: С.Габель (Пацюк), М.Медведев (Вакула), Н.Зикова (Оксана), О.Левицька (Одарка), О.Александров (Чуб), Деменюков (Дяк), А.Шаламов (Грицько), Я.Гельрот (Голова), А.Окснер (Солоха); режисер — А.Пальчинський, капельмейстер — Н.Емануель.

Опера "Різдвяна ніч" (як і "Чорноморці") тісно пов'язана з народнопісенною творчістю. Тут продемонстровано типове для українського театру вживання пісні, танцю, народного обряду: традиції вертепної драми, колядки ("Чи дома, дома, бідная вдова", "Радуйся, земле", "Ой, дивне народження Божого Сина", "Ходив, ходив місяць по небі", "Ой, співали три анголи"...).

Вокальні партії в опері "Різдвяна ніч" вимагають від співаків широкого діапазону, вокально-технічної підготовки, широкого співочого дихання. Такі завдання були під силу виконавцям харківської постановки. Так, скажімо, тенор М.Медведев — перший виконавець партії Ленського (Москва) і перший виконавець партії Германа (Київ, 1890), випускник Московської консерваторії (1881), був солістом Київської та Харківської опер, солістом Великого театру в Москві, Маріїнського — в Петербурзі, утримував власні трупи, займався вокальною педагогікою в Києві, Москві. С.Габель — закінчив Петербурзьку консерваторію по класу професора К.Еверарді. Н.Зикова — навчалась у Петербурзькій консерваторії.

На початку ХХ ст. М.Лисенко через О.Барвінського (1847—1927) клопотався про постановку опери "Різдвяна ніч" у Відні або у Львові. О.Барвінський передав оперу для оцінки і вивчення референтові Придворних театрів у Відні — барону Пляппарту. Але до постановки справа не дійшла. Безуспішними виявились і клопотання перед директором Львівського (польського) театру Геллером. В обох випадках далось взнаки загострення польсько-українських стосунків.

У 1884 році М.Лисенко закінчив оперу "Утоплена" (лібретто М.Старицького). Труппа М.Старицького почала готуватись до її постановки. Репетиції проводились у Ростові. Туди і прибув М.Лисенко. Композитор разом із співаками розучував сольні партії, домагався доброго звучання та високого художнього рівня виконання. Найбільше працював автор із виконавцем головної партії Левка — тенором Бородиним, запрошеним спеціально на цю роль.

Опера "Утоплена" створена в іншій манері ніж "Різдвяна ніч". В опері наявні розмовні діалоги, але це не варт розцінювати як повернення композитора до простішого виду вистави ("Чорноморці"). Якщо у "Чорноморцях" автор використовував народні пісні майже в первісному вигляді, то в "Утоплений" на першому плані власна художня творчість. В "Утоплений" арії, ансамблі, хори тісно пов'язані з драматичною дією. Головне у творі — музика, прозовий текст є допоміжним засобом.

Однією з причин повернення Лисенка до розмовних діалогів була та, що в Україні не було постійної української оперної сцени, котра могла б взятися за постановку опери українського композитора. В цьому переконався митець після постановки "Різдвяної ночі" в Києві та Харкові.

Не вистачало й українських національних виконавських кадрів — високопрофесійних співаків, які могли б впоратися з оперними партитурами М.Лисенка.

Композитор хотів, щоб його твори жили в народі. Дружні зв'язки з діячами українського театру давали йому можливість показати свої опери широкому глядачеві, адже тип драматичної вистави з музикою в Україні користувався популярністю.

Оперу "Утоплена" вперше було виконано трупю М.Старицького спочатку в Харкові, а 2 січня 1885 р. в Одесі. У ній виступали кращі виконавські сили: М.Заньковецька, М.Садовська-Барілотті, М.Садовський, М.Кропивницький. П.Саксаганський... Диригував М.Лисенко.

Клавір опери "Утоплена" виданий у Києві (1956 р., музичний редактор М.Вериківський, літературній редактор М.Рильський) на основі клавіру видання "Української накладні Київ — Лейпціг", здійсненого Л.Ідзіковським ще за життя М.Лисенка.

Марко Кропивницький (1840—1910) почав сценічну діяльність в аматорському театрі, на професійній сцені з 1871 року.

М.Кропивницький — основоположник українського професійного театру. Він — драматург, актор, співак (бас-баритон), режисер, композитор, що писав музику до сценічних творів. Кропивницький — автор популярного дуету "Де ти бродиш, моя доле?", солоспіву "Соловейко". Актор створив цілу галерею сценічних образів, зокрема оперних.

Дочка М.Кропивницького Олександра (Олеся) (1888—1969) — співачка (сопрано), солістка римської опери "Костанці" (Італія), виступала в Харкові, Петрограді. Син Володимир (1892—1977) — хормейстер в оперних театрах Ростова, Баку, Нижнього Новгороду, Куйбишева, Ленінграда.

Микола Садовський (Тобілевич) (1856—1933) — український актор, співак, режисер, театральний діяч, виступав у трупах Г.Ашкарєнка, М.Кропивницького, М.Старицького, керував власними трупами. Великий вклад М.Садовського у розвиток українського музичного театру (опери М.Лисєнка, Г.Козачєнка, Д.Січинського...).

М.Садовський разом із М.Заньковецькою в 1906 р. заснував у Полтаві трупу, яка в 1907 році стала першим українським стаціонарним театром (театр М.Садовського в Києві).

Панас Саксаганський (Тобілевич) (1859—1940) — український актор, співак, режисер, театральний діяч, виступав у трупах М.Старицького, М.Кропивницького, М.Садовського, утримував власні трупи. У 1918 році створив у Києві Народний театр, на базі якого в 1922 році був організований український драматичний театр ім. М.Заньковецької (нині — у Львові).

Марія Садовська-Барілотті (1855—1891) — українська драматична актриса, співачка, сестра братів Тобілевичів (М.Садовського, П.Саксаганського, І.Карпенка-Карого), виступала в трупах М.Кропивницького, М.Старицького, М.Садовського, П.Саксаганського, виконувала партії Наталки ("Наталка Полтавка"), Одарки ("Запорожець за Дунаєм"), Панночки ("Утоплена")...

Опера "Утоплена" в Одесі (1885) мала великий успіх і проходила при повному залі. М.Старицький найняв театр разом з російським антрепренером тенором М.Мєдведєвим (справжнє прізвище — Бернштейн), який мав добру власну трупу. Російські та українські вистави чергувались. Але трапилася

неприємна пригода: Медведєв виявився шахраєм – обманув М.Старицького на 30 тисяч рублів. То був важкий удар, невдовзі трупа Старицького розпалась.

В Одесі трупа М.Старицького ставила оперу "**Наталка Полтавка**" в музичній редакції М.Лисенка.

Лисенко почав роботу над твором ще 1864 р., а завершив у 1889 р. В Одесі (15 серпня 1883 р.) в опері "Наталка Полтавка" виступали М.Заньковецька і М.Садовська-Барілотті (Наталка), М.Кропивницький (Виборний), О.Вірина, В.Грицай (Петро)...

В опері "Наталка Полтавка" М.Лисенко назавжди закріпив вокальні партії за конкретним типом голосу: Петро — тенор, Наталка — сопрано, Терпилиха — меццо-сопрано, Виборний — бас, Микола — баритон. Партії вимагають академічного звучання голосу, широкого дихання, а також вирівняного в усіх регістрах голосу. Всі вокальні партії вимагають і широкого діапазону, і високих верхніх нот. Виконавці водночас повинні бути добрими акторами. Музична редакція опери "Наталка Полтавка" нанесла нищівний удар по дилетантизму, який так щедро процвітав у тогочасних аматорських трупах.

Наприкінці 90-х років XIX ст. М.Лисенко закінчив десятирічну працю над своїм центральним твором — історико-героїчною оперою "**Тарас Бульба**" (лібретто М.Старицького за твором М.Гоголя). У центрі опери Тарас Бульба, народний месник за скривджену Україну. Тарас Бульба — міцний духом і тілом богатир, наділений рисами епічної сили та широї людяності. Його патріотичні почуття вищі за особисті: за зраду України він вбиває власного сина.

М.Лисенко показує народ як одну із дійових сил. Хорові сцени займають чільне місце. Тут же введено і народного співця-кобзаря, який закликає до боротьби з поневолювачами. Яскраво виписані драматично насичені вокальні партії Тараса, Насті, Остапа. Дещо ліричніша партія Андрія. Музика, що характеризує польський стан, побудована на мотивах мазурки, полонезу.

Речитативи опери "Тарас Бульба" засвідчують, що М.Лисенко досяг мистецької зрілості. Рівень опери значно вищий від всіх його попередніх творів, він має риси великої західноєвропейської опери.

Композитор довго домагався постановки твору на професійній сцені. Але за життя йому це зробити не вдалося. "Тараса Бульбу" вперше було поставлено 4 жовтня 1924 року в Харкові (диригент Л.Штейнберг, режисер М.Боголюбов, художник А.Петрицький). У головній партії виступав П.Цесевич.

Платон Цесевич (1879—1958) почав артистичну діяльність в українських трупах з 1901 року (трупі Д.Гайдамаки, І.Ярошенка, О.Суслова). П.Цесевич співав дискантом у хорі Софійського собору в Києві. Вокальну освіту співак здобував приватно, навчаючись у катеринославського педагога І.Левіна, а також в А.Любіна (учня Еверарді), у трупі якого 1904 р. дебютував у Харкові. П.Цесевич співав у театрах Одеси, Києва, а з 1915 р. — соліст Великого театру в Москві. У 1925 — 1926, а також 1932 р. співав в оперних театрах Франції та Італії. П.Цесевич мав прекрасну сценічну фігуру, володів пластикою тіла, його вважали суперником Ф.Шаляпіна.

У Харківській постановці 1924 року разом з П.Цесевичем виступали співаки В.Любченко (Остап), В.Войтенко (Андрій), В.Лукашевич (Настя), М.Баратова (Марильця), М.Стефанович (Воевода)...

15 жовтня 1927 року Київська опера відкрила свій сезон прем'єрою опери "Тарас Бульба" (режисер Г.Юра, художник — А.Петрицький, диригенти — О.Орлов та М.Вериківський). У головних ролях виступали: М.Донець (Тарас), Д.Захарова (Настя), М.Шуйський (Остап), В.Войтенко (Андрій), М.Стефанович (Воевода), М.Баратова (Марильця).

Михайло Донець (1883—1941) за спеціальністю фельдшер, брав уроки драматичної гри у М.Соловцова в Києві, навчався співу в К.Массіні, О.Сантагано-Горчакової та М.Бочарова (учня К.Еверарді). М.Донець розпочав сценічну діяльність 1907 року в театрі С.Зиміна в Москві. В 1913—1917 рр. та з 1927 року М. Донець — соліст Київської опери. Співак виступав у Харкові, Свердловську, володів драматичним талантом, був і режисером оперних вистав.

М. Донець став жертвою свавілля культу особи. Його було заарештовано, і помер він у в'язниці.

У березні 1928 року оперу "Тарас Бульба" ставлять вдруге на харківській сцені. У головній ролі Тараса виступав І.Паторжинський.

Іван Паторжинський (1896—1960) у дитячому віці співав у церковному хорі, навчався в бурсі та Катеринославській духовній семінарії. Співу навчався (в 1918—1922 рр.) у З.Малютіної (учениці У. Мазетті, Московська консерваторія). У 1925 році І.Паторжинський стає солістом Державного українського оперного театру в Харкові, а в 1935—1952 рр. — соліст Київської опери. З 1946 р. — на викладацькій роботі в Київській консерваторії.

27 квітня 1937 року оперу "Тарас Бульба" знову поставлено на сцені Київської опери у новій редакції Л.Ревуцького та Б.Лятошинського (літературна редакція М.Рильського).

Вистава мала великий успіх. Але критики звертали увагу на те, що редактори в багатьох місцях надто далеко відійшли від оригіналу (наприклад, створили сцену взяття в полон Остапа, розповідь Тараса про загибель сина, у фіналі опери поляки спалюють Тараса Бульбу на вогнищі).

Проте робота авторів нової редакції продовжувалась, і в 1939 році оперу "Тарас Бульба" поставлено знову. Був створений фінал — "Взяття Дубна", дописано сцену кобзаря з поляками (1 дія), але пропущено арію Остапа над вбитим Андрієм.

Робота продовжувалась. Основним завданням, яке ставилось перед редакторами, було зберегти чудову музику М.Лисенка та наблизити оперу до літературного першоджерела. Ця ґрунтовна робота завершилась на початку 50-х років ХХ ст. Прем'єра відбулась навесні 1955 р. (диригент — О.Климов, режисер — В.Скляренко, художник — А.Петрицький).

Партію Тараса виконували О.Кривченя та М.Роменський. Через деякий час вийшов друком і клавір опери "Тарас Бульба".

Олексій Кривченя (1910—1974) закінчив у 1938 р. Одеську консерваторію. У 1938—49 рр. працював у театрах Луганська, Дніпропетровська, Новоросійська, з 1949 р. — соліст Великого театру в Москві.

Михайло Роменський (1887—1971) співу навчався в Москві у Донського в 1913—16 рр. З 1917 р. — соліст оперних театрів у Ростові-на-Дону, Ленінграді, Одесі, Томську, Омську, Новоросійську, Харкові (1934—42), Києві (1942—1958).

Прекрасним інтерпретатором музики М.Лисенка був диригент **Степан Турчак** (1938—1988). Великий успіх супроводжував оперу "Тарас Бульба" під орудою С. Турчака в Німеччині, в містах Вісбадені (1982), Берліні, Дрездені (1987).

На сцені м. Вісбадена в 1982 році головні партії в опері "Тарас Бульба" виконували: М.Кіришев (Тарас), Г.Туфтіна (Настя), А.Мокренко (Остап), В.Федотов (Андрій), В.Третяк (Кобзар), Б.Гнидь (Товкач), Г.Красуля (Кирдяга), О.Чулюк-Заграй (Воєвода), К.Радченко (Марильця), В.Кочур (Татарка).

У 1987 році в Берліні партію Тараса виконував В.Пивоваров, Марильці — Л.Забіляста. Решта виконавців були ті ж, що і в 1982 році у Вісбадені. У Дрездені 1987 р. партії виконували:

М.Кіришев (Тарас), Л.Юрченко (Настя), Р.Майборода (Остап), С.Дубровін (Андрій), Г.Ципола (Марильця).

1992 року нову постановку опери "Тарас Бульба" на сцені Національної опери України здійснили: диригент В.Кожухар, режисер Д.Гнатюк, хормейстер Л.Венедиктов. Декорації написав художник Ю.Білоненко за ескізами А.Петрицького.

У 1910 році М.Лисенко закінчив оперу "**Енеїда**" (лібретто М.Садовського за твором І.Котляревського). Опера була поставлена трупою М.Садовського в Києві і мала великий успіх. У виставі взяли участь співаки-артисти театру М.Садовського О.Петляш (Дідона), О.Петрова (Венера), Є.Рибчинський (Меркурій), С.Бутовський (Еней). Над постановкою опери наполегливо працював і сам М.Лисенко, готуючи до прем'єри солістів, хор, оркестр.

"Енеїда" — це опера-сатира на царське самодержавство та його порядки.

Олена Петляш (Петляш-Барілотті) (1890—1971) — драматичне сопрано, дочка Марії Садовської, співу навчалася в О.Муравйової у 1910—13 рр. у музично-драматичній школі М.Лисенка та у Л.Котоної в Римі у 1913—16 рр. Працювала в театрі М. Садовського в Києві (1907—1913), в оперних театрах Одеси (1916—18 та 1923—24 рр.), Києва (1913—1916, 1926—27 рр.). виступала також в Петербурзі, Італії. Вона виконувала партії Аїди, Валентини ("Гугеноти" Дж.Мейєрбера), Маргарити ("Фауст" Ш.Гуно), Кармен, Марії ("Мазепа" П.Чайковського), Лізи ("Пікова дама"), Гальки, Сантуци, Тоски, Одарки ("Запорожець за Дунаєм"), Наталки Полтавки...

Семен Бутовський (1886—1967), драматичний тенор, в 1909—1915 рр. працював у театрі М.Садовського, в 1915—16 рр. — у трупі І.Мар'яненка за участю М.Заньковецької та М.Садовського. Володів сильним голосом широкого діапазону, виконував партії Отелло, Максима ("Захар Беркут" Б.Лятошинського), Йонтека, Левка ("Утоплена"), Енея і Еола ("Енеїда"), Андрія ("Запорожець за Дунаєм")... З 1929 р. — режисер Одеського, а з 1931 р. — Дніпропетровського театрів. Емігрував спочатку у Зальцбург, а потім виїхав до США.

Опера "Енеїда" ставилась на сценах Одеського, Дніпропетровського, Вінницького театрів. У 1959 р. постановку опери здійснив Київський театр опери та балету. (Диригент О.Климов, режисер В.Харченко та В.Скляренко, художники Г.Нестеровська та Л.Писаренко). Партії виконували: Еней —

Д.Гнатюк, Дідона — Л.Лобанова, Юнона — Л.Руденко, Венера — Є.Чавдар, Зевс — Г.Красуля, Марс — Б.Пузін, Еол — П.Білинник, Меркурій — М.Шевченко, Бахус — М.Шостак.

Драматичний баритон **Дмитро Гнатюк** (1925 р.) — випускник Київської консерваторії (1951, клас — І.Паторжинського). З 1952 року — соліст Національної опери України. В 1975 р. закінчив Київський інститут театрального мистецтва (режисерський факультет). В 1979—80 р. — директор, з 1988 р. — головний режисер Національної опери України (НОУ).

Як співак Д.Гнатюк виступав на всіх континентах світу. Голос яскравого тембру, сильний, гнучкий, широкого діапазону, що сягає тенорових верхів, рівний у всіх регістрах. Проводить велику діяльність і як концертний співак. У 1995 р. до свого 70-ліття від дня народження та 50-ліття творчої діяльності Д. Гнатюк виступив у виставі "Запорожець за Дунаєм" (партія Султана) на сцені НОУ, побував з концертами у Львові, Івано-Франківську, Тернополі та у рідному селі Мамаївцях.

Як режисер Д. Гнатюк здійснив постановки опер "Тарас Бульба", "Наталка Полтавка", "Запорожець за Дунаєм", "Мазепа", "Князь Ігор", "Тоска", "Севільський цирульник", "Сорочинський ярмарок" та ін. Д.Гнатюк — професор Київської консерваторії, працює на кафедрі оперної підготовки.

Лілія Лобанова (1922—1992) закінчила в 1948 році Київську консерваторію у професора К.Брун (навчалась у Відні та Італії). З 1948 року по 1970 рік Л.Лобанова — солістка Київської опери. З 1970-го — викладач кафедри сольного співу Київської консерваторії. Співачка володіла сильним, гарним, насиченим драматичним сопрано, прекрасною сценічною поставою.

Лариса Руденко (1918—1981) закінчила в 1940 році Київську консерваторію по класу проф. О.Муравйової. У 1939—70 рр. — солістка Київської опери. З 1951 р. — викладач Київської консерваторії, у 1966—70 рр. — викладач Київського інституту театрального мистецтва. Її чарівне меццо-сопрано звучало в партіях Насті, Юнони, Амнеріс, Любаші, Марфи... Актриса знімалась в кіно ("Наймичка" М.Вериківського).

Єлизавета Чавдар (1925—1989) закінчила в 1948 р. Одеську консерваторію. В 1948—1968 р.р. — солістка Київської опери, з 1968 р. — викладач Київської консерваторії (з 1979 —

професор). Співачка володіла сильним лірико-колоратурним сопрано, сценічним темпераментом, академізмом виконання. Вона виконувала партії Марильці, Венери, Віолетти, Розіни, Лючії...

Прекрасними виконавцями вокальних партій в операх Лисенка в різні часи були видатні українські співаки М.Литвиненко-Вольгемут (Панночка, Наталка, Настя, Терпилиха), О.Петрусенко (Наталка, Килина в “Чорноморцях”, Панночка), М.Гришко (Остап, Микола), М.Частій (Тарас, Виборний), Ю.Кипоренко-Доманський (Левко, Андрій, Іван - “Чорноморці”).

Марія Литвиненко-Вольгемут (1892—1966), лірико-драматичне сопрано, закінчила в 1912 р. Київське музичне училище (клас проф. М. Алексєєвої-Юневич), працювала в театрі М.Садовського (1912—14, 1918), в Петербурзі (1914—16), Київській опері (1916—17, 1922—23), Київському музично-драматичному театрі (1919), Харківській опері (1923—25), Харківському українському оперному театрі (1925—35), Київському українському оперному театрі (1935—53). Вона — професор Київської консерваторії (1944). Співачка створила понад 70 вокально-сценічних образів в операх українських, західноєвропейських та російських композиторів. Надзвичайно популярний в народі дует М.Литвиненко-Вольгемут та І.Паторжинського в опері "Запорожець за Дунаєм" — дует виконавців Одарки та Караса, що записаний на платівку.

Оксана Петрусенко (1900—1940), лірико-драматичне сопрано, сценічну діяльність почала в 1918 р. у Херсонському українському музично-драматичному театрі. У 1921—27 р. працювала в українських трупах Д.Гайдамаки, І.Сагатовського, П.Коваленка. Навчалась в Київському музично-драматичному інституті ім. Лисенка (1923—24). Виступала на оперних сценах Росії (1927—34), а з 1934—40 р. — солістка Київської опери. Володіла голосом сильним, гнучким, гарного тембру, широкого діапазону, що дозволяло їй виконувати партії Джільди і Кармен. Прекрасно виконувала українські народні пісні та романси.

Юрій Кипоренко-Доманський (1888—1955) героїчний тенор, співу навчався у проф. С.Лапінського в Москві (1911—16) та у Танаро в Італії (1927). Артистичну діяльність розпочав в українських музично-драматичних трупах О.Суходольського,

П.Саксаганського, Д.Гайдамаки. Працював в оперних театрах Москви, Харкова, Одеси. З 1936 р. — соліст Київської опери. З 1948 р. викладав у Київській консерваторії. створив біля 100 вокально-сценічних образів в операх українських, російських та західноєвропейських композиторів.

Михайло Гришко (1901—1973), драматичний баритон, в 1926 р. закінчив Одеський музично-драматичний інститут. У 1924—27 рр. соліст Одеської, 1927—36 — Харківської, 1936—64 р. — Київської опер. Співак вперше виконував партію Богдана Хмельницького на сцені Київської опери (“Богдан Хмельницький” К.Данькевича). Голос прекрасного тембру, сильний, гнучкий, широкого діапазону, рівний у всіх регістрах.

Микола Частій (1905—1962), бас, у 1929 р. закінчив Харківський музично-драматичний інститут. Соліст Харківського (1927—35), Тбіліського (1941—44), Київського (1935—41, 1944—58) оперних театрів. Голос прекрасного тембру, сильний, з прекрасними низами.

* * *

Свого часу М.Грінченко писав, що народна творчість є основою композиторського мистецтва, що національна самобутність індивідуальної творчості композитора визначається глибиною засвоєння фольклору.

Існують різні способи використання народних елементів у професійній творчості — від простого цитування до їх творчого переосмислення. У творчості М.Лисенка органічно й творчо поєднуються західноєвропейські та народні норми музичного мислення. Вперше в історії української музики Лисенко "створив серйозну музику, цілком європейську, збудовану на рідному національному ґрунті".

М.Грінченко одним з перших в українському музикознавстві зробив висновок, що М.Лисенко є основоположником української професійної композиторської школи: "Гріг для Норвегії, Глінка для Росії, Сметана для Чехії, Шопен для Польщі були тими художниками, що піднесли музику свого народу до рівня музики всесвітньої, те ж саме зробив для України Лисенко".

Українське театральне мистецтво відчуло на собі вплив творчих принципів Лисенка, а своєю творчістю і працею в галузі вокального мистецтва Лисенко заклав підмурівок для нової вокальної методики, став основоположником української академічної школи співу. Розуміючи велику потребу у власних

національних кадрах, М.Лисенко в 1904 р. відкрив музично-драматичну школу, з якої вийшло немало музикантів-професіоналів.

**МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА ШКОЛА М.ЛИСЕНКА
ВИДАТНІ ВОКАЛЬНІ ПЕДАГОГИ
О.МИШУГА, О.МУРАВЬОВА.**

У 1903 році в громадсько-культурному житті України відбулась подія всеукраїнського значення — святкування 35-річного ювілею творчої діяльності видатного українського композитора М.Лисенка. Цей ювілей перетворився на справжнє свято української культури, яке відзначала громадськість Чернівців, Станіслава, Коломиї, Львова, Києва, Чернігова, Полтави, Ставрополя, Баку, Петербурга.

Було організовано і збір коштів на видання творів композитора, частина — для купівлі будинку в дачній місцевості, але М.Лисенко використав подаровані йому кошти для організації Музично-драматичної школи. Потреба в такій творчій установі в Києві відчувалась особливо гостро: на цей час припинила свою діяльність музична школа С.Блюменфельда.

В одному з листів Лисенко писав: "...вчора покінчили всі екзамени в бувшій музичній школі Блюменфельда... Тепер уже школи Блюменфельда більше нема. Якщо Міністерство внутрішніх справ, куди я подав прошеніє, дозволить мені, то буде нова музична школа Лисенка".

У 1904 р. в Києві існувала, крім музичного училища РМТ, велика кількість приватних шкіл, наприклад, музична школа М.Тутковського, де викладали спів О.Сантагано-Горчакова та М.Бочаров, музично-драматична школа М.Іконникова, музичні курси Худякової, Лисневич-Носової, Михайлова і т. д.

Всі ці школи та курси були переважно комерційними закладами. Школа ж Лисенка ставила перед собою інше завдання — виховання національних кадрів музикантів.

Музично-драматична школа М.Лисенка почала функціонувати восени 1904 року в будинку № 15 по вул. Великій Підвальній (зараз Ярославів вал). Школа давала вищу мистецьку освіту. Програми музичних дисциплін відповідали програмам консерваторій.

Предмети, що викладалися в школі, поділялись на спеціальні та допоміжні. До спеціальних належали гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, оркестрових інструментах, сольний спів, теорія музики і композиції, диригування (оркестрове і хорове), сценічна гра, декламація. Допоміжними були музично-теоретичні дисципліни (елементарна теорія музики, гармонія, сольфеджіо), хоровий спів, камерний ансамбль, оперні класи, міміка, фехтування, танці та ряд

історико-гуманітарних наук (історія музики, драми, культури та літератури, естетика, італійська мова).

Право на навчання в школі мали особи всіх станів.

Музичний відділ мав чотири класи: два перших — так званий нижчий відділ (п'ятирічний курс), два других — вищий (чотирирічний курс навчання). Драматичний відділ мав три класи: перші два — нижчий відділ (трирічний курс), третій — вищий відділ (однорічний курс).

До класів фортепіано та скрипки приймалися особи не молодші 9 років, віолончелі — 11, контрабасу — 14, духових — 16, арфи — 12 років, до класу співу, драми та декламації — дівчата від 16 років, хлопці від 17 років.

Навчальний рік починався 1 вересня і закінчувався 15 травня. Вступні іспити проводились наприкінці серпня.

У школі викладали відомі педагоги Г.Любомирський, О.Вонсовська (скрипка), професори О.Мишуга, О.Муравйова (сольний спів), М.Старицька (драма), М.Лисенко, який поставив собі завданням виховати кадри українських музикантів-професіоналів. Для цього треба було мати не тільки систему навчання, але й український репертуар, на створення якого композитор витратив багату зусиль та часу.

У 1908 році в школі навчалось 230 осіб. Цього року М.Лисенко писав: "з моєї школи чимало співців, особливо співачок, мають ангажементи в театрах Тифліса, Москви, Харкова..."

Варто назвати імена Л.Ревуцького, К.Стеценка, артистів О.Ватулі, Б.Романицького, фольклориста В.Верховинця, співака М.Микиші, теоретика А.Буцького, хорового диригента О.Кошиця, вихованців школи Лисенка, й авторитет цього навчального закладу стане незаперечним.

Композитор працював у своїй школі до останніх років життя (1912). Після його смерті школа залишалась у тому ж самому будинку аж до 1918 року, тобто до її реорганізації у Вищий музично-драматичний інститут ім. М.Лисенка, до складу якого в 1928—34 рр. входила й Київська консерваторія, відкрита в 1913 році.

Першим українським митцем, який намагався поставити вокальну педагогіку на наукову основу, вивести її із сфери емпіричності та "секретності", був видатний співак **Олександр Мишуга** (1853—1922).

Як вокальний педагог О.Мишуга працював у Києві (Музично-драматична школа М.Лисенка, 1905—1911 рр.), Варшаві (Вищий музичний інститут, 1911—1914 рр.), Римі та Мілані (1914—1918 рр.), Стокгольмі (1918).

На посаду професора співу О.Мишугу запросив М.Лисенко. Співак прийняв пропозицію, хоч довелося розірвати вигідний контракт. Зробив він це свідомо, бажаючи допомогти М.Лисенку в справі розвитку українського вокального мистецтва.

О. Мишуга не тримав у секреті свого методу постановки голосу, а хотів, щоб ним опанували всі, хто став на нелегку дорогу вокального виконавства. У цьому він чимось схожий на Гарсія-сина.

Ідея педагогічного методу О.Мишуги полягала в тому, що спів — це подовжена мова, а звук співак повинен формувати в "резонансовій точці".

Свої вимоги щодо цього О.Мишуга записав у вірші:

***“Щоби правильно співати,
Треба добре вимовляти,
Кожну букву в кожнім слові,
Так, як вимовляють в мові.
Ну, не горлом, а губами,
Пред язиком, за зубами,
Піднебіння верх стягати,
І в самих устах співати”.***

(правопис О.Мишуги, див. М.Головащенко, “Олександр Мишуга”, стор. 36.— Б.Г.).

Для досягнення цього Мишуга застосовував конкретні вправи, привчав співаків відповідально ставитися до вокального мистецтва.

Мишуга-педагог був надзвичайно строгим, але справедливим. Як і Шаляпін, він вважав, що запорукою успіху співака є його повсякденна праця; натхнення ж — явище рідкісне, а співати треба часто, незалежно від настрою і почуття. Тому всі студенти його класу мусили систематично трудитися. В обов'язковому порядку учні (а їх було 12 — 15 в класі) співали по черзі вправи. Мишуга пояснював завдання та виправляв їхні помилки, вимагав від учнів уважно слухати своїх товаришів і вчитися на уроці самим виправляти помилки своїх колег. Мишуга не "стриг всіх учнів під один гребінець". Він мав індивідуальний підхід до кожного, про що свідчать письмові (виправлені Мишугою) записи його вихованців щодо їхніх власних вокальних недоліків. Проте загальні вимоги методу викладання співу були у нього єдиними для всіх, бо Мишуга вважав, що фундамент мистецтва співу — це формування та

використання якісного звуку. У цьому український співак сходився з французьким реформатором Ж.Дюпре. Мишуга був переконаний, що вокальний твір з музичної точки зору може бути виконаним бездоганно, а з суто вокальної — невірно. Він не визнавав "білого звуку" і вважав його шкідливим. Вокальні вправи займали багато часу і вимагали великого терпіння від студентів. Навчання Мишуга вів, як він сам казав, "на п'яти нотних лінійках", тобто для тенора та сопрано не вище "фа" — "фа-діез", для баса та баритона — "ля" — "до" — "ре", укріплюючи центр голосу. Тривало це не менше року, а то й два.

Дихання визнавав глибоке: "Набери повітря, щоби знизу ребра розширилися". Щоб навчитись добре дихати, велів учитись дихати повними грудьми при розведених вбік руках. Опустивши руки, видихати легко, повільно. З часом студент мав звикнути до такого дихання без розведених вбік рук. Положення гортані — низьке. Корінь язика мав бути опущеним, щоб не заважав вільному виходу звуку, а м'яке піднебіння скорочене, підтягнуте. "Коли піднесу корінь язика вгору, а язичок опушу враз із м'яким піднебінням вниз і натисну струну голосову — голос виходить крикливий, неприємний, а коли стягну язик (тобто корінь язика) відповідно вниз, а язичок з м'яким піднебінням стягну догори і голосову цівку без натиску пушу до "точки резонансової" межі двома передніми зубами — тоді одержу прекрасний, звучний, чаруючий голос. Таким способом можнавилічити (вилікувати. — Б. Г.) навіть хворі, змучені голоси", — писав в одному з листів О.Мишуга (1909 р.).

І все ж, на думку Мишуги, одного лише голосу для того, щоб стати співаком, недостатньо. "... Треба мати розум, гаряче серце й залізну волю, а вже потім — голос", — стверджує педагог. Тим, хто не мав таких даних, Мишуга радив забути про вокал.

Такого ж погляду дотримувався й італійський баритон Т.Руффо, який у своїй автобіографічній книзі "Парабола мого життя" писав: "Я швидше віддам перевагу розумному співакові-акторові з посереднім голосом, аніж досконалому вокалістові без пломеню розуму".

О.Мишуга починав заняття вправою із закритим ротом. Звук повинен був потрапити в резонансну точку, в пункт верхнього піднебіння, над яким знаходяться ніздрі. Після цієї вправи виконувалась інша — спів з відкритим ротом. Тут вимагалось зближення кореня язика з м'яким піднебінням. Третій етап — відкрите горло, корінь язика опущений, м'яке

піднебіння підтягнуте, а звук повинен звучати там же, де і в попередніх двох вправах.

Мишуга добивався звуку концентрованого, округленого, прикритого, не глухого, а яскравого. Звук утворювався в глибині глотки, а слова — на кінці язика, близько. Як записала одна із учениць Мишуги, "девiз нашої школи: звук — закритий, а голосна — відкрита".

О.Мишуга використовував у вправах склади з приголосною "н", які звучали ніби по-французьки, тобто з носовим призвучком. Він визнавав м'яку (але точну) атаку звуку, удар голосової щілини (*coup de glotte*) не визнавав.

О.Мишуга як вокальний педагог виховав понад п'ять десятків співаків, працюючи в Києві, Варшаві, Римі, Мілані, Стокгольмі. Його учнями були: М.Тессейр, М.Гребінецька, В.Долинська, М.Микиша, С.Мирович, Л.Морозовська, С.Федак, М.Анцевич, М.Висоцька, Я.Королевич, Є.Штрассерн, І.Шмеркович, В.Ціхович, О.Любич-Парахоняк, І.Сологуб-Бокконі...

Олена Муравйова (дівоче прізвище — Апостол-Кегич) (1867—1939) навчалась у Московській консерваторії у класі О.Александрової-Кочетової, учениці італійця Ф. Ронконі. Але консерваторію не закінчила. У приватних трупах виконувала партії ліричного і лірико-драматичного сопрано.

Хвороба чоловіка (оперного співака баса Г.Муравйова) змусила співачку змінити мандрівний спосіб життя на осілий. Вона пробує свої сили як вокальний педагог у Московській приватній школі Буніної, згодом — у Катеринославі (Дніпропетровську), а з 1906 р. — в Києві в школі М.Лисенка, на базі якої у 1918 р. був створений Музично-драматичний інститут ім. М.Лисенка.

Про вокально-педагогічний метод О.Муравйової довідуємось із спогадів її учнів, з "Пам'ятного зошита", написаного для драматичного сопрано О.Бишевської та тенора Б.Бобкова (Москва, 1936 рік), а також із друкованих матеріалів педагога з питань вокального мистецтва.

Вокально-методичні принципи О.Муравйової вбирали в себе такі постулати:

- кожний студент — індивідуальність і вимагає індивідуального підходу;
- спів — це психофізичний процес;
- дихання у співі повинне 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;
- вправлялись на голосну "У";
- голосна "А" має звучати так, як в італійському слові *madre* (мама) або *more* (море);
- при поєднуванні регістрів (грудного і головного) вважала за обов'язкове піднімати (скорочувати) завіску піднебіння при кожній наступній вищій ноті;
- *credo* Муравйової — це єдність ідейно-художнього та вокально-технічного образу виконавця, тобто співака-музиканта.

О.Муравйова виховала кілька десятків прекрасних виконавців вокального мистецтва, які зайняли провідне місце не театральних сценах Києва, Москви, Ленінграда, Харкова, Одеси... Серед них І.Козловський, З.Гайдай, Н.Захарченко, Л.Руденко, М.Шостак та інші. Чимало її колишніх учнів перейняли естафету свого педагога — викладали або викладають курс вокального мистецтва у різних консерваторіях.

МУЗИЧНІ ВИСТАВИ В ТРУПАХ КОРИФЕЇВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ (КІНЕЦЬ ХІХ — ПОЧАТОК ХХ СТ.)

Наприкінці ХІХ ст. в Україні вже існував потужний національний літературний пласт. Творчість І.Котляревського, П.Гулака-Артемовського, Г.Квітки-Основ'яненка, Т.Шевченка, П.Куліша, Є.Гребінки, М.Шашкевича лягли в основу нової української літератури. Музичне мистецтво розвивалось у тісному зв'язку з художньою літературою. У 60-х роках з'явилися перші українські оперні твори, проте внаслідок імперської політики, яка робила все, щоб асимілювати національні культури у єдину великодержавну російську, українському оперному репертуару була закрита дорога на професійну сцену. Частково його втілювали українські драматичні трупи, які під тиском прогресивної громадськості у 1881 році отримали змогу ставити українські музично-драматичні твори. Щоправда, за однієї умови: паритету в репертуарі українських і російських вистав.

Трупа М.Кропивницького (1882—1883)

Поштовх до створення своєї трупи на нових творчих засадах дала М.Кропивницькому робота в трупі Г.Ашкарєнка в 1881—82 р.

Трупа Ашкарєнка була типовою провінційною трупою, яких немало мандрувало Україною. Отримавши дозвіл уряду на показ українських творів, Ашкарєнко в грудні 1881 р. в Кременчуці показав виставу "Наталка Полтавка", де М.Кропивницький виступав у ролі Виборного. Возного виконував Ашкарєнко, Миколу — Дружинін, Петра — Садовський, Наталку — Жаркова.

М.Садовський згадував: "Перша вистава мала загальний триумф. Я вже не кажу про Марка Лукича, якого зустріла публіка бурею оплесків і галасом таким, що весь театр трусився, немовби от-от розвалиться, але кожний номер пісні треба було співати по кілька разів. У кінці вистави після танцю Петра й Наталки вітання перейшли в овацію... У ложах розмахували хустками, гомін стояв невимовний; танець довелося повторити тричі".

"Що коїлося в Кременчуку, коли наліпили афішу "Наталка Полтавка" ... трудно переказать. Не фаєтони, не карети загальмували під'їзд, а фурғони і ковані повозки козаків полтавських. Пішли биткові збори", — писав Кропивницький.

З Кременчука трупа Ашкаренка переїхала до Харкова, далі — до Полтави, потім майже місяць була в Києві. Виступи показали, що український театр потрібний, він відповідає інтересам демократичного глядача.

Меморіальна дошка, встановлена 1958 р. на будинку театру ім. Лесі Українки (вул. Богдана Хмельницького) в Києві, сповіщає, що в цьому будинку 10 січня 1882 року відбувся "перший виступ українського професійного театру". Проте М.Кропивницький мав думку, що український професійний театр почався не з Кременчука (1881 р.), і не з Києва (1882), а в 1871 р. в Одесі (13 листопада 1871 року, у п'єсі "Сватання на Гончарівці" Г.Квітки-Основ'яненка М.Кропивницький дебютував як актор).

Художній рівень у трупі Ашкаренка був невисокий. Часто траплялися етнографічні та історичні неточності, музична частина не піднімалася вище аматорського рівня, акторський склад був строкатим. Навесні 1882 р. трупа Ашкаренка розпалася.

М.Кропивницький вирішив зібрати власну трупу.

Формуючи акторський колектив, він підшукував людей освічених, із сценічним обдарованням, залучав до роботи талановиту молодь. До трупи були запрошені тенор К.Стоян-Максимович (пізніше співак Маріїнського оперного театру, де виступав під іменем Светлов-Стоян), М.Садовський, Н.Жаркова, М.Заньковецька та інші. Репертуар складали драматичні та музичні твори. Перша вистава "Наталки Полтавки" відбулася 27 жовтня 1882 р. в Єлисаветграді. Партії виконували: М.Кропивницький (Виборний), М.Заньковецька (Наталка), Н.Жаркова (Терпилиха), М.Садовський (Микола), К.Светлов-Стоян (Петро). Йшла опера "Чорноморці" М.Старицького — М.Лисенка, комедії та водевілі Г.Квітки-Основ'яненка.

Однак розвиток театру був неможливим без нового репертуару. Одна за одною з'являються п'єси М.Кропивницького, які ознаменували новий етап у розвитку українського театру.

Вистави трупи Кропивницького вигідно виділялись на фоні тодішнього театру як розмаїтістю репертуару, так і якістю виконання. Кропивницький-режисер прагнув до створення ідейно-художньої цілісності вистави, до гармонійного поєднання акторської гри, художнього оформлення, музики, танцю.

За два сезони (зимовий — з жовтня 1882 до березня 1883 та літній — з квітня 1883 до серпня 1883) трупа М.Кропив-

ницького побувала в Єлисаветграді, Києві, Чернігові, Харкові, Полтаві, Новочеркаську, Ростові-на-Дону. Саме завдяки цій групі український професіональний театр здобув загальне визнання.

Трупа М.Старицького (1883—1885)

У серпні 1883 року директором трупи Кропивницького став Михайло Старицький. Кропивницький залишився режисером і актором. З цього часу фінансове становище трупи значно зміцніло, і насамперед тому, що М.Старицький вніс на розвиток трупи чималі кошти із своєї родинної спадщини.

Організатори трупи — Старицький та Кропивницький — поставили собі за мету створити театр з постійним складом акторів, виховування їх на основі єдиної художньої системи. Трупа мала змогу не тільки зберегти своє творче ядро (Кропивницький, Заньковецька, Садовський, Вірина, Максимович, Манько), але поповнюватися новими акторами (Садовська-Барілотті, Затиркевич-Карпинська, Саксаганський, Карпенко-Карий (драматург і актор), Грицай, Косиненко, Маньківська). До складу трупи входило майже 100 осіб — 32 актори і співаки, 30 — хор, 25 — оркестр, решта — адміністративні та технічні працівники.

Свої виступи трупа Старицького почала в Одесі 15 серпня 1883 року "Наталкою Полтавкою" в музичному оформленні М. Лисенка, який вперше звернувся до "Наталки Полтавки" ще в 1864 р. Роботу над цим твором композитор продовжував протягом подальших років і закінчив 1889 р., коли у видавництві Л. Ідзиковського з'явився друком клавір "Наталки Полтавки".

Роль Наталки в Одесі 1883 р. виконувала М.Заньковецька. С.Тобілевич згадувала: "Я не питала тоді сама себе, чи гарний був у неї [Наталки] голос. Я відчувала, що в ньому звучить сама правда, життєва правда". Другою виконавицею цієї ролі була М.Садовська-Барілотті, що володіла прекрасним голосом, який, за свідченням однієї з одеських газет, був створений "для пісень України, і жодна примадонна, який би голос вона не мала, не змогла б так вірно, так художньо-правдиво передати всю силу малоруської народної пісні, як передає її добродійка Садовська".

В ролі Виборного великим успіхом користувався М.Кропивницький.

Вистава "Наталка Полтавка" вражала органічним поєднанням вокально-музичного професіоналізму, майстерністю

акторського виконання та сценічного втілення. Органічною складовою частиною вистави стала музика. Вокальну й музичну підготовку трупи здійснював М.Лисенко, який, крім того, ще й читав акторам лекції з теорії та історії музики. Всі солісти і хор знали ноти.

Газета "Зоря" писала, що "малоруські вистави мають не одного лише виконавця, а організовану трупу".

31 грудня 1883 року Головне управління в справах друку згідно розпорядження МВС видає таємне розпорядження за № 5091, в якому нагадується про абсолютну заборону утворення українського театру та формування труп для виконання українських вистав. Виступи українських труп можливі за умови, що разом з українською буде показана російська п'єса з не меншою кількістю актів. Але київський генерал-губернатор Дрентельн пішов ще далі. Він взагалі заборонив українським групам в'їзд на територію підвладних йому губерній.

11 червня 1884 року у Ростові-на-Дону в групі Старицького відбулось друге народження опери "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського (перша українська постановка після майже 20-річної перерви, викликаній наступом реакції на українську культуру). Партії виконували М.Кропивницький (Карась), М.Садовська-Барілотті (Одарка), М.Заньковецька (Оксана), К.Светлов-Стоян (Андрій), В.Грицай (Султан).

Тоді ж у Ростові-на-Дону почались репетиції опери М.Лисенка "Утоплена", щойно закінченої композитором.

Прем'єра "Утопленої" відбулася спочатку в Харкові, 2 січня 1885 року вона була показана в Одесі. У виставі співали: М.Заньковецька, М.Садовська-Барілотті, М.Садовський, М.Кропивницький, П.Саксаганський. На роль Левка був запрошений тенор російської оперети — Бородин. Диригував виставою М.Лисенко.

У репертуарі трупи була й опера Лисенка "Чорноморці". Диригентом трупи М.Старицького був досвідчений капелмейстер М.Черняхівський.

З огляду на указ від 31 грудня 1883 р. до трупи Старицького влились російські актори, з'явилися й російські твори. Трупа росла чисельно, що створювало певні труднощі в утриманні і зайнятості акторів. Після зимового сезону 1884—85 рр. трупа розпалась на дві: першу очолив М.Кропивницький, другу — М.Старицький. Ще однією з причин розпаду трупи Старицького була та, що антрепренер Медведєв після постановки "Утопленої" Лисенка в Одесі приховав від Старицького 30 тисяч рублів.

Трупа М.Кропивницького (1885—1888)

Після поділу трупи М.Кропивницький зібрав найталановитіші сили тодішнього українського театру. До Кропивницького приєдналися М.Заньковецька, М.Садовський, П.Саксаганський, М.Садовська-Барілотті, Г.Затиркевич-Карпинська та багато інших.

Замість антрепризи М.Кропивницький увів нову систему — товариство на паях. 10 пайовиків з числа головних акторів мали спільний грошовий фонд. Рада членів товариства колегіально вирішувала питання репертуару, маршрут, найму чи звільнення акторів, дисципліни. За режисерську роботу відповідав Кропивницький, за музичну — диригент М.Васильєв-Святошенко.

Грошима, що надходили за вистави, розпоряджалося товариство: оплачувало театральні приміщення, переїзди, видавало авторські гонорари, платню оркестрантам, хору, суфлеру, декоратору, реkvізитуру, помічникові режисера, акторам, робітникам сцени, касиру, адміністратору тощо. Решта грошей розподілялися між пайовиками.

Трупа мала 25 акторів, 40 артистів хору, 25 оркестрантів. За відсутності М.Кропивницького навесні 1886 р. під час гастролей до Кишинева, Таганрога, Новочеркаська, Ростова-на-Дону, Катеринодара трупу очолював М.Садовський, який проявив себе як зрілий талановитий митець та організатор. Особливо це проявилось під час постановки "Наймички" за Т.Шевченком у режисурі М.Садовського.

За час своєї діяльності трупа М.Кропивницького відвідала понад 20 міст, включаючи гастролі в Петербурзі (листопад, 1886) та Москві (листопад, 1887).

Оперних вистав у цей період трупа не ставила, вся увага була зосереджена на драматичному репертуарі.

Трупа М.Старицького (1885—1911)

У трупу Старицького влилися менш досвідчені актори, але за короткий час М.Старицький зумів зібрати досить чисельну трупу. Так, на 1887 рік колектив складався з 60 акторів, 65 артистів хору, 32 оркестрантів. Загальне художнє керівництво та режисуру нових вистав здійснював М.Старицький, поновлював вистави — Ю.Косиненко. Музичною частиною у різний час керували диригенти М.Черняхівський, І.Дворниченко, О.Оскнер, М.Васильєв-Святошенко. Для нових, або поновлених вистав готувалися

нові декорації. Ескізи замовляли досить відомим художникам.

Музичний жанр у трупі Старицького переважав над драматичним. Тодішні критики називали трупу Старицького "опереточною", хоч насправді це не відповідало дійсності. Старицький поставив з музикою М. Лисенка такі твори, як "Ой, не ходи Грицю" (1885), "Різдвяну ніч" (січень 1887), "Ніч під Івана Купала" (лютий, 1887). Вперше були поставлені такі музично-драматичні твори, як "Пилип-музика" М.Янчука (1887), "Сорочинський ярмарок" М.Старицького з музикою М.Гротенка. В трупі Старицького йшли "Запорожець за Дунаєм", "Чорноморці", "Утоплена", "Гаркуша" (всі три з музикою М.Лисенка).

Старицький-режисер створював вистави яскраві, зрозумілі широкому загалу, зокрема й селянству.

На сцені він відтворював поетичне, героїчне народне життя, поєднуючи романтику з реальною дійсністю. Художнє оформлення, музика, спів захоплювали глядачів. Козацькі пісні "Слава нашим козаченькам", "Гей, гук, мати, гук", "Засвіт встали козаченьки", "Закувала та сива зозуля" та інші лунали звияжними закличками.

Трупа М.Старицького значно розширила межі діяльності українського театру. Своє творче життя вона почала в квітні 1885 року в Криму (Сімферополь, Севастополь), виступала на Кубані (Катеринодар, 1885), Поволжі (Саратов, Самара, Симбірськ, Казань, Нижній Новгород, 1887), Польщі (Варшава, Краків, Лодзь, 1888), Південно-Західному краї (Вільно, Мінськ, Смоленськ, 1888), на Кавказі (Тифліс, Батум, 1889), у Петербурзі (1886), Москві (грудень 1886 — лютий 1887). А в 1887 р. трупа пробула в Москві майже весь рік з перервою лише на літні місяці (виїздила на Поволжя). У січні-лютому 1888 р. трупа знову гастролювала в Петербурзі.

Знаменною подією в культурному житті були гастролі трупи в Білорусі. Позбавлені права на національний театр, білоруси задовольнялись виставами мандрівних труп. Перебування трупи Старицького у Мінську 1888 року широко висвітлювалося у пресі і сколихнуло застійну театральну атмосферу наших сусідів. Під впливом українського театру активізувався намір діячів білоруської культури створити свій національний театр. Не здійснилися тільки плани Старицького щодо поїздки у Прагу та... в Київ. Генерал-губернатор твердо тримався свого зобов'язання не допускати на ввірену йому територію українських труп.

По закінченні сезону 1890—91 рр. Старицький за станом здоров'я залишив керівництво трупю. На чолі трупи став В.Грицай, хоч прізвище Старицького з афіш не знімалось ще цілий сезон. Але Старицький до трупи не повернувся, а восени 1892 року вступив у спілку з М.Садовським. Їхня трупа проіснувала до 1894 року.

Трупа М.Кропивницького (1888—1893)

Влітку 1888 року М. Кропивницький зібрав нове товариство. 11 грудня того ж року у військових казармах Білгорода в Курській губернії трупа показала свою першу виставу — "Наталку Полтавку". До репертуару, крім драматичних творів, входили опери "Наталка Полтавка", "Запорожець за Дунаєм", "Чорноморці". Основу трупи склали Ф.Левицький, О.Суслов, Г.Борисоглібська, Н.Чарновська, В.Марченко, У.Сластіна-Суслова та інші. Тут час від часу виступали М.Заньковецька та М.Садовський.

З огляду на значне місце в репертуарі оперних творів, окремо хочеться сказати про Єфросинію Зарницьку, яка володіла не тільки яскравим драматичним талантом, але й вокальною майстерністю.

Єфросинія Зарницька (1867—1936) здобула сценічний досвід під безпосереднім керівництвом Кропивницького, який називав її "художницею в театральному мистецтві". Її порівнювали із Заньковецькою, проте ніколи не звинувачували в копіюванні. Вона чудово співала, виконуючи в трупі Деркача в Парижі партію Наталки Полтавки. Як писав французький критик Ф.Сарсе, "співала як соловейко, і голос її був чистий, як кришталь".

Зарницька виконувала партії Катерини ("Катерина" Аркаса), Оксани в "Запорожці за Дунаєм", Наталки Полтавки...

Географія діяльності трупи була досить широкою — Катеринослав, Єлисаветград, Харків, Слов'янськ, Кременчук, Полтава, Ростов-на-Дону, Сімферополь, Севастополь, Петербург, Владикавказ, Тифліс, Батум, Кутаїс, Баку, Миколаїв, Одеса, Варшава, Вільно, Ковно, Мінськ, Курськ, Орел.

У 1891—92 р. між Кропивницьким і Садовським велися переговори про об'єднання колективів (у Садовського з 1888 р. була також своя трупа). Деякі члени товариства Кропивницького, побоюючись, що залишаться поза об'єднанням, почали виходити із трупи. У січні 1893 р. трупа

Кропивницького припинила своє існування. М.Кропивницький 1894 р. знову зібрав колектив з переважно молодих виконавців.

Трупа М.Садовського (1888 – 1898)

З 1888 року М.Садовський став на чолі трупи Кропивницького (як керівник товариства і режисер). Кропивницький того ж року зібрав нове товариство (1888—1893). У 1889 році до трупи М.Садовського із заслання повернувся його брат І.Карпенко-Карий. У 1890 р. від трупи відокремилася частина акторів, утворивши нову трупу під орудою П.Саксаганського. Восени 1892 р. до складу товариства М.Садовського ввійшов М.Старицький. До назви "Товариство малоросійських артистів під орудою М.К.Садовського за участю М.К.Заньковецької" було додано "Дирекція М.П.Старицького". Інколи вказувались режисери: М.Садовський і М.Старицький.

Основна увага у трупі М.Садовського надавалася музично-драматичним і музичним виставам. У репертуарі були: "Наталка Полтавка", "Запорожець за Дунаєм", "Чорноморці", "Утоплена". Створювались і нові твори. Так, у 1893 р. М.Садовський написав лібретто до опери "Енеїда" (за І.Котляревським), але опера побачила світ лише у 1910 р., коли М.Лисенко закінчив написання музики.

У трупу входили поряд з драматичними акторами й співаки О.Пивинська, О.Ратмирова, яка раніше працювала в російській опереточній трупі, І.Райський (баритон), тенори М.Борченко і М.Щербина, контральто О.Полянська... Хор складався із 35 осіб. Диригентами працювали М.Васильєв-Святошенко, А.Вів'єн (диригент Одеської опери).

Трупа виїздила в Миколаїв, Єлисаветград, Одесу, Херсон, Чернігів, Харків, Полтаву, Катеринослав, Житомир, Ніжин, Могилів-Подільський, Кишинів, Мінськ, Орел, Курськ, Новочеркаськ, Воронеж, Таганрог, в Крим, на Кавказ, в Москву, Петербург. Але найбільшим задоволенням трупи М.Садовського було те, що у квітні 1892 р. вона першою серед українських колективів добилася дозволу виступити у Києві. "Здобуття Києва" було великою мистецькою і громадською перемогою українського національного театру.

Визначними подіями творчого життя трупи Садовського було святкування 10-річчя сценічної діяльності М.Заньковецької в Одесі (18 грудня 1892 р.) та 30-річчя літературної діяльності М.Старицького в Москві (21 лютого 1894 р.). Ці дати відзначались прогресивною громадськістю як свята українського загальнокультурного значення.

У 1898 р. М.Садовський розпустив свою трупу і приєднався до товариства під орудою П.Саксаганського, а більшість акторів трупи перейшла до колективу Кропивницького, організованого в 1894 році.

Трупа М.Кропивницького (1894—1900)

1 вересня 1894 р. у Харкові відкрило свій перший сезон Товариство Кропивницького. До складу трупи ввійшли вихованці Марка Лукича — Д.Гайдамака, Ю.Шостаківська, О.Немченко, І.Загорський, Г.Борисовська, І.Науменко, В.Марченко, М.Глоба, Г.Лозинський (випускник Київського університету), Туркевич (піаніст, випускник Харківського ветеринарного інституту), Милорадович (баритон, студент Київського університету). У 1896 році до трупи вступив І. Мар'яненко. Згодом працювали тут відомі ще по першій антрепризі Кропивницького актори з великим досвідом і славою — О.Вірина, В.Грицай, Б.Козловська, Є.Боярська, Л.Манько, П.Карпенко, М.Маньківська, а також актори із труп М.Садовського та П.Саксаганського — О.Пивницька, О.Ратмирова, О.Полянська, Д.Шевченко-Гамалій... У 1899 р. до Товариства Кропивницького приєдналася М.Заньковецька. Трупа мала свій хор, оркестр. За музичну частину відповідав О.Олексієнко, а з 1898 р. — М.Васильєв-Святошенко.

Всім відомі опери "Наталка Полтавка", "Запорожець за Дунаєм", "Утоплена" відзначались вдало підібраними виконавцями, свіжістю голосів солістів, вправністю хору, щирим захопленням артистів своїми ролями. Звучала тут дитяча опера Лисенка "Коза-дереза", а також була здійснена постановка опери М.Аркаса "Катерина", прем'єра якої відбулася під час гастролей трупи в Москві 12 лютого 1899 року.

Микола Аркас (1852—1909) народився у Миколаєві в аристократичній родині. Закінчив Одеський університет, служив у морському міністерстві. Професійної музичної освіти не мав. Його перу належать 80 обробок українських народних пісень, кілька романсів. Про його великий і різнобічний інтелект свідчить й те, що він написав "Історію України".

М.Аркас створив першу оперу за мотивами твору Т.Г.Шевченка. Опера "Катерина" написана композитором у 1892 році відзначалася народністю музики, яскравою мелодикою, задушевністю. Автор створив вокальні партії, що вимагали широкого діапазону голосу. Так, наприклад, сопрано

(Катерина) повинна мати вільне “сі-бекар”; бас (батько) — “фа” першої октави; тенор (Андрій) — “сі-бемоль”.

Критики гастрольної прем'єри "Катерини" в Москві відзначали "драматичну жилку" О.Ратмирової (Катерина), її гарний голос. Роль батька Катерини виконував М.Кропивницький, який з'являвся у виставі і в образі Т.Шевченка. Партію матері "напрочуд гарно" виконувала Д.Шевченко-Гамалій. Роль Івана виконував В.Розсудов-Кулябко, Андрія — М. Глоба. Бездоганно звучав оркестр. Диригував оперою М.Васильєв-Святошенко (йому належала й оркестровка опери). Оформлення здійснив художник-декоратор і балетмейстер Хома Ніжинський (батько Вацлава Ніжинського), який у перших виставах у Москві виступав і як соліст. Режисерське рішення значно збагатило лібретто М.Аркаса: у виставу були введені живі малюнки — сон Катерини, епілог.

М.Аркас так описав вставлений Кропивницьким епілог: "Шлях. Верстовий стовп. Під ним сидить лірник, трохи далі від нього, праворуч, — ридван, у котрому сидить офіцер (Іван) із жінкою. Перед ними двоє дітей, на козлах — візник та денщик. На землі коло ридвана стоїть обідраний і босий поводитар (Івась) і простяга руку. Пані дає шага, а Іван пізнав його і з жахом дивиться на дитину, схопившись за серце. Музика стиха, під сурдинку звучить лірницька. Цей малюнок дуже подобався усім. Він і справді добре закінчував виставу і додавав твору рис важкої драми". Опера "Катерина" мала великий успіх. М.Кропивницький заохочував М.Аркаса до створення нових опер, радив взятися за "Наймичку" Шевченка.

22 листопада 1896 року в Одеському міському театрі відзначалося 25-річчя діяльності М.Кропивницького. У численних вітальних адресах, що надходили з усіх кінців України, Росії, Польщі, Білорусі, Молдови, у вітальних промовах відзначалось, що М.Кропивницький — діяльний, невтомний борець за справу українського реалістичного театру.

М.Кропивницький клопотався про стаціонарний український театр в Одесі, але дозволу не отримав. Труппа була змушена й далі мандрувати містами України, Росії, Польщі, Молдови...

З 1897 року в складі колективу почала відчуватися нестабільність, і незабаром частина акторів відокремилася і створила нове товариство під орудою і режисурою Д.Гайдамаки.

Знову ведуться переговори про об'єднання, що призвели до утворення нової труппи М.Кропивницького під орудою

П.Саксаганського і М.Садовського за участю М.Заньковецької (1900 рік).

Трупа П.Саксаганського та І.Карпенка-Карого (1890—1909)

8 квітня 1890 р. в Катеринославі виставою "Наталка Полтавка" розпочало діяльність "Товариство російсько-малоросійських артистів під орудою П.К.Саксаганського". Новий колектив згуртувався навколо невеликої групи акторів, що в лютому 1890 р. вийшла з трупи М.Садовського. П.Саксаганський набрав ще кількох акторів, Д.Мова підібрав хор, І.Карпенко-Карий опікувався декораціями і костюмами, зібрав бібліотеку, ноги. Діяльність трупи починалася у важких умовах. Маловідомі актори не могли забезпечити матеріальні збори, діяльність трупи починалась на позичені гроші. 23 березня 1891 року в розквіті творчих сил померла М.Садовська-Барілотті.

П.Саксаганський та І.Карпенко-Карий кілька разів намагалися приєднати свій колектив до сильніших на той час труп Кропивницького чи Садовського. Це їм вдалося лише один раз у Харкові 1891 року під час літніх гастролей.

Але минуло кілька сезонів, і вистави трупи П.Саксаганського почали користуватися успіхом.

На початку 1897 р. в члени трупи підписали спільну угоду, згідно якої мав діяти колектив. Всі важливі питання виносилися на збори трупи, проте авторитет керівників трупи П.Саксаганського та І.Карпенка-Карого залишався неухитним.

Організаційні основи діяльності трупи розглядалися саме тоді, коли Саксаганський і Карпенко-Карий готували записку до I Всеросійського з'їзду сценічних діячів, в якій проголошувались принципи організації трупи. Саме такі принципи вони і втілювали в життя. У 1900 році трупа стала творчим осередком, навколо якого об'єднувались провідні діячі українського театру: М.Кропивницький, М.Садовський, М.Заньковецька, П.Саксаганський, І.Карпенко-Карий.

У музичних виставах трупи велика увага приділялася вокалу. Більшість артистів володіли гарними сильними голосами, мали відповідну вокально-технічну підготовку. Великим успіхом користувалися сестри Решетникови (меццо-сопрано та сопрано) з консерваторською освітою, Д.Мова (тенор), який закінчив Петербурзьку консерваторію, Арцимович (тенор), Дзбановський (бас), Клименко (сопрано), Саксаганський мав гарний баритон і добре ним володів. У цій трупі почали свою діяльність дочка М.Садовської-Барілотті — Олена (у

майбутньому прекрасна оперна співачка Петляш-Барілотті), артистка Київського театру музичної комедії — Ю.Росіна. Хором (40—45 осіб) та оркестром трупи керував диригент В.Малина.

У репертуарі трупи, крім драматичних вистав, були опери "Наталка Полтавка", "Запорожець за Дунаєм", інші музичні вистави. Трупа гастролювала у Польщі, Білорусі, Криму, Росії (Поволжі, Петербурзі). Спроби осісти для постійної роботи були безрезультатними — царський уряд не давав на те дозволу.

2 вересня 1907 р. помер І.Карпенко-Карий. Смерть брата була важким ударом для П.Саксаганського.

У березні 1909 року П.Саксаганський залишив трупу. Вслід за ним її почали покидати й інші актори. В влітку 1910 р. трупа припинила своє існування.

Театр М.Садовського в Києві (1906—1920)

Революція в Росії 1905 року розбудила сили українського народу в усіх галузях суспільного життя. М.Садовський вирішив заснувати в Києві перший стаціонарний український театр. Не маючи матеріальної підтримки, М.Садовський покладався тільки на власні сили, сподіваючись на підвищення інтересу до національного репертуару, а відтак і на збільшення кількості глядачів.

Театр мав назву "Трупа українських артистів під орудою Миколи Садовського", почав своє творче життя в Полтаві 15 вересня 1906 року виставою "Мартин Боруля", а навесні 1907 року вперше виступив у Києві. Садовський підписав контракт й орендував приміщення Троїцького народного дому для постійного перебування свого колективу в Києві.

30 квітня 1907 року було відсвятковано 25-річчя сценічної діяльності М.Садовського, а 1 травня театр закрив свій перший сезон у Києві.

У літні місяці трупа М.Садовського виступала в Полтаві, Сумах, Катеринославі, а з 15 вересня 1907 року почала свій другий сезон у Києві.

У репертуарі театру Садовського було чимало оперних вистав. Театр сприяв зростанню таких видатних співачок як О.Петляш-Барілотті, М.Литвиненко-Вольгемут, В.Старостинецька, які згодом з великим успіхом виступали на великих оперних сценах. На посаду диригента оркестру було запрошено Густава Єлініка, художником-сценографом — В.Кричевського, великого знавця театру, архітектури, української культури.

У 1907—1908 р. трупа показала оперу чеського композитора Б.Сметани "Продана наречена" в перекладі та постановці М.Садовського. Він же виконував партію свата Кецала, О.Петляш-Барілотті — Маженку, В.Рапохін — Єника.

Театральний критик В.Чаговець писав: "Це нове надбання українського репертуару особливо цінне, і велика заслуга п.Садовського в тому, що він окреслив і розв'язав проблему справді народної опери. Трупа, яка прекрасно справлялася з мелодрамою та операми староукраїнського репертуару, вийшла переможницею і з цього нового важкого випробування".

Газета "Рада" констатувала після одного з бенефісів М.Садовського: "Мине час, впадуть ті гальма, що не дають тепер вільно розвиватися українському театрові, буде в нас багатий репертуар і для драматичних труп, і для оперних, і тоді наші нащадки з любов'ю та вдячністю згадуватимуть тих робітників, що своєю важкою, чорною працею утрамбовували той тернистий шлях, яким мусіла йти українська Мельпомена... Користуючись нагодою сьгоднішнього бенефісу М.Садовського, ми, окрім особистих заслуг бенефіціанта як артиста, вітаємо його і як людину, що зуміла об'єднати і виховати під своєю орудою таких талановитих людей, які ставлять трупу Садовського і по репертуару, і по артистичних силах на перше місце серед всіх українських труп".

У сезоні 1908—1909 р. М.Садовський ставить оперу італійського композитора П.Масканьї "Сільська честь". Солисти, хор, оркестр під керівництвом Садовського та диригента Єлініка успішно справились із складним завданням. Партію Сантуцци прекрасно виконала О.Петляш-Барілотті.

Сезон 1909—10 років почався 15 вересня 1909 р. "Наталкою Полтавкою". Була також поставлена опера С.Монюшка "Галька". Вона стала однією з найкращих постановок за все існування театру Садовського, який був режисером вистави і сам здійснив переклад лібретто українською мовою. Партії виконували: О.Петляш-Барілотті (Галька), С.Бутовський (Йонтек), Д.Мироненко (Стольник), П.Рязанець (Януш), запрошений на цю роль оперний співак. Пізніше в театрі М.Садовського Йонтека виконував учень О.Мишуги М.Микиша, Стольника — Т.Івлєв.

Михайло Микиша (1885—1971), драматичний тенор, закінчив у 1910 р. школу Лисенка. У 1910—14 рр. співав у театрі Садовського, у 1914—22 рр. — в Київській опері, в 1922—31 рр. — у Великому театрі в Москві, 1931—42 рр. — у Харківському, а в 1942—44 рр. — в Київському театрах опери та балету. З 1946

р. М.Микиша — професор Київської консерваторії. Він автор книги "Практичні основи вокального мистецтва" (Київ, 1971).

"...У постановці опери "Галька", — писала газета "Рада", — драма й музика доповнюють одна одну і зливаються у щось гармонічне, єдине. І цей принцип проводять на сцені всі, не виключаючи і хористів. Добра закваска, очевидячки, вкладена досвідченою рукою режисера... Постановка опери "Галька" у трупі Садовського взагалі була така, що її, як зразок, можна було б сміливо рекомендувати оперним режисерам".

Ще одним великим досягненням театру Садовського стала постановка опери М.Лисенка — "Енеїда" (лібретто М.Садовського за І.Котляревським), прем'єра якої відбулася 23 листопада 1910 р. У виставі співали: О.Петляш-Барілотті (Дідона), О.Петрова (Венера), Є.Рибчинський (Меркурій), С.Бутовський (Еней). Над постановкою опери працювали М.Лисенко. На високому художньому рівні була робота хореографа і хормейстера В. Верховинця. Вистава мала величезний успіх.

Саме "Енеїда" (а також традиційні "Наталка Полтавка" і "Запорожець за Дунаєм") мала великий успіх у Петербурзі, де з 28 лютого по 1 квітня 1911 року гастролювала трупа М.Садовського.

У сезон 1911—12 р. була поставлена опера українського композитора Д.Січинського — "Роксолана" (йшла під назвою "Бранка Роксолана"). І хоч актори не повністю змогли подолати вокально-сценічні труднощі, та робота на сцені була доброю школою для їхнього подальшого творчого зростання.

Оперу "Роксолана" **Д.Січинського** (1865—1910), композитора-професіонала (учня професора Мікули, який навчався в Шопена), ставили у Галичині після смерті композитора. У театрі Садовського її прем'єра відбулася 10 березня 1912 р. Вокальні партії виконували: Роксолана — О.Петляш-Барілотті, Сулейман — Бутовський, Ібрагім — Мироненко, Абдула-Бакі — Івлєв, Блазень — Карлашов, Данило — Рибчинський, Аглай-хан — Золденко; у "Пролозі" Посвяту співала Петрова, Історію — Лебедева. Декорації — художника Дьякова, режисер — Садовський (його ж і літературна редакція лібретто), диригент — Єлнік.

У сезоні 1912—13 р. в складі театру сталися зміни: керівником оркестру було запрошено видатного українського диригента **О.Кошиця** (1875—1944). У 1901 році він закінчив духовну академію, в 1910 р. — музично-драматичну школу М.Лисенка (у Любомирського). З 1904 р. був викладачем і керівником хору школи Лисенка, з 1909 р. — керівником

хору студентів університету, з 1913 р. — викладачем консерваторії, в 1912–16 р. диригентом театру Садовського. В 1916—17 р. він хормейстер і диригент Київської опери. У 1919 р. заснував Українську капелу, з якою виїхав за кордон. З 1924 р. О.Кошиць мешкав поблизу Нью-Йорка, диригував хорами в США і Канаді. Помер і похований у Вінніпезі (Канада).

Співачка **О.Петляш-Барілотті** перейшла в Київську оперу (навчалася періодично співу в Римі). В 1913—1916 р. на її місце було запрошено випускницю консерваторії М.Литвиненко (Литвиненко-Вольгемут). Художником театру Садовського став І.Бурячок — випускник Краківської академії мистецтв.

Всі троє — О. Кошиць, М. Литвиненко та І. Бурячок — дебютували у зовсім новій постановці "Наталки Полтавки".

23 вересня 1913 р. відбулась прем'єра лірико-фантастичної опери М.Лисенка "Утоплена". Для цієї вистави оркестр театру було збільшено на 25 музикантів. Постановники (режисер — Садовський, диригент — Кошиць, хормейстер — Верховинець, художник — Бурячок) доклали багато праці й таланту для створення поетичної вистави, яка мала великий успіх.

Початок першої світової війни 1914 року важко позначився на роботі театру. Колектив прийняв рішення співпрацювати у формі товариства, щоб мати хоч якусь економічну стабільність. Садовський віддав у користування театру костюми і декорації, а сам погодився працювати без оплати.

До Петербурга виїхала М.Литвиненко. На її місце запросили М.Гребінецьку, яка на сцені товариства Садовського виступила в ролях Оксани в опері "Запорожець за Дунаєм", Панночки в новій постановці опери "Вій" М.Кропивницького.

Написана М.Кропивницьким музика до вистави "Вій" складається із 32 номерів. Тут і хори, й ансамблі, дуети, соло та арії. Найпопулярніший дует Хоми та Халяви (№ 12) — "Де ти бродиш, моя доле", що виконується і сьогодні. У виставі звучала і пісня "Іхав козак за Дунай" (№ 19, Козак і Тіберій).

Марія Гребінецька (1883—1971) — співачка (сопрано) та драматична актриса, в 1905—1907 рр. навчалась у музично-драматичній школі М.Лисенка в класі О.Мишуги, вдосконалювала мистецтво співу в Італії. Працювала в Одеській опері (1911—12 р.), у 1914—1917 роках у театрі Садовського. З 1917 р. — співачка переїхала до США. Померла в Нью-Йорку. М.Гребінецька — автор спогадів про свого учителя О.Мишугу.

У театральному житті наступила криза. На війну забирали молодих акторів. До того ж з колективу вийшла група митців, серед яких були Мар'яненко, Ліницька, Верховинець, Доля, Горленко, Бугувський ... Здавалось, що театр ось-ось зникне. Та Садовський працював, не покладаючи рук. Він поповнив трупу новими талановитими акторами, серед яких були: Софія Стадникова, Лесь Курбас, Іван Овдієнко, В.Старостинецька, П.Чугай та інші.

Прекрасною роботою була опера Лисенка "Різдвяна ніч" (постановники — Садовський, Кошиць, Бурячок та хормейстер П. Гончаров). Партії виконували: Д.Мироненко (Чуб), М.Гребінецька (Оксана), В.Старостинецька (Солоха), Ф.Павловський (Пацюк), Чугай (Голова), Є.Рибчинський (Дяк). Опера мала великий успіх і високо піднесла репутацію театру.

Знаменитою подією у біографії першого українського стаціонарного театру стала постановка трагедії С.Черкасенка (муз. К.Стеценка) "Про що тирса шелестіла". Про виконання ролі Івана Сірка Садовським критики говорили, що це була "лебедина пісня великого артиста".

Останній сезон у приміщенні Троїцького народного дому театр М.Садовського закінчив 7 травня 1917 р. Згодом трупа почала давати вистави у приміщенні Другого міського театру (нині — вул.Грушевського).

На той час у Києві було уже чотири українських театри: "Державний драматичний театр" (на чолі з О.Загаровим), "Молодий театр" (очолюваний Л.Курбасом), "Державний народний театр" (під керівництвом П.Саксаганського) та "Театр Садовського".

Опинившись поза увагою громадськості, театр Садовського почав занепадати. В січні 1919 р. театр виїхав з Києва, перетворившись на гастрольну трупу.

Зігравши кілька вистав у Вінниці, трупа переїхала до Кам'янця-Подільського, де поповнилась новими акторами, серед яких були О.Левицький, М.Тінський, Є.Коханенко, М.Кричевський (син художника) та ін. Садовський захворів на тиф. Керування трупю здійснювали І.Ковалевський та О.Корольчук. З репертуару вилучили великі п'єси, опери.

У 1920 році театр розпався остаточно. Частина трупи повернулася до Києва, решту Садовський вивіз до Галичини, що була тоді під Польщею.

У 1921—23 рр. М.Садовський очолював Руський (український) театр товариства "Просвіта" в Ужгороді. У 1926—32 рр.

великий актор і співак М.Садовський виступав у різних театральних трупах.

Помер М.Садовський у Києві, похований на Байковому цвинтарі, поруч з могилами М.Лисенка, М.Заньковецької, М.Старицького, П.Саксаганського.

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ (II ПОЛОВИНА XIX – ПОЧАТОК XX СТ.)

Найпалкішим поборником створення українського професіонального театру у Західній Україні у другій половині XIX ст. був відомий громадсько-політичний та культурний діяч, засновник товариства "Руська бесіда" у Львові **Юліан Лаврівський** (1821—1873).

1861 року в газеті "Слово" він опублікував "Проект до заведення руського театру во Львові", в якому відзначав, що театр міг би стати засобом поширення освіти серед населення Галичини. На думку Ю.Лаврівського, репертуар театру повинні складати п'єси українських драматургів з Наддніпрянщини, а також переклади кращих творів світової драматургії.

Польський театр був створений на державні кошти. Тому Ю.Лаврівський на українську трупу просив грошової допомоги у сеймі. Звичайно ж, сейм відмовив. Тоді вирішили збирати кошти серед народу. Для цієї справи правління товариства "Руська бесіда" було створено спеціальний театральний комітет, на заклик якого відгукнулася українська громадськість, польська та німецька демократична інтелігенція. Створення українського професіонального театру було не до вподоби австрійським урядовцям та польській шляхті. Львівське намісництво відхилило прохання про дозвіл заснування постійного українського театру у Львові, аргументуючи тим, що таку справу може санкціонувати лише сам цісар Австрійської імперії. Справа ускладнювалася, бо існуючий тоді німецький театр графа С.Скарбка у Львові за цісарським привілеєм до 1892 року гарантувався від будь-яких конкурентів.

Правління товариства "Руська бесіда" змушене було просити дозволу на сорок вистав у Львові. Директор німецького театру Шмідс "зробив ласку" українському театрові – дозволив давати ці сорок вистав до 1870 року, стягаючи високу плату за приміщення.

9 січня 1864 року правління товариства "Руська бесіда" уклало контракт про організацію трупи з відомим тоді антрепренером, актором і режисером О.Бачинським (1833—1907), який розпочав свою діяльність у польському театрі у Львові, а згодом продовжував її на Наддніпрянській Україні.

Після придушення січневого повстання 1863 року польський театр був заборонений і О.Бачинський прийняв запрошення очолити український театр. Разом з ним до Львова прибула його дружина, відома артистка Т.Бачинська (1837—

1906). О.Бачинський організував невелику труп, яка складалася з молодих акторів, переважно студентів університету.

29 березня 1864 року мелодрамою "Маруся" відкрився український театр товариства "Руська бесіда". Це була переробка повісті Г.Квітки-Основ'яненка письменником О.Голембійовським. Вистава пройшла з великим успіхом. Українська, польська, німецька преса друкувала похвальні відгуки на цю мистецьку подію. Особливо захоплювалися рецензенти прекрасною грою Т.Бачинської в ролі Марусі.

У перший львівський сезон (20 березня — 21 липня 1864) були показані вистави "Наталка Полтавка", "Москаль-чарівник" І.Котляревського, "Сватання на Гончарівці" Г.Квітки-Основ'яненка, "Назар Стодоля" Т.Шевченка, про що історик українського театру С.Чарнецький писав: "Наш театр на зорі свого існування був чи не найбільш пророчистим свідоцтвом нашої духовної й культурної єдності з Наддніпрянщиною". Та не тільки творами із Наддніпрянщини міг житися український театр в Галичині. Ще 22 лютого 1864 року (тобто ще до початку першого сезону в театрі) був оголошений конкурс на драматичні твори. "Сей конкурс став немов подув свіжого вітру в задушливій атмосфері тодішньої літератури руської; він залучив багатьох талановитих літераторів до драматичної продукції", — писав пізніше І.Франко у статті "Руський театр в Галичині".

Навесні 1865 р. кращі п'єси, надіслані на конкурс, були показані. Серед них "Роксолана" Г.Якимовича, "Сила любові, або Друга коханка" В.Шашкевича, "Підгір'яни" та "Обман очей" І.Гушалевича, "Пан Довгонос" К.Меруновича.

Найкращою з них була мелодрама "Підгір'яни" І.Гушалевича, що здобула першу премію, яку розділили автор п'єси та автор музики М.Вербицький. Завдяки музиці ця п'єса десятки років трималася в репертуарі українських труп як в Галичині, так і в Наддніпрянській Україні.

Михайло Вербицький (1815—1870) — український композитор, хоровий диригент, один із перших галицьких музикантів-професіоналів. Навчався в музичній школі в Перемишлі (1829—1833) у професора Ф.Лоренца (1846), в духовній семінарії у Львові (1833—1842). Його перу належать оперети, музика до драм, 12 симфоній-увертур, хори, солоспіви. Він автор музики гімну "Ще не вмерла Україна" на слова П.Чубинського (1863).

Театр здобув загальне визнання як у Львові, так і на гастролях у Станіславі, Коломиї, Чернівцях. Та в період боротьби за

вплив на театр між народовцями та москвофілами (1869—70) театр розколовся. Утворилося дві трупи: театр товариства "Руська бесіда" (директор О.Бачинський) і приватна трупа А.Моленцького, підтримувана москвофілами. Конкуренція між ними не сприяла ні матеріальному, ні мистецькому розвитку жодної із труп.

Трупа О.Бачинського проіснувала до 1894 р. і перетворилася врешті на приватну заробітчанську українсько-польську трупу.

Театр "Руської бесіди" з кінця 1873 року тимчасово, а з січня 1874 р. постійно аж до 1880 р. очолювала Т.Романович. "Дирекція Романовички тривала до кінця 1880 р. й була вписана як краща доба в історії розвитку театру. Нова директорка незабаром доказала, що, крім акторського таланту, вона має доволі енергії та витривалості, щоб самостійно керувати мандрівним театром. До того ж вона дбала про збереження чистоти української мови на сцені", — писав критик С.Чарнецький. Режисуру перші два роки в театрі очолював Л.Наторський, колишній актор польського театру в Києві. Капельмейстерами працювали по черзі І.Айзенбергер та І.Гудневич.

У 1875 році Т.Романович (1842—1924) запросила тоді вже відомого в Україні актора М.Кропивницького як гастролера та режисера. У квітні 1875 р. він прибув до Тернополя, виступив з трупкою у Боршеві, Улашківцях, Снятині, Чернівцях, Кіцмані, Заліщиках, виконуючи ролі Возного ("Наталка Полтавка"), Стецька та Шельменка ("Сватання на Гончарівці" та "Шельменко-денщик" Г.Квітки-Основ'яненка), Кабиці ("Чорноморці" М.Старицького — М.Лисенка), Хоми Кичатого та Назара ("Назар Стодоля" Т.Шевченка), і показав галицьким акторам блискучі зразки реалістичної гри.

Становище, в якому перебував український театр в Галичині, засмучувало М.Кропивницького, бо, крім директора, театр мав над собою ще відділ "Руської бесіди", "Артистичний комітет Крайового відділу." З таким керуванням виходило як у тій приказці про дитину, в котрій сім няньок (так М.Кропивницький охарактеризував принцип керівництва театром).

Великий український актор М.Кропивницький проводив з молоддю заняття з музики, співу, вів бесіди про акторське мистецтво, ілюструючи їх власною грою.

У 1876 році М.Кропивницький запросив свого учня І.Гриневецького до трупи Д.Ізотова в Єлисаветграді, де був режисером. Однак перебування Гриневецького в цій трупі

тривало недовго, бо саме тоді вийшов Емський указ про заборону українського театру.

Після трирічних мандрів по провінційних містах у листопаді 1876 р. театр товариства "Руська бесіда" прибув до Львова. Порізному поставились до нього місцева публіка та критика. Реакціонери, особливо польські шовіністи, шельмували театр — їх дратувало те, що театр мав яскраво виражений український характер. Народовці захищали театр, але були незадоволені репертуаром.

У 1878 р. мистецьким керівником трупи став І.Гриневський (1850—1889). Як режисер він дбав про ансамбль акторів, правильне прочитання твору, що прагне відтворити колорит епохи, національні характери героїв. Музичне оформлення вистав здійснювали композитори І.Воробкевич, П.Бажанський, В.Матюк та інші.

Ізидор Воробкевич (1836—1903) — український письменник, композитор, диригент, педагог. Закінчив Віденську консерваторію (1868). Його перу належать 400 хорів, понад 40 солоспівів, оперети, музика до драм, опера "Убога Марта" (1878), симфонії, камерно-інструментальні твори, обробки народних пісень.

Порфирій Бажанський (1836—1920) — композитор, фольклорист, музикознавець. Закінчив Духовну семінарію у Львові (1864). Приватно навчався у М.Вербицького та І.Воробкевича. Автор опер-мелодрам, оперет, хорових творів, праць із теорії музики, вокалу, записав понад чотири тисячі українських народних мелодій.

Віктор Матюк (1852—1912) — композитор, теоретик музики. Закінчив Львівську духовну семінарію (1879). Брав уроки в П.Бажанського, М.Вербицького, автор музики до мелодрам, кантат, солоспівів, теоретичних праць з музики.

Наприкінці 1880 р. товариство "Руська бесіда", незадоволене (як тоді писали) "свавіллям Т.Романович та І.Гриневського", запропонувало на 1881 рік новий контракт, який обмежував права. Т.Романович з таким контрактом не погодилась. Вона разом із своєю сестрою М.Романович та М.Душинським організувала власну трупу. Група проіснувала до 1883 р. Т.Романович змушена була виїхати разом з своїм чоловіком М.Коралевичем, що працював судовим урядником, до Румунії (Сучава). За твердженням І.Воробкевича сестри Романович були "головнішою підпорою нашої народної сцени і своїм славним артистизмом прославили і наш заклад" (мається на увазі театральне товариство в Чернівцях).

Театр "Руської бесіди" з 1880 р. знову очолив О.Бачинський, але він так і не зміг підняти його до рівня, на якому він стояв при Т.Романович.

Серед українських музичних вистав у вісімдесятих роках XIX ст. заслугове на увагу перше виконання на галицькій сцені опери С.Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм" (1881). Хоч вистава і йшла з скороченнями, з малим хором та оркестром, вона викликала загальне захоплення, вразила слухачів своєю простотою, а найбільше — патріотичною спрямованістю. Сподобались публіці і перші виконавці В.Михайловський (Карась), О.Гембицька (Оксана), П.Стручинський (Андрій).

16 жовтня 1881 року виставу "Запорожець за Дунаєм" було вперше показано у Львові в переповненій залі клубу "Гвезда" і незабаром повторено.

Композитор А.Вахнянин у журналі "Зоря" оцінив постановку опери на галицькій сцені як факт величезної культурної ваги, а також висловив жаль з приводу обмежених можливостей театру, що не давали змоги донести до глядача всю її красу та музичне багатство.

1882 року театр очолили І.Біберович (адміністративне керівництво) та І.Гринецький (мистецьке керівництво). В такій співдружності театр діяв до 1888 р., коли через хворобу І.Гринецький відійшов від театру. За цей період поставлені оперні вистави "Олеся" П.Бажанського (1883), поновлена вистава "Запорожець за Дунаєм", вперше поставлені "Вечорниці" П.Нищинського (1887 р.).

Після смерті І.Гринецького (січень 1889 р.) І.Біберович (за умовами контракту) залишився повноважним директором театру, а наприкінці 1889 року підписав контракт про оренду театру на три наступні роки.

У 1890 році успішно поставлена опера М.Лисенка "Різдвяна ніч", а 1891 року — "Утоплена" Лисенка та "Марійка" П.Бажанського.

І.Біберович не мав режисерських здібностей. Постановку роботу в театрі проводив А.Стечинський, але вона, на жаль, не відповідала вимогам часу. Не порятував справи і молодий режисер С.Янович (батько Леся Курбаса), якого в 1891 році управління "Руської бесіди" послало на стажування до трупи М.Кропивницького.

Трупі почали залишати кращі актори. У цьому ж році повернувся із Наддніпрянської України режисер К.Підвисоцький, який переймав досвід у театрі корифеїв українського мистецтва. У 1893 р. він поставив ряд творів І.Карпенка-

Карого, М.Старицького, О.Пчілки, опери "Запорожець за Дунаєм" та "Утоплену".

1894 р. через конфлікт з управлінням "Руської бесіди" К.Підвисоцький відмовився від обов'язків режисера, передавши їх С. Яновичу.

Великі надії театр покладав на актора Л. Лопатинського (1868—1914), який мав університетську освіту, навчався за кошти "Руської бесіди" у Віденській консерваторії. Але він не виправдав сподівань. До того ж конфліктував з іншими театральними діячами. І. Франко писав: "Страшне безладдя, що панує в галицькім театрі і систематичне виключення народної штуки в репертуарі директором Лопатинським знеохотило мене до драми".

У 1898—1900 рр. управителем театру став Т. Гембицький (1842—1908). До піднесення загального рівня театру спричинився також процес оновлення труп, яку поповнила талановита молодь. Їй судилося згодом визначити обличчя українського театру в Галичині. Це актори — Й.Стадник, І.Рубчак, Ю.Миколаєнко, пізніше — В.Юрчак, К.Коссаківна (пізніше — Рубчакова) та інші.

1896 р. оркестр театру очолив М. Коссак і був незмінним його диригентом (за винятком 1905 р.) протягом 20 років.

У 1895—1900 рр. режисуру здійснювали поперемінно С.Янович, А.Стечинський, Л.Лопатинський, Ю.Косиненко та інші. У 1898 р. розпочав свою режисерську роботу Й.Стадник.

Театр "Руської бесіди" орієнтувався на Львівський польський та Віденський німецький театри. Цим, очевидно, пояснюється і репертуар, добру частину якого склали оперети.

Із опер в цей час на українській галицькій сцені йшли "Запорожець за Дунаєм", "Утоплена" М.Лисенка, "Сільська честь" П.Масканьї.

Йшли також драми на теми емігрантського життя українських селян в Америці.

У 1899 р. театр гастролював у Чернівцях, у 1900 р. — в Кракові, показавши "Наталку Полтавку", "Запорожця за Дунаєм" та "Вечорниці" П.Ніщинського.

У 1900 р. театр очолив І. Гриневецький — небіж покійного режисера і актора 70—80 років І. Гриневецького. Він пробув на цьому посту всього один рік, але залишив по собі слід тим, що намагався запровадити на галицькій сцені справжню європейську оперу. Театр виконував "Сільську честь" П.Масканьї, "Продану наречену" Б.Сметани, "Гальку" С.Монюшка. Для участі в опері запрошувались співаки з Львівського

польського театру — Ф.Лопатинська, С.Богущкий, І.Модзелевський, І. Шляфенберг та ін.

Трупа поповнюється новими силами: повертаються після тривалого перебування у наддніпрянських трупах К.Підвисоцький, С.Янович, І.Яновичева, М.Фіцнерівна-Морозова, М.Слободівна. Вступає до трупи молода актриса С.Стечинська (з 1902 р. — Стаднікова). Поважне місце займають актори А.Осиповичева. І.Рубчак, К.Рубчакова, В. Юрчак, режисер і актор Й.Стадник.

Зв'язки з наддніпрянським театром не перериваються. Восени 1900 р. на Україну виїжджає І. Гриневецький, у січні 1902 р. — М. Губчак, який із Києва привіз нові драматичні твори, оперу "Катерина" М.Аркаса, а також "Останню ніч" М.Старицького та "Відьму" Л.Яновської, обидві з музикою М.Лисенка.

М.Губчак зробив спробу показати мистецтво галицького театру наддніпрянським українцям. З 4-го по 30 вересня 1902 р. театр виступав в Кам'янці-Подільському, зігравши 17 вистав, серед яких були і опери "Запорожець за Дунаєм", "Наталка Полтавка", а також оперети "Корневільські дзвони", "Циганський барон". Газета "Волинь" писала, що трупа досягає "такого ступеня опереткового мистецтва, за яким наступає вже опера". "Запорожець за Дунаєм", — писала газета, — поступається перед "Запорожцем" корифеїв української сцени по силі і рельєфності зображення типів, але у виконанні хорових частин перший переважає другого".

Серед співаків віддається належне І.Рубчаку (басу), К.Рубчаковій (сопрано).

З Кам'янця-Подільського трупа повернулася до Галичини. Проте наступного року театр знову виступав у Жмеринці та Житомирі (1—20 липня).

Серед оперних вистав 1904—1905 рр. на сцені театру йшли "Запорожець за Дунаєм", "Катерина" М.Аркаса, "Продана наречена" Б.Сметани, "Сільська честь" П.Масканьї. Всі ці вистави вимагали від виконавців добрих голосів, достатньої вокально-технічної підготовки, синтезу вокально-сценічного мистецтва.

Навесні 1905 р. правління "Руської бесіди" запросило на посаду керівника театру М.Садовського (на 1 рік). Перш ніж показати трупу у Львові, М.Садовський добре попрацював з нею на периферії. Трупа виступала в Коломиї, Станіславі, Стрию, Перемишлі. Разом із М.Садовським у трупі працювала М.Заньковецька.

11 лютого 1906 р., після 8-місячної мандрівки Галичиною, трупа прибула до Львова, де на вокзалі їй влаштували урочисту зустріч.

М.Садовський добився для 4-х вистав сцени Львівського міського театру, де грала польська опера. Трупою зацікавився сам намісник Потоцький. Але після другої вистави ("Чорноморці" М.Старицького — М.Лисенка) у зв'язку з протестами польської преси директор театру Т.Павліковський відмовив М.Садовському в оренді приміщення.

У квітні 1906 р. М.Садовський утворив у Полтаві трупу, якій судилося стати першим українським стаціонарним театром з осідком у Києві.

1 червня 1906 р. театр "Руської бесіди" очолив Й.Стадник, який пройшов добру режисерську школу у М.Садовського. Театр цього періоду (1906—13 рр.) мав тенденцію до розвитку оперного жанру. Стояло завдання "збудити у широкого загалу смак музики європейської і не одному з провінційної публіки дати спромогу почути сю музику".

На перших порах основу оперного репертуару в театрі Й.Стадника складала давніше поставлені "Запорожець за Дунаєм", "Катерина", "Сільська честь", "Продана наречена". В наступні роки з'явилися "Галька" С.Моношка, "Фауст" Ш.Гуно (1907), "Різдвяна ніч" М.Лисенка, "Жидівка" Ж.Галеві (1908), "Мадам Баттерфлай" Дж.Пуччіні (1909), "Євгеній Онегін" П.Чайковського (1910), "Роксолана" Д.Січинського, "Травіата" Дж.Верді, "Казки Гофмана" Ж.Оффенбаха (1911), "Еней на мандрівці" Я.Лопатинського, "Кармен" Ж.Бізе (1912). У театрі йшли "Чорноморці" М.Лисенка, "Пісні в лицях" М.Кропивницького, "Циганський барон" І.Штрауса, "Весілля при ліхтарях" Ж.Оффенбаха, "Ямарі" Х.Целлера, "Циганська любов" та "Єва" Ф.Легара.

У 1908—1912 рр. оперні вистави театру досягли такого високого рівня, що преса, особливо чернівецька, ставила їх вище за вистави польського театру у Львові та німецького в Чернівцях.

Й.Стадник збільшив склад трупи до 60 осіб, заснував при театрі музично-драматичну школу для молодих акторів. Викладали тут Й.Стадник та диригент М.Косак (музику і спів).

В трупі працювали А. Бучма (з 1910 р.), Л. Курбас (1912), внаслідок поїздки Й.Стадника до Києва (1908) трупа поповнилась випускниками школи М.Лисенка — О.Островським, Пахаревською (1909). В трупі Й.Стадника співали бас Т.Івлєв (1910) тенор Луговий (1911), співак Шевченко з трупи Прохоровича.

Першим драматичним актором був В.Юрчак (1876—1914), на якого орієнтувалися актори, у нього вчилась молодь, йому поклонялась публіка. "Це був справді величезний і глибокий талант", — писав про нього А.Бучма в своїй "Автобіографії" (1949 р.).

З жіночого персоналу першою актрисою і співачкою була **К.Рубчакова** (1881—1919), "галицька Заньковецька", як про неї говорила публіка і критика. Вона прийшла до театру водночас з В.Юрчаком і виросла від рядової до неперевершеної драматичної артистки і співачки. К.Рубчакова володіла не дуже сильним, але виразним сопрано, яке дозволяло їй виконувати ліричні і драматичні партії.

Вона створила яскраві образи Оксани ("Запорожець за Дунаєм"), Катерини та Гальки в однойменних операх М.Аркаса та С.Монюшка, Маргарити ("Фауст"), Дідони і Лавинії ("Еней на мандрівці" Я.Лопатинського), Баттерфлай ("Мадам Баттерфлай" Дж.Пуччіні), Мікаели ("Кармен" Ж.Бізе), Євдосії ("Дочка кардинала" Ж.Галеві)...

Одним з найвидатніших акторів був **Іван Рубчак** (1874—1952). Комедійне обдаровання забезпечувало йому велику популярність серед галицької та буковинської публіки. Коронною роллю І.Рубчака був Іван Карась. Виконував він Мефістофеля ("Фауст"), Греміна ("Євгеній Онегін"), Кабицю ("Чорноморці")...

Економічна криза, що охопила Австро-Угорську імперію перед першою світовою війною, негативно позначилася на театральній справі. Занепадав польський театр у Львові, чеський — у Празі, словенський — у Любляні...

У квітні 1913 р. Й.Стадник відмовився від керівництва театром. Унаслідок оголошеного конкурсу директором театру з 1 червня 1913 р. став Р.Сірецький, людина далека від театральної практики. Режисером був С.Чарнецький. До трупи вступили Г.Юра, М.Вільшанський (колишній актор театру М.Садовського), О.Левицький, С.Дорошенко.

5—14 грудня 1913 р. театр гастролював у Кракові. Крім драматичних творів, в репертуарі були опера "Дочка кардинала", оперета "Циганська любов" Ф.Легара, два "Вечори пісні і танцю", в яких виконувались сцени з драми "Ой, не ходи, Грицю" М.Старицького, з опер — "Катерина" М.Аркаса та "Еней на мандрівці" Я.Лопатинського, "Вечорниць" П.Ніщинського та українські народні пісні, танці.

З симпатією до українського театру поставився визначний польський режисер Т. Павліковський, тодішній директор Миського театру ім. Ю.Словацького, давній, ще з

часів свого перебування у Львові, прихильник українського театру.

На жаль, матеріальний стан трупи був поганий, і з Кракова трупа ледве добралась до іншого міста. Назривав розкол. На початку 1914 р. з трупи вийшли Л.Курбас, Г.Юра, С.Дорошенко, М.Вільшанський, О.Левицький та інші, незадоволені керівництвом Р.Сірецького та С.Чарнецького.

У березні 1914 р., перебуваючи на гастролях у Стрию, театр "Руської бесіди" відзначив своє 50-річчя. Це був сумний ювілей українського театру, пошматованого, як і Україна, кордонами імперіалістичних держав з їх поліцейськими цензурами та ненавистю до всього українського.

Перша світова війна застала театр у Борщеві. Більша частина чоловічого складу театру була мобілізована на війну. Біля Львова точились бої. Актори роз'їхались до різних міст і сіл. У липні 1915 р. колишні актори, що перебували у Львові, знову згуртувались у кількості 30 осіб. Керівництво взяв на себе Василь Коссака (брат Михайла Коссака). Театр під назвою "Український людський театр під управою Василя Коссака" ставив вистави у Львові. Згодом він почав називатися "Український народний театр товариства "Руська бесіда" у Львові".

У цей час (1915) у Тернополі виникає новий театральний колектив, організатором якого був Лесь Курбас. Діставши дозвіл окупаційних російських властей, театр почав діяльність під назвою "Тернопільські театральні вечори". Перша вистава ("Наталка Полтавка") відбулася 18 жовтня 1915 року. Лесь Курбас виконував Виборного, Чернявська-Костева — Наталку, Т.Бенцалева — Терпилиху. Л.Курбас був у цьому театрі і директором, і режисером, і композитором, і хормейстером, і навіть балетмейстером.

Через півроку (березень 1916) Л.Курбас виїхав до Київського театру М.Садовського. На чолі тернопільського театру став режисер М.Бенцаль. Трупа працювала "на паях". Восени 1916 р. до трупи вступив І.Рубчак, привізши з собою із Борщева театральний реквізит та інвентар, залишені там на початку війни. Театром у Тернополі цікавився М.Садовський. Не порвалися контакти з Л.Курбасом. М.Бенцаль відвідував Київ.

Коли у 1917 р. Тернопіль зайняли німецькі війська, "Тернопільські театральні вечори" припинили своє існування. Більшість акторів переїхала до Львова, де вступила до театру товариства "Руська бесіда", який з 1 березня 1917 р. очолювала К.Рубчакова.

Але восени 1918 р. частина трупи виїхала до Тернополя, з'єднавшись там з "Українським драматичним театром". Навесні ця трупа, очолювана А.Бучмою, бере назву "Новий львівський театр". Актори цієї трупи стали в січні 1920 р. засновниками театру ім. І.Франка у Вінниці.

У другій половині XIX початку XX ст. в Галичині, крім театру товариства "Руської бесіди", діяло багато театральних аматорських груп. Головні з них: "Драматичне товариство ім. І.Котляревського" у Львові (1898), "Театр при спортивному товаристві "Сокіл", при товаристві "Просвіта". Всі вони контактували з театром "Руської бесіди", який тримав, наприклад, під своєю опікою гурток у Стрию. А в Станіславові було створено "Український народний театр ім. І. Тобілевича" (1911 р.).

Самобутнім явищем аматорського театру став створений у 1910 р. політичним емігрантом з Наддніпрянської України Гнатом Хоткевичем "Гуцульський театр" в селі Краснолі. Цей театр на гуцульському діалекті виступав у багатьох містах Галичини, Буковини також у Кракові (1911).

У лютому 1912 р. Г.Хоткевич виїхав до Наддніпрянської України, щоби підготувати умови для гастролей "Гуцульського театру". Він організував "Гуцульські концерти" (тут же була і майстерня гуцульських виробів), народні гуцульські умільці побували в Харкові, Одесі, Москві. Зібрані ними кошти призначалися на театральний фонд.

У серпні 1914 р. трупа "Гуцульського театру" вирушила до Росії. Але її захопила перша світова війна. Театр припинив існування. У Чернівцях був створений "Руський селянський театр", який з 1907 р. став називатися "Буковинський народний театр". Велика заслуга в ньому — актора І.Захарка. Буковинський театр визначався як музично-драматичний театр. Тут ставили "Наталку Полтавку", "Сватання на Гончарівці", "Запорожець за Дунаєм". Серед акторів відзначалася "незрівнянна трійця" — І.Захарко, І.Созанський, Й.Кордасевич (на ролях старих жінок). Але в 1910 р. "Буковинський театр" припинив своє існування.

У 1918—1919 р. діяв "Український Чернівецький театр", вигнаний згодом румунською владою за межі Буковини, спадкоємцем якого став "Український театр у Чернівцях" (1924—34 рр.).

ПОБІЖНИЙ ОГЛЯД ВІТЧИЗНЯНОЇ ВОКАЛЬНО-МЕТОДИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХІХ— ПОЧАТКУ ХХ ст.

Після виходу у 1840 р. "Школи співу" **О.Варламова** у справі створення вітчизняних вокально-методичних посібників настала довга перерва.

Але з 80-х років ХІХ ст. положення різко змінилося: за 35—40 років вийшли у світ більше ніж п'ятдесят методологічних праць. Причина такої інтенсивності криється в зацікавленості вокальним мистецтвом, бажанні поставити педагогіку на міцну наукову основу.

Професор Петербурзької консерваторії **Г.Ніссен-Саломан** написала "Школу співу", яка була видана посмертно (1881).

У 1880 р. вийшов з друку "Підручник із співу" професора цієї ж консерваторії **П.Бронникова**. Це була спроба компіляції методики видатних співаків та педагогів. Звідси і повна назва книги: "Підручник із співу за Городе, Лаблашем, Гарсія, Ваккаї та інших, схвалений Радою професорів Спб. консерваторії, 128 сторінок із вправами та вокалізами".

З позиції педагогіки ХХ ст. з автором рішуче не можна погодитись. П.Бронников рекомендує високе грудне дихання, яке, на його думку, дає всі найкращі співочі якості, а саме: довжину і силу видихання, а також вібрацію тону. Звертається увага на перехідні ноти чоловічого голосу тенора, а в баса — всього один регістр — грудний.

Щодо прийому згладжування, змішування регістрів та прикриття високих звуків у підручнику не мовиться й слова.

У 1898 році вийшла із друку книга **Ю.Арнольда** "Теорія постановки голосу за методом старої італійської школи", в якій автор перекручує основи староіталійської школи. Так, рекомендацію італійських педагогів старовинного бельканто "*respirate bene*" ("дихайте добре"), він трактує як грудодіафрагмальне дихання. Атаку звуку старої італійської школи — трактує як "*coup de glotte*" ("удар голосової щілини"), тобто жорсткий варіант атаки, тоді як, наприклад, у Д.Каччіні "*esclamazione*" (вигук) зовсім відрізняється від "*coup de glotte*".

Помилки П.Арнольда криються в тому, що він не пов'язав вокальну методологію з характером звучання музики старовинної епохи. Ігноруючи вимоги виконання опери в Італії ХVІІ—ХVІІІ ст., Арнольд, очевидно, мислив так: якщо краші сучасні співаки (ХІХ ст. — *Б.Г.*) користуються грудодіафрагмальним диханням та твердою атакою звуку, які забезпечують найкращі якості голосу, то майстри старовинного

белканто також повинні були користуватися такими ж вокально-технічними установками.

Автор висловлює думку, що вокальними педагогами можуть бути не обов'язково співаки (як, наприклад, Ф.Ламперті). Педагогів-емпіриків Ю.Арнольд відносить до нижчої категорії, тому що, на його думку, співаки, як правило, починають педагогічну роботу в тому віці, коли самі вже погано співають, а молоді співаки копіюють їх вокальні недоліки.

Книга **О.Додонова** "Посібник до правильної постановки голосу" (Повна назва книги: "Посібник до правильної постановки голосу, розвитку і зміцнення голосових органів та вивчення мистецтва співу") виходила із друку в 1891 р. (I частина), та 1895 р. (II частина, практична). У ці роки автор викладав спів у музичному училищі Московської філармонії. О.Додонов — співак, тенор, на початку співочої кар'єри навчався у відомого в той час у Петербурзі італійського педагога, баритона, який співав у італійській опері, Ф.Ронконі (1812—1875),. Але через малу витривалість голосового апарату О.Додонов не міг нести професійного навантаження. За бажанням княгині Олени Павлівни, питання про дальшу освіту співака було доручено експертам — тенору Кальцоларі та басу Еверарді. Було вирішено відправити співака на навчання за кордон, в Париж, до маститого педагога М.Гарсія-сина.

Прибувши в Париж, О.Додонов довідався, що Гарсія переїхав у Лондон. За порадою сестри М.Гарсія, Поліни Віардо-Гарсія, О.Додонов почав заняття у паризької знаменитості Безанцоні. Він також мав підтримку і консультації у знаменитого французького тенора-реформатора Ж. Дюпре.

У 1861 році О.Додонов поїхав у Лондон, де протягом двох років навчався у М.Гарсія-сина, який порадив йому взяти уроки ще у Ф.Ламперті.

Після занять у Ламперті, в Мілані, О.Додонов брав уроки співу у професора Неаполітанської консерваторії Скаффатті. Прибувши на батьківщину, О.Додонов співав в Одесі, в Москві, Києві, Петербурзі. Остаточоно він залишився в Москві, де на сцені Великого театру співав понад 20 років, несучи велике вокальне навантаження, виконуючи по дві вистави в день. О.Додонов був незмінним партнером А. Патті.

Залишивши сцену Великого театру, О.Додонов приступив до вокальної педагогіки. Знаючи мови, він в оригіналі читав та перекладав вокально-методичні праці М.Гарсія, Ж.Фора, Ф.Ламперті...

О.Додонов рекомендує діафрагмальне дихання, яке при необхідності доповнюється грудним. Порівняно з диханням роль горла, носа, рота вважав другорядною, вимагаючи все ж

вільного відкривання рота, вільного положення нижньої щелепи. Навчання співу починав із пошуку звучного і найкращого тембрального тону. Звертав увагу на початок звуку, використовував, як М.Гарсія "*coup de glotte*" на округлу голосну.

Поїздки за кордон на навчання не вважав виходом із становища, а радив створювати вітчизняний єдиний метод вокальної педагогіки. Для цього пропонував відкриті уроки, професійні дискусії, які могли б наблизити вокальну педагогіку до вироблення єдиного методу.

Цікава також своїми розробками книга "Поради тим, хто навчається співу" (1889) **І.Прянишнікова**.

Баритон І.Прянишников почав навчатись співу в Петербурзькій консерваторії. Удосконалював свій голос в Італії у С.Ронконі та Гуерча, а взагалі, список педагогів, у яких він навчався співу, складає... 18 осіб.

Як співак І.Прянишников дебютував у Мілані, вісім років співав у Маріїнському театрі (з 1878), виконуючи разом з І.Мельниковим (перший Борис Годунов на оперній сцені) партії баритона першого положення.

Незадоволений художніми позиціями імператорського театру, артист залишив Маріїнський театр, перейшовши в Тифліс (1886—1889).

Вперше в театральній практиці заснував оперні товариства в Києві (1889—1892) та Москві (1892—1893), в яких виступав як співак, педагог, режисер, художній керівник. Саме під його орудою в Києві була поставлена "Пікова дама" П.Чайковського, яка дуже сподобалась композитору.

З 1893-го по 1921 рік був на педагогічній роботі в Петербурзі (Петрограді). У І.Прянишнікова навчались баритон Г.Бакланов, тенор І.Єршов, брав уроки М.Фігнер.

У передмові до книги І.Прянишников зазначає, що основою викладених методів послужили вокальні методи М.Гарсія, Л.Лаблаша, Г.Ніссен-Саломан.

Автор радить використовувати дихальні вправи без співу. Взяти глибоке діафрагмальне дихання, затримати його, слідкуючи, щоби грудна клітка не опадала, поволі видихати через приголосні "ф" або "с", або "ш". Звертати увагу, щоб легені не перенапружувалися, а при видиху не втрачати всього повітря без залишку.

Автор визнає у чоловічих голосів два регістри, у жіночих — три. А в співі вишколених чоловічих голосів І.Прянишников визнає один регістр, поділений на "відкритий" і "закритий".

Всім голосам педагог рекомендує необхідність відчувати опору звуку не грудях. "Опора" (ще "точка") звуку пайкраща

тоді, коли співак (учень) відчуває, що звук його голосу формується (звучить) у грудях і опирається в тверде піднебіння.

Відчуваючи опору звуку на грудях, автор застерігає, що не слід "напирати" диханням на груди, а слід відчувати, що звук утворюється в грудях і виходить із глибини організму. Всім жіночим голосом педагог рекомендує досягти грудним звучанням ноти "фа" другої октави. Радив навчатись співати змішаним голосом дещо нижче перелому голосу (перехідних нот), а грудним голосом — дещо вище їх, що допоможе згладжувати реєстри. Звертав увагу, що *mezza voce* без грудної опори у чоловічих голосів повинно зберігати характер тембру. Зауважував, що приголосні слід співати дуже коротко, а в великих приміщеннях — утриувати їх.

Надзвичайно велика постать у вітчизняній вокальній педагогіці — **К.Мазурін**. Він закінчив фізико-математичний та філологічний факультети Московського університету, навчався співу в Л.Джиральдоні, Є.Лавровської, О.Додонова, а також у педагогів Німеччини та Італії, зокрема — у Ф.Ламперті.

Перша праця К.Мазуріна — "До історії та бібліографії співу" (1893), де перерахована вся література із питань вокальної педагогіки.

Друга книга — "Методологія співу". У 1902 р. вийшла перша її частина. Другу частину автор не встиг закінчити. У 1903 р. вийшов перший випуск із другої частини.

"Методологія співу" включає реферативний переклад вокально-педагогічної літератури з латинської, італійської, французької, німецької, англійської мов, починаючи з XV до початку XX ст., тобто протягом п'яти сторіч.

К.Мазурін вважав, що виховання співаків має проводитись не за загальним консерваторським курсом, а в спеціальних співочих школах, в яких би виховувались співаки-виконавці та співаки-педагоги.

Програма першого ступеня такої школи включала б дисципліни: сольфеджіо та постановку голосу. Сопрано і діти мали б навчатися у педагогів-жінок, баритони — в педагогів-баритонів, баси — у басів, тенори — у тенорів або жінок, залежно від характеру голосу.

Програма другого ступеня включала б мистецтво співу, тобто проходження в основному співочого репертуару.

Програма третього ступеня включала вивчення методики викладання. Учень повинен досконало вивчати прийоми роботи з голосом своєї класифікації: бас — баса, сопрано — сопрано і т. д.

К.Мазурін вважав, що навчати співу можна тільки тоді, коли учень має повний діапазон голосу та відмінний слух.

Поради педагогам:

- не розвивати співочого дихання окремо від співу;
- формувати голос учня від найкращих тембральних тонів центру голосу;
- не "згушати" голосів, а виховувати їх в ліричному тембрі;
- розвивати вольовий імпульс учня, тому що із 100 випадків — 98 невдалих верхніх нот відбувається від відсутності вольового імпульсу;
- з самого початку навчання врівноважувати вольовий імпульс з мускульним і не давати останньому домінувати.

На початку ХХ ст. були видані дві книги **К.Кржижановського** — "Причини занепаду вокального мистецтва" (1902) та "Вокальне мистецтво" (1909). Працюючи над другим томом "Вокального мистецтва" автор раптово помер (1928).

Баритон К.Кржижановський навчався в Київському музичному училищі в проф. І.Кравцова. Брав уроки у К.Прянишнікова в Петербурзі. Удосконалював майстерність в Італії у професора Буцці. Три роки співав у Київській опері. Знову виїхав до Італії, де брав уроки співу в Буцці, Джіральдоні, А.Котоньї. Повернувшись вдруге із Італії, Кржижановський вступив до трупи Великого театру в Москві.

Співак поставив перед собою складне завдання — побудувати теорію вокального мистецтва на науковій основі. З цією метою присвятив багато часу анатомічним питанням, радився з професором анатомії Д.Зерновим.

К.Кржижановський визнає себе прихильником принципів старої італійської школи М.Гарсія і Ф.Ламперті. Вже в цьому визначені дві помилки: М.Гарсія належав до французької вокальної школи, а обидва падагоги — представники не старої, а нової вокальної школи ХІХ ст.

Автор визнає грудний тип дихання. Знову ж таки, і Ф.Ламперті, і М.Гарсія стоять на позиціях грудо-діафрагмального дихання. У другому виданні своєї праці М.Гарсія переглянув саме тип дихання, віддавши перевагу грудо-діафрагмальному типу дихання над грудним.

Автор проти *coup de glotte*, але він за жорстке змикання голосових складок для сильного і повного тону голосу. Але в старій італійській школі не було такого терміну (*coup de glotte*), це термін нової вокальної школи ХІХ ст. Незважаючи на це, практична робота К.Кржижановського була успішною, він досягнув успіху з багатьма співаками. Нарікаючи на складну вокальну музику, незручні інтервали, великий оркестр, автор радить повертатись до принципів старої школи. Але ж

принципами старої вокальної школи таких складних художніх завдань, які з'явилися в операх Дж.Верді, Р.Вагнера, М.Мусоргського, П.Чайковського, Дж.Пуччіні, не можна вирішувати. Отже, не назад, а вперед слід йти, виявляючи все нові можливості голосового апарату для нових художніх завдань ХХ ст.

Помітне місце в російській вокальній педагогіці посідав **В. Карелін** (учень О. Кочетової, Москва). Він співав в опері Мамонтова, двічі перебував в Італії, беручи уроки співу, був запрошений до трупи Маріїнського театру.

За вокальну педагогіку взявся з 1908 р. — у Петербурзі, з 1917 р. — у Ташкенті. В.Карелін був засновником Ташкентської консерваторії, її першим директором, а потім — професором сольного співу. Педагогічній манері В.Кареліна властивий нігілізм, він висував ідею очищення вітчизняної педагогіки від впливу зарубіжних шкіл. Його перу належить праця "Нова теорія постановки голосу" (1912), основні положення якої такі:

звук народжується в гортані, тому гортань — головне, а дихання — другорядне, яке відіграє підпорядковану роль.

найкращі якості голосу вокального резонансу проявляються у світлому тембрі, який забезпечується високим положенням гортані.

Автор стверджує, що поставити голос — значить, дати співакові правильну позицію гортані. Це — вірно, але чому неодмінно високу позицію гортані, тоді, як більшість педагогів указують на понижене положення гортані у співі?

Тенорам він радив після прикриття перехідних нот (*fis-g*) знову співати світло. Але чим вище тон — тим вище гортань, чим вище тон — тим нижче кадик. З таким рішуче неможливо погодитись. Висновок, що регістри — результат зміни механізму гортані, абсолютно вірний.

Підсумовуючи вище викладене, можна стверджувати, що практика співу (практична педагогіка) в період кінця ХІХ початку ХХ ст. була успішніша, ніж теоретична методологія. Методологічні праці, дослідження цього періоду давали цікавий матеріал, але відставали від виконавства мінімум на 40—50 років. Відомо ж, що вітчизняні співаки того періоду — О.Мишуга, С.Крушельницька, Ф.Шаляпін, Л.Собінов, — вже підкорили зарубіжні сцени, включно і міланський театр "Ла Скала".

УКРАЇНСЬКЕ ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І ПЕДАГОГІКА ХХ СТ.

Великі соціально-політичні зміни у світі на початку ХХ ст. (перша світова війна 1914 р., три російські революції — 1905, 1907 та 1917 рр., громадянська війна) пробудили свідомість широких верств українського народу. Яскраві зміни відбулися і в культурному, зокрема музичному, житті. Були створені національні українські колективи (капела О.Кошиця, капела К.Стеценка, "Думка", Українська музична драма в Києві), а найголовніше — вперше в історії — українські оперні театри.

3 жовтня 1925 року в Харкові, тодішній столиці України, оперою "Сорочинський ярмарок" М.Мусоргського відкрилася Державна академічна українська опера, яка в 20-х роках зібрала видатних тогочасних солістів: М.Литвиненко-Вольгемут, М.Сокіл, В. Гужову, М.Голинського, М.Середу, В.Будневича, М.Гришка, І.Паторжинського та ін.

"Дата 3 жовтня — дата історична, тому що відкриття української опери — це не тільки народження ще однієї культурної установи, це нова доба", — писав журнал "Нове мистецтво" (№ 1, 1925 р.). Директором Державної української опери став режисер С. Каргальський (1889—1938).

Тенор **Михайло Голинський** (1890, с. Вербівка Івано-Франківської обл. — 1973, Едмонтон, Канада) був запрошений на Харківську сцену в 1927 р. У 1927—30 рр. виступав на сценах Харкова, Києва, Одеси, Москви, Тбілісі.

Співу М.Голинський навчався у Львові та Мілані (Італія), співав на багатьох сценах Європи, мріючи весь час про виконання оперних творів українською мовою. У 1938 р. співак емігрував до Канади.

У 1937 р. разом із своїм чоловіком, українцем за походженням, але громадянином Польщі, — піаністом, диригентом, композитором — А. Рудницьким виїхала спочатку до Львова, а в 1939 р. до США і М.Сокіл, яка була солісткою Харківської опери в 1927—30 рр.

Сергій Каргальський (справжнє прізвище — Слинько) працював у театрах України з 1912 року. Він був організатором і директором української опери в Харкові (1925—1928), режисером Харківської опери та Другої української пересувної опери (Вінниця) в 1928—1934 рр. У 1935—1937 р. — головний режисер Київської музичної комедії. Здійснив постановки опер: "Купало" А. Вахнянина (1929, Харків, перше виконання), "Кармелюк" В. Костенка (1931, Харків), "Тарас Бульба" М.Лисенка (1932, Тбілісі). Загинув у застінках НКВС.

29 вересня 1925 року, напередодні відкриття Державної опери у Харкові, С.Каргальський в газеті "Вечірнє радіо" проголошував, що "наше завдання і наше прагнення — на руїнах старої опери збудувати велике, європейського масштабу та розмаху оперове підприємство, в якому б українською мовою виставлялася найновіша оперна література в максимально зразкових постановках"...

На прем'єрі "Сорочинського ярмарку" все було навпаки: на сцені замість річки — напис: "річка Псьол", пара жердин і вивіска "Корчма" і т. д. Як згадував І.Паторжинський (Черевик), співаки "виходили на сцену з кольоровими плямами на обличчі замість гриму, і тут же грали в ультрареалістичному побутовому плані..."

Але постановники (режисер М.Боголюбов, художник А.Петрицький, диригент Л.Штейнберг) були переконані, що "позбавились трафарету і шаблонщини, яка дотепер ще панує на оперових підприємствах"...

У такому ж плані були поставлені "Фауст" Ш.Гуно, "Севільський цирульник" Дж.Россіні...

Стиль музики і стиль постановок були у невідповідності одне до другого. Деспотичний тиск режисерів-"новаторів" на композиторів-класиків не давав плідних результатів. Музично-вокальний бік також відходив на другий план.

Репертуар першого сезону української опери в Харкові був таким: 6 опер західноєвропейських композиторів, 3 опери — російської класики і жодної української класичної опери.

Така політика театру викликала нарікання представників мистецької громадськості. Висловлювались думки, що новостворена опера — не українська опера, а штучно українізована опера.

У Києві на початку 1926 року на громадських засадах створювався театр "Українська музична драма ім. М.Лисенка" під художнім керівництвом режисера С.Бутовського (1886—1967).

Свою першу виставу — "Енеїду" М.Лисенка — колектив Української музичної драми показав 9 березня 1926 року в приміщенні колишнього Народного дому (нині — Київський театр оперети). Точились дискусії про те, що УМД повинна стати базою майбутнього українського оперного театру в Києві, бо "характерною ознакою цієї організації є установка насамперед на створення тих передумов, що зможуть в майбутньому дати українську, а не українізовану оперу", і що репертуар нової державної

української оперної трупи повинен складатися з українських опер, а колектив — з митців-українців.

Проти цього виступав П.Козицький, якого підтримував Б.Грінченко.

"Принцип використання чужоземних опер, але українською мовою, мусить бути покладений в основу будівництва майбутнього оперного сезону в Києві", — писав П.Козицький. "Ми мусимо рішуче відкинути орієнтацію на продукти лише своєї української національної творчості", — уточнював Б.Грінченко.

Напередодні сезону 1926—1927 року згідно рішення Ради Народних Комісарів УРСР було утворене Об'єднання державних українських оперних театрів. Директором та художнім керівником Об'єднання було призначено режисера Петербурзької музичної драми Й.Лапицького. В Об'єднання входили оперні театри Харкова, Києва, Одеси. Планувався розподіл між трьома оперними трупами виконавців, постановників, обмін виставами. Кожні три місяці трупи мінялися місцями.

Всі три оперні колективи розпочали сезони майже одночасно: у Харкові — 30 вересня, у Києві — 1 жовтня, в Одесі — 8 жовтня 1926 року.

У сезон 1926—27 рр. на сцені Київської опери відбувались пам'ятні вистави за участю корифеїв української сцени П.Саксаганського, М.Садовського. 8 листопада 1926 р. було виконано "Наталку Полтавку", де Виборного виконував М.Садовський, Возного — П.Саксаганський, Наталку — О.Петляш-Барілотті. 23 березня 1927 р. в "Наталці Полтавці" виступили П.Саксаганський, М.Литвиненко-Вольгемут, М.Донець. 3 і 8 квітня 1927 р. виконувалась "Катерина" М.Аркаса за участю М.Литвиненко-Вольгемут, М.Донця, а 9 квітня — "Запорожець за Дунаєм" за участю П.Саксаганського та М.Литвиненко-Вольгемут. Це свідчило про прийняття оперою традицій реалістичного українського театру.

А тим часом режисери все галасливіше заявляли про свої наміри щодо реформування оперних постановок. Саме в цей час з'явився фейлетон О.Вишні під назвою "Вра!".

"За 10 років революції ми вже маємо дев'ять реалізмів: 1) експресивний реалізм! 2) плакатно-монументальний реалізм! 3) статично-монументальний реалізм! 4) узагальнений реалізм! 5) умовний реалізм! 6) зрозумілий для всіх реалізм! 7) неореалізм! 8) конструктивний реалізм! 9) назадницький реалізм! За двадцять років ми їх матимемо вісімнадцять. За

сто років наш революційний театр збагатіє на дев'яносто реалізмів", — жалив сатирик.

У 1927—28 рр. оперне Об'єднання закінчило своє існування з розумінням потреби децентралізувати управління і надати театрам автономію.

У серпні 1928 року Наркомос УРСР створив Перший Пересувний Державний робітничий оперний театр (ДРОТ), який 16 жовтня 1928 р. дав у Полтаві оперу "Тарас Бульба". В репертуарі ДРОТ'у були також опери "Євгеній Онегін", "Снігуронька", "Аїда", "Фауст", "Кармен", "Кармелюк". Проводилися так звані культконференції, лекції, шефські концерти, прилюдні засідання художньо-політичної ради театру. Колектив виступав у Полтаві, Артемівську, Луганську, Сумах, Дніпропетровську, Запоріжжі, Макіївці, Кременчуку, Миколаєві, Харкові.

Другий Пересувний театр — Державна Українська Правобережна опера — відкрив свій сезон у Вінниці 1 грудня 1929 року оперою "Тарас Бульба". В репертуарі були: "Кармелюк" В.Костенка, "Купало" А.Вахнянина, "Русалка" О.Даргомижського, "Пікова дама", "Мадам Баттерфляй". Колектив виступав у Вінниці, Бердичеві, Чернігові, Ніжині, Конотопі, Прилуках, Ромнах.

Третій Пересувний театр — Державна Українська Лівобережна опера — почав свій сезон в Полтаві 1 листопада 1930 року "Золотим обручем" Б.Лятошинського. В репертуарі були "Фауст", "Аїда", "Кармен"...

1 вересня 1930 року почала своє творче життя Четверта Пересувна опера, яка в Херсоні дала свої перші вистави — "Купало", "Русалку", "Тараса Бульбу", "Князя Ігоря", "Євгенія Онегіна", "Тоску"... Опера виступала в Житомирі, Черкасах, Чернігові, Кривому Розі, Маріуполі.

Таким чином, в 30-х роках на Україні діяло сім оперних колективів.

У цей час кращі співаки-українці з різних сцен світу поспішали прислужитися розвитку рідної культури, бажаючи співати на українській сцені і виконувати оперні твори українською мовою.

Так, в цей час повернувся на Україну після триумфальних виступів на американських сценах бас І.Стешенко, з Німеччини прибув Орест Руснак (тенор).

Іван Стешенко (1894, Лебедин — 1937, Харків) навчався співу в Італії, виступав на оперних сценах в Італії, Англії, Франції, Польщі, США. у 1917—1921 рр. — був солістом

Київської опери, з 1931—34 рр. — солістом Харківської опери. І.Стешенка вважали суперником Ф.Шаляпіна у багатьох басових оперних партіях. Він володів голосом гнучким, яскравим, широкого діапазону, а також великим драматичним обдарованням.

Орест Руснак (псевдонім на німецьких сценах — Герлах, 1895, с. Дубівці Чернівецької обл. — 1960, Мюнхен) закінчив Празьку консерваторію (1924), виступав на оперних сценах Австрії, Німеччини. У 1926—31 рр. виступав у Чернівцях, Львові, а в 1929—30 рр. гастрював у Харкові, Києві, Одесі, Запоріжжі, Дніпропетровську, Миколаєві. У 1941—44 рр. О.Руснак працював у Львові.

Виконуючи Постанову ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року "Про перебудову літературно-художніх організацій", український уряд реорганізував пересувні трупи в стаціонарні театри, які опинилися під повним контролем місцевих ідеологічних органів. Перша Пересувна трупа стала Дніпропетровським театром опери і балету, Друга Пересувна — Луганським оперним театром, стаціонарний оперний театр створювався у Вінниці.

У 1934 році столицею радянської України став Київ. Почалась докорінна реорганізація Київського оперного театру, який відтепер отримав статус столичної опери.

Колектив укомплектовувався кращими творчими силами. Головним диригентом призначили А.Пазовського, головним режисером — Й. Лапицького.

До складу солістів столичної опери ввійшли З.Гайдай, М.Литвиненко-Вольгемут, Н.Захарченко, О.Петрусенко, О.Ропська, Ю.Кипоренко-Доманський, А.Іванов, М.Гришко, М.Донець, М.Зубарев, М.Частій, І.Паторжинський, М.Тессейр, В.Борищенко, Є.Циньов, М.Шостаков...

Відкриття сезону відбулось 1 вересня 1934 року оперою "Кармен". Ролі виконували Г.Маньківська (Кармен), Ю.Кипоренко-Доманський (Хозе), З.Гайдай (Мікаела), М.Савченко (Ескамільйо).

12 травня 1935 року на сцені Київського державного академічного театру опери і балету був відсвяткований 50-річний ювілей творчої діяльності та 75-річчя з дня народження П.Саксаганського за участю артистів українських театрів. На цьому вечорі було виконано I та II дії "Наталки Полтавки", де роль Возного виконували П.Саксаганський та А.Бучма, Наталки — М.Литвиненко-Вольгемут та О.Петрусенко, Виборного — М.Донець та І.Паторжинський, Петра —

Г.Рожок, Миколи — Яковенко. Завершувалися ювілейні урочистості концертом.

Нові опери українських композиторів першої половини ХХ ст. народжувалися в складних пошуках, експериментах. Театри замовляли молодим композиторам нові оперні твори, які народжувалися безпосередньо в театрах у співпраці композиторів з режисерами та диригентами. На жаль, багато з цих творів мали недовге творче життя.

У сезоні 1927—1928 рр. художнє керівництво тодішнього столичного Харківського театру склало угоду з П.Козицьким на створення опери "Вогні мартена", з М.Глієром — опери "Маруся Богуславка", з М.Вериківським — "Лісової пісні". Б.Лятошинському була замовлена опера "Захар Беркут", Б.Яновському — "Самійло Кішка", В.Костенку — "Кармелюк".

На сцені Харківського театру йшла опера Б.Яновського "Вибух". "Замість королів, фараонів, "травіат" на сцені з'явилися "живі персонажі" сучасного життя — шахтарі, робітники, червоноармійці", — писав критик часопису "Нове мистецтво" з приводу постановки цієї опери.

А на сцені Київської опери розвивався інший пролетарський сюжет: "робітники — співаки, робітнича маса — хор, класова боротьба — зміст, фабрика — тло, і в цих рамках — любов дочки фабриканта до революціонера, любов, яка закінчується перемогою класової пролетарської стихії над буржуазною". ("Іскри" І.Ройзентура).

На українських оперних сценах ставили опери "Розлом" В.Фемеліди (Одеса, 1929, Київ, 1932), "Яблуневий полон" О.Чишка (Одеса, Харків, Дніпропетровськ, 1931), "Поєма про сталь" В.Йориша (Дніпропетровськ, 1932) та ін. Проте це були опери-одноденки, які швидко зникали зі сцени.

Дещо інша доля випала на опери Б.Лятошинського "Захар Беркут", Б.Яновського "Дума Чорноморська" ("Самійло Кішка"), "Кармелюк" В.Костенка, які значно збагатили виражальну і стилістичну палітру музично-сценічних творів.

"Золотий обруч" ("Захар Беркут") Б.Лятошинського став найвизначнішою українською оперою часу (прем'єра — Одеса, Харків, 1930) Найкращу постановку цієї опери здійснив колектив Київської опери в сезоні 1930—31 р. (режисер — В.Манзій). Опера йшла під назвою "Беркути". Ролі виконували: О.Бишевська (Мирослава), Є.Циньов і М.Донець (Захар Беркут), В.Дідковський (Максим), М.Зубарев (Тугар Вовк).

Під час другої світової війни оперні театри України були евакуйовані: Київський — до Уфи, Харківський — до Чити. Скоро вони об'єдналися в один колектив у м. Іркутську. В

Іркутську відбулась прем'єра української опери "Наймичка" М.Вериківського за твором Т.Шевченка (1943 р). Цією оперою 28 жовтня 1944 року розпочався повоєнний сезон Київської опери. Об'єднані Дніпропетровський та Одеський театри були евакуйовані до Красноярська.

Донецький театр, створений напередодні війни в 1941 році на базі Луганського та Вінницького оперних театрів, був евакуйований у Киргизію, м. Пржевальськ.

Львівський оперний театр, створений у 1939 році (відкривався оперою "Тихий Дон" І.Дзержинського в 1940 р.), функціонував під час фашистської окупації у рідному місті.

Музичним керівником Львівської української опери в 1941—44 роках був Лев Туркевич (1901, Броди, Львівської обл. — 1961, Торонто, Канада).

На посаді диригента Львівської опери працював Я.Барнич (1896, с. Балинці біля Коломиї — 1967, Клівленд, США), який після війни виїхав до Німеччини, а далі — в США.

Про три сезони Львівської опери 1941-1944 р.р. ґрунтовно написала львівська кореспондентка Оксана Паламарчук в газеті "Неділя" за 1995 р.

У другій половині ХХ ст. на Україні працює сім оперно-балетних колективів — у Києві два, Львові, Одесі, Харкові, Дніпропетровську, Донецьку. Найстаріший із них — Національна опера України ім. Т.Г.Шевченка (1867 р.), наймолодший — Київський дитячий музичний театр (1982 р.). Дніпропетровський театр опери та балету відновив свою діяльність у 1974 році.

У післявоєнний період українськими композиторами було створено ряд оперних творів, які прозвучали на сценах театрів України. У Київській опері були поставлені: "Милана" (1957), "Арсенал" (1961), "Тарас Шевченко" (1964), "Ярослав Мудрий" (1975) Г.Майбороди; "Загибель ескадри" (1967), "Мамаї" (1970) В.Губаренка; "Богдан Хмельницький" (I редакція 1951, II редакція — 1953 р.) "Назар Стодоля" К.Данькевича. Опера К.Данькевича "Богдан Хмельницький" була поставлена у Харкові (1953), Львові (1954), а "Назар Стодоля" — в Одесі (1960), Львові (1961).

В 1957 р. на сцені Оперної студії при Київській консерваторії вперше прозвучала опера В.Кирейка за твором Лесі Українки "Лісова пісня".

Відбулися прам'єри опер Ю.Мейтуса "Молода гвардія" (Львів, Київ, 1953), "Украдене щастя" (Львів, 1960), "Ярослав Мудрий" (Донецьк, 1973).

Опера львівського композитора Б.Янівського “Одеська балада” була поставлена у Львові (1986), а в 1985 р. колектив Київської опери здійснив постановку опер О.Білаша “Прапорonoсці” за однойменним твором Олеся Гончара.

Вперше на сцені НОУ здійснено постановки опер “Купала” А.Вахнянина (1993) та “Анна Ярославна” А.Рудницького (1995).

У другій половині ХХ ст. помітно зріс естетичний та культурний рівень глядачів, що дозволяє українським оперним театрам ставити опери в оригіналі, запрошувати на постановки режисерів та диригентів європейського значення.

У Національній опері України постановку опери “Набукко” Дж.Верді здійснив французький режисер Ж. -П.Валентин (1993), “Лоенгрін” — німецький режисер Ф.Єргер (1994), “Травиата” — румунський диригент В.Думанеску (1994), “Анна-Ярославна” — французький режисер М.Волковицький...

Разом з тим, із здобуттям Україною самостійності та незалежності, українські колективи, в тому числі й оперні, отримали можливість немало гастролювати за кордоном. Мистецтво українських диригентів, режисерів, співаків користується великим успіхом і має вплив на міжнародний розвиток оперної музики.

Видатні українські співаки другої половини ХХ ст. тенори — В.Третяк, А.Солов'яненко, М.Огренич, В.Гришко, сопрано— Є.Мірошниченко, Б.Руденко, Є.Чавдар, В.Лук'янець, М.Стеф'юк, Л.Ширіна, С.Добронравова, баритони — Д.Гнатюк, Р.Майборода, І.Пономаренко, М.Кондратюк, баси — А.Кочерга, О.Загребельний, В.Пивоваров, М.Шопша, меццо-сопрано Л.Юрченко — відомі у всьому світі, вони проявляють високий академізм, професіоналізм, виступаючи на світових оперних сценах.

В Україні функціонують Національна музична академія України (до 1995 р. — Київська державна консерваторія), Одеська, Донецька консерваторії, Харківський, Львівський інститути мистецтв.

Київська консерваторія ім. П.Чайковського була відкрита на базі музичного училища Київського відділення РМТ (1913 р.). У 1918 р. на базі музично-драматичної школи М.Лисенка (1904) був організований Вищий музично-драматичний інститут ім. М.Лисенка, до складу якого входила консерваторія як музичний факультет. У 1934 р. Музичний факультет реорганізовано в консерваторію, а на базі драматичного факультету утворений Київський державний театральний інститут.

У Київській консерваторії працювали вокальні педагоги О.Муравйова, Д.Донець-Тессейр, І.Паторжинський, Д.Євтушенко, М.Єгоричева, Є.Чавдар, М.Литвиненко-Вольгемут, М.Микиша, З.Гайдай, М.Зубарєв, С.Козак, В.Третяк, Ю.Кипоренко-Доманський, Л.Руденко...

За станом на 1995 рік на вокальній кафедрі Національної музичної Академії працюють педагоги: професори та виконуючі обов'язки професорів — М.Кондратюк (завідувач кафедрою), К.Огневий, В.Курін, Є.Мірошніченко, П.Петриненко, А.Мокренко, К.Радченко, Г.Сухорукова, Т.Михайлова, В.Тимохін, Г.Туфтіна, З.Христинич; доценти та виконуючі обов'язки доцентів — Е.Акритова, З.Бузина, Б.Гнидь, Є.Колесник, І.Колодуб, З.Ліхтман, С.Матеюк, Р.Майборода, Л.Остапенко; старші викладачі та викладачі — О.Востряков, Л.Крижанівська, О.Кочкін.

Київська консерваторія виховала видатних співаків другої половини ХХ ст. — Є. Мірошніченко, Д.Гнатюка, А.Кікота, М.Кондратюка, П.Кармалюка, А.Солов'яненко, А.Кочергу, М.Стеф'юк, О.Загребельного, Л.Юрченко, В.Пивоварова, М.Шопшу, В.Гришка, З.Бабія, Є.Червонюка, Л.Лобанову, В.Лук'янець...

Одеська консерваторія була відкрита у 1913 році на базі музичного училища РМТ. У 1923 р. вона була реорганізована в Музичний інститут, у 1926 р. — в Музично-драматичний інститут, з 1934 р. — знову консерваторія.

Одеса — місто великих музичних традицій. Тут з ХІХ ст. гастролювали різні оперні трупи. А з 1847 р. оперне мистецтво протягом чверті століття (до пожежі старого театру в 1873 р.) було представлене лише італійськими трупами. На сцені Одеси виступали М. Баттістіні, Т.Руффо, Е.Карузо, С.Крушельницька, Ф.Шаляпін, А.Нежданова...

Із Одеської консерваторії вийшли видатні співаки — Є.Чавдар, Б.Руденко, М.Гришко, З.Христинич, М.Огренич, І.Пономаренко, О.Ворошило, Л.Ширіна, Г.Поливанова, Р.Сергієнко, Т.Пономаренко.

Харківська консерваторія заснована у 1917 році. У 1924 р. вона була реорганізована в Музично-драматичний інститут, з 1963 р. — Інститут мистецтв.

Із Харківської консерваторії вийшли співаки — М.Манойло, В.Арканова, Н.Суржина, В.Третяк, Г.Ципола, В.Тршин, О.Востряков, Н.Компанієць, Б.Гмиря, Н.Ткаченко, Н.Суржина.

Державна українська **консерваторія у Львові** була створена на базі Вишого музичного інституту імені М.Лисенка і польської консерваторії у 1939 році.

Із Львівської консерваторії вийшли співаки: О. Врабель, В.Ігнатенко, В.Чайка, Л.Жилкіна, Я.Головчук, В.Федотов, С.Філич, П.Ончун, Ю.Косенко, В.Лужецький.

У 1968 році був заснований **Музично-педагогічний інститут в Донецьку** (нині консерваторія).

Вищеперелічені консерваторії та інститути є вищими навчальними закладами України. Вони працюють за єдиною учбовою програмою в системі Міністерства культури та мистецтв України і Міністерства освіти України, виховуючи виконавські кадри для оперних театрів України. Випускники працюють у всіх жанрах вокально-виконавського мистецтва України (оперні театри, театри музичної комедії, національні вокальні колективи, оперні студії і т. д.).

Вокальні факультети консерваторій готують фахівців співу. Особи, які закінчили факультет, отримують кваліфікацію оперного або концертного співака. Від вступаючих на вокальний факультет вимагається наявність вокальних даних, насамперед гарного за тембром голосу, повного діапазону, достатньої сили звуку, здорового голосового апарату. Абітурієнт повинен знати вокальну літературу в обсязі музичного училища, вміти самостійно розбирати вокальну партію в музичних творах середньої трудності (пісня, романс).

Вступник виконує сольну програму та складає вступні екзамени. Він повинен заспівати дві арії, два романси (або романс та народну пісню). Екзамен проводиться у два тури. Ті, хто витримав екзамен другого туру, допускаються до екзаменів з теоретичних дисциплін: теорії музики, історії України, сольфеджіо, української мови та літератури та іноземної мови.

При вокальних факультетах існують дворічні підготовчі відділи для тих, хто не має необхідної музичної підготовки. Вступники на підготовчий відділ складають іспити з сольного співу (арія, романс, народна пісня), музичної грамоти (перевірка музичних здібностей: пам'яті, музичного слуху, ритму). Успішне закінчення підготовчого відділу не звільняє студента від вступних іспитів на вокальний факультет. На них розповсюджуються загальні правила конкурсних екзаменів.

Студент першого курсу консерваторії оволодіває необхідними навиками для виконання учбового репертуару, як правило, нескладними в технічному і художньому відношенні творами — вокалізами і творами з текстом. Він має чотири академічні години занять на тиждень з педагогом та одне

заняття з концертмейстером. Фаховий екзамен першого семестру складає: один вокаліз, арія (як правило, старовинного італійського бельканто), народна пісня або романс. Екзамен другого семестру — 2 вокалізи, арія, романс або народна пісня.

На другому курсі студент оволодіває складнішим репертуаром. Він відвідує оперний клас, виконує фрагменти оперних вистав. Другий курс — конкурсний. Студенти, які не виявляють здібностей, виключаються із консерваторії.

На екзамені третього семестру студент виконує: два вокалізи (один технічний), одну арію, романс або народну пісню. На екзамені четвертого семестру виконуються — два вокалізи, дві арії, романс або пісня.

На третьому курсі виявлюються можливості студента-вокаліста та його нахил до оперної або концертної діяльності, тобто визначається профіль. Студент залучається до участі в оперних виставах в оперних студіях при консерваторіях. (Таке залучення можливе і раніше, воно залежить від вокально-технічних можливостей початківця).

Екзамени п'ятого семестру складають: вокаліз, арія, романс та народна пісня. Такий екзамен студент складає і по закінченню шостого семестру.

Найважчий та найвідповідальніший — четвертий курс. Тут визначається остаточно амплуа майбутнього співака. Студент повинен виконати не менше двох оперних партій, намітити дипломну роботу та програму державного випускного екзамену.

На екзамені сьомого семестру виконуються: дві арії, один романс та народна пісня. На екзамені восьмого семестру виконуються також чотири твори.

П'ятий, випускний, курс вимагає напруження всіх сил студента. На початку семестру студент складає державний екзамен з камерної програми (не менше чотирьох творів), виступає в оперній студії, готує випускний екзамен. Програму випускного екзамену (оперний профіль) складають вісім творів: чотири арії, три романси та народна пісня. Для студентів камерно-концертного профілю випускна програма складається із дванадцяти творів.

Вокально-педагогічний репертуар консерваторії складають твори української, російської, західноєвропейської класики XVII — XIX ст. Активно включається до репертуару вокальна музика XX ст., яка характеризується складними інтонаційними ходами, різкою зміною динаміки, використанням крайніх регістрів голосу, нестійкими інтервалами, розмовними інтонуваннями.

Трудність і складність музики ХХ ст. вимагає виховання у сучасного виконавця вокальної надтехніки.

Все ж нові позиції в цій сфері французьких педагогів Р.Дюгамеля та Ж.Фюжера з пропозиціями вироблення "емоційного тембру", "рафінованість" вокального стилю К.Дебюссі чи шаляпінське "співати, наче розмовляти", що перегукується із тезою "спів — це подовжена мова" О.Мишуги, — базуються на принципах вокальної педагогіки Італії, Франції, Німеччини, Росії, України, закладених у ХІХ, початку ХХ ст. ("нейрохронаксічна теорія" Р.Юссона (1957) суто наукова і вокальними педагогами використовується не в повному обсязі).

Вокально-технічні прийоми сучасної української педагогіки базуються на дуже важливих, основних положеннях вокальної педагогіки ХІХ — початку ХХ ст., а саме:

1) типи дихання, 2) положенні гортані у співі, 3) регістрах голосу.

Для сучасних педагогів сьогодні не секрет, що тип дихання для всіх голосів, включаючи і колоратурне сопрано, повинен бути глибоким — грудо-діафрагмальним, або, як його назвав французький педагог і співак Ж.Фор, — абдомінальним (*abdominis*-живіт). Грудне дихання використовується як допоміжне.

Положення гортані під час співу — стабільне, понижене. Видатний італійський співак Маріо дель Монако називає це — "поставити гортань на якір".

Атака звуку сучасними педагогами використовується як м'яка, так і тверда (*coup de glotte*), що доходить до жорсткої (*coup de larynx*) і найжорсткішої (*coup de poitrine* — удар грудьми).

Всі голоси користуються трьома регістрами: грудним, змішаним і головним, доводячи звучання грудного регістру до крайніх верхів (особливо чоловічі голоси). Проблема згладжування регістрів і зараз є основною.

Тільки на основі оволодіння вищеназваним можна приступати до опанування надтехніки.

Вокальна педагогіка України не пропонує йти назад до ХІХ ст., але, спираючись на досягнуті успіхи в цій області, йти до досягнень складніших завдань сучасної педагогіки.

Із української вокально-методичної літератури другої половини ХХ ст. згадаємо праці професорів Київської консерваторії М.Микиші (учня славетного О.Мишуги) "Практичні основи вокального мистецтва" ("Музична Україна" Київ, 1971 р., літературний виклад М.Головащенко), Д.Євтушенка "Роздуми про голос" ("Музична Україна", Київ, 1979), М.Єгоричевої "Вокально-педагогічний репертуар" ("Музыка",

Москва, 1967 р.), українського співака Бориса Гмирі, котрий хоч і не займався вокальною педагогікою, але його погляди на предмет підготовки дуже важливі, і викладені вони у книзі "Борис Гмиря" (Київ, 1975).

Українська опера пройшла довгий і складний шлях від ранніх, початкових форм, до оформлення її у другій половині ХІХ ст. як провідного жанру музичної культури.

Джерела українського оперного мистецтва — в музичному, поетичному, драматичному мистецтві українського народу, джерела національної вокальної школи — в народному та церковному співі.

Характерним для українського оперного мистецтва та вокальної методики є історичні та творчі зв'язки з російською та західноєвропейською музикою.

У другій половині ХХ ст. українська вокальна культура все владніше входить у контекст 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" та "Метрополітен-опера".

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Архімович Л.* Українська класична опера.— К., 1957.
Архімович Л., Шрер-Ткаченко О., Шеффер Т., Карішева Т. Нариси з історії української музики.— К., 1964.
Архімович Л., Гордійчук М. М.Лисенко.— К., 1992.
Архімович Л. Борис Гмиря.— К., 1981.
Антонович М. Кошиць Олександр Антонович.— Вінніпег, 1975.
Багадуров В. Очерки по истории вокальной педагогики (ч. I, II, III).— М., 1929, 1956.
Bing R. 5000 wieszozow w operze.— Варшава, 1982 (польськ.)
Боголюбов Н. 60 лет в оперном театре.— М. ВТО, 1967.
Бражников М. Лица и фиты знаменного распева.— Л., 1984.
Буряк Б. Борис Гмиря.— К., 1975.
Брянцева В. Филипп Рамо и французский музыкальный театр.— М., 1981.
Вальденго Дж. Я пел с Тосканини.— Л., 1989.
Варламов А. Полная школа пения.— М., 1953.
Василько В. Лесь Курбас.— К., 1969.
Верди Дж. Избранные письма.— Л., 1973.
Волков Ю. Песни, оперы, певцы Италии.— М., 1967.
Волишин І. Акторська майстерність корифеїв.— К., 1973.
Волишин І. Актор Щепкін на Україні.— К., 1988.
Врублевська В. Соломія Крушельницька.— К., 1979.
Вопросы вокальной педагогики, Вып.5.— М.1976.
Вопросы вокальной педагогики, Вып.6.— М.1982.
Васина-Гроссман В., Шпиллер Н. Нежданова.— М., 1967.
Вайнштейн Л. Камилло Эверарди.— К., 1924.
Гарсиа М. Полный трактат об искусстве пения.— М., 1957.
Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст.— К., 1978.
Гобби Т. Мир итальянской оперы.— М., 1989.
Гозенлуд А. Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура.— М., 1954.
Гозенлуд А. Русский оперный театр XIX века.— Л., 1969.
Глинка М. Записки.— М., 1988.
Голинський М. Спогади.— К., 1993.
Головащенко М. Соломія Крушельницька.— К., 1978.
Головащенко М. Олександр Мишуга.— К., 1971.
Голубев П. Борис Романович Гмиря.— М., 1959.
Гришина Е. Мария Каллас.— М., 1978.
Горович Б. Оперный театр.— Л., 1984.
Грошева Е. Паторжинский.— М., 1976.
Грошева Е. Шаляпин.— М., 1960.

- Гордійчук Я.* Становлення українського музичного театру і критика.— К., 1990.
- Грисенко Л.* Лариса Руденко.— К., 1978.
- Грисенко Л., Матусевич Н.* Борис Лятошинський.— К., 1961.
- Гриневецький І. А. К.* Вахнянин.— К., 1961.
- Данатти-Петени Дж.* Гаэтано Доницетти.— М., 1980.
- Джиральдони Л.* Аналитический метод воспитания голоса.— М., 1913.
- Джиллы Б.* Воспоминания.— М.-Л., 1967.
- Делищева Н.* Исполнительский стиль вокальных произведений И.С.Баха.— М., 1980.
- Деркач І.* Модест Менцинський.— Львів, 1969.
- Деркач І.* Видатний співак.— К., 1964.
- Дилецкий Н.* Мусикийская грамматика
- Дилецкий М.* Граматика музикальна.— К., 1970.
- Доминго П.* Мои первые сорок лет.— М., 1989.
- Драч І., Кримський С., Попович М.* Григорій Сковорода.— К., 1984.
- Драч І.* Історія Русів (український переклад).— К., 1991.
- Дорошенко Л.* Зоя Михайлівна Гайдай.— К., 1958.
- Дурьлин С.* Мария Заньковецкая.— К., 1982.
- Дюпре Ж.* Школа пения.— М., 1955.
- Євтушенко Д.* Роздуми про голос.— К., 1979.
- Егорычева М.* Упражнения для певца-любителя.— М., 1967.
- Зоценко М.* Євгенія Мірошніченко.— К., 1972.
- Зоценко М.* З піснею в серці.— К., 1978.
- Іванов В.* Дмитро Бортнянський.— К., 1978.
- Івашнев В.* Артист по призванню.— М., 1988.
- Івашин В.* Українська церква і процес національного відродження.— Дрогобич, 1990.
- Іваницький А.* Українська народна музична творчість.— К., 1990.
- Івановський П., Милославський К.* Юрій Кипоренко-Дома-нський.— К., 1987.
- Козницький П.* Спів і музика в Київській академії за 300 років існування.— К., 1971.
- Кауфман Л. С. С.* Гулак-Артемівський.— К., 1962.
- Кауфман Л.* Елизавета Ивановна Чавдар.— К., 1960.
- "Культура і життя".— К., 1988. № 26.
- Карішева Т.* Петро Сокальський.— К., 1978.
- Carlo Galeffi e La Scala.— Milano, 1962 (італ.)
- Kanski I.* Mistrzowie sceny operowej.— Варшава, 1974 (польск.)
- Карузо Э.* Как надо петь (див. *И.Назаренко* — Искусство пения.— М. 1968).
- Константинова И., Тарасов Л.* Ла Скала.— 1977, 1989.
- Кутателадзе Л. Ф.* Стравинський.— Л., 1972.

- Кутателадзе Л. Н. Н. Фигнер.*— Л., 1968.
- Кошиць О.* Спогади.— К., 1995.
- Кагарлицький М., Філіпенко Г.* Оксана Петрусенко.— К., 1980.
- Кагарлицький М.* Михайло Донець.— К., 1983.
- Кагарлицький М.* Наодинці з совістю.— К., 1988.
- Кочерба Л.* Ольга Благовидова.— К., 1973.
- Козак С.* Михайло Гришко.— К., 1978.
- Кирилюк Є.* Шевченківський словник.— К., 1977.
- Котляров Ю., Гармаш В.* Летопись жизни и творчества Ф.И.Шаляпина.— Л., 1988.
- Кириленко К.* Собинов.— М., 1970.
- Колодуб И.* О народнопесенных традициях украинской вокальной школы.— К., 1984.
- Киричок П.* Марко Кропивницький.— К., 1968.
- Кирдан Б., Омельченко А.* Народні співці-музиканти на Україні.— К., 1980.
- Лавров Ф.* Кобзарі.— К., 1980.
- Лаури-Вольпи Дж.* Вокальные параллели.— Л., 1972.
- Ламперти Ф.* Искусство пения.— М., 1923.
- Левашова О.* Пуччини и его современники.— М., 1980.
- Литвин Ф.* Моя жизнь и мое искусство.— Л., 1967.
- Лесс А.* Титта Руффо.— М., 1983.
- Левик С.* Записки оперного певца.— М., 1962.
- Левик С.* Четверть века в опере.— М., 1970.
- Лисенко О. М. В.* Лисенко.— К., 1966.
- Лисенко О. М. В.* Лисенко у спогадах сучасників.— К., 1968.
- Лисенко І., Милославський К.* Іван Алчевський.— К. 1980.
- "Музика".— М. 1985. № 6.
- Михайлова Т.* Виховання співаків у Київській консерваторії.— К., 1970.
- Микиша М.* Практичні основи вокального мистецтва.— К., 1971.
- Мазурин К.* Методология пения.— М., 1902.
- М.К.* История оперы в лучших ее представителях.— М., 1874.
- Монако М.* Моя жизнь, мои успехи.— М., 1987.
- Махновець Л.* Літопис руський.— К., 1989.
- Медведик П.* Катерина Рубчакова.— К., 1989.
- Михальчишин Я.* З музикою крізь життя.— Львів, 1992.
- Малозьмова О.* Виконавські школи вищих учбових закладів України.— Видання Київської консерваторії, 1990.
- Майбурова К. М.* Глинка.— К., 1991.
- Мокренко А.* У серці — рідна Україна.— К., 1994.
- Назаренко И.* Искусство пения.— М., 1968.
- Немкович О.* Микола Грінченко.— К., 1988.
- Нестеренко Е.* Размышления о профессии.— М. 1985.

- Никитенко І., Новосад М., Оксіюк Й.* Православ'я на Україні.— К., 1985.
- Огієнко І.* Українська культура.— К., 1918.
- Пархоменко Л.* Петро Нішинський.— К., 1989.
- Павлишин С.* Денис Січинський.— К., 1980.
- Павлишин С.* Історія однієї кар'єри.— Львів, 1994.
- Пазовський А.* Записки дирижера.— М., 1966.
- Пальмеджани Ф.* Маттіа Баттістіні.— М., 1969.
- Пилипчук Р.* Спогади про Миколу Садовського.— К., 1981.
- Пільгук І.* Іван Карпенко-Карий (Тобілевич).— К., 1976.
- Полякова Л.* (ред.) Рихард Вагнер.— М., 1987.
- Пружанський А.* Отечественные певцы 1750—1917.— М., 1991.
- Римський-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни.— М., 1955.
- Рожок В.* Стефан Турчак.— Харків, 1994.
- Розен Л., Шумакова Л.* Одесский театр оперы и балета.— Одеса, 1964.
- Роллан Р.* Опера в XVII веке.— М., 1931.
- Роллан Р.* Гендель.— М., 1984.
- Руффо Т.* Парабола моей жизни.— Л., 1966.
- Розанов А.* Полина Виардо-Гарсиа.— Л., 1982.
- Рыцарева М.* Композитор Березовский.— Л., 1983.
- Рыцарев С.* Христоф Виллибальд Глюк.— М., 1987.
- Сбырча, Хартулари-Даркле.* Даркле.— Бухарест, 1963.
- Соловцова Л.* Джузеппе Верди.— М., 1981.
- Скудина Г.* Орфей из Кремоны.— М., 1976.
- Станішевський Ю.* Оперний театр радянської України.— К., 1988.
- Станіславський К.* Моя жизнь в искусстве.— М., 1962.
- Степаненко М.* Українська музична спадщина.— К., 1989.
- Стефанович М.* Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка.— К., 1968, 1997.
- Стефанович М.* Михайло Іванович Донець.— К., 1965.
- Семененко Н. П. І.* Чайковський і Україна.— К., 1990.
- Станішевський Ю.* Дмитро Гнатюк.— К., 1991.
- Станішевський Ю.* Анатолій Солов'яненко.— М., 1984.
- Станішевський Ю.* Режисура в українському радянському оперному театрі.— К., 1973.
- Скоробагатько Н.* Нотатки оперного концертмейстера.— К., 1973.
- Стебун І.* Петро Сергійович Білінник.— К., 1958.
- Тарасов Л.* Искусство Артуро Тосканини.— Л., 1974.
- Тартаков Г.* Книга о И. В. Тартакове.— Л., 1987.
- Тереженко А.* Анатолий Соловьяненко.— К., 1982.

- Терещенко А.* Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка.— К., 1989.
- Тимохин В.* Выдающиеся итальянские певцы.— М., 1961.
- Тимохин В.* Мастера вокального искусства XX века.— М., 1983.
- Тичина П.* Подорож з капелюю К. Г. Стеценка.— К., 1982.
- Торадзе Г.* Леонкавалло и его опера "Паяцы.— М., 1960.
- Торторелли В.* Энрико Карузо.— М., 1965.
- Тоти даль Монте.* Голос над миром.— М., 1966.
- Український драматичний театр.— “Наукова думка”, К., 1967.
- Український історичний календар '95.— К., 1994.
- Філіпенко Г.* Олена Муравйова.— К., 1984.
- Фраккароли А.* Россини, М.1990.
- Фучито С., Бейер Б.* Искусство и вокальная методика Энрико Карузо.— Л., 1967.
- Хижняк З.* Києво-Могилянская Академия.— К. 1988.
- Цуркан Л.* Історія вокального мистецтва України (програма для вокальних факультетів музичних вузів).— К., 1992.
- Чичерин Г.* Моцарт.— Л., 1987.
- Шалаян Ф.* Страницы из моей жизни. Маска и душа.— М., 1990.
- Швачко Т.* Марія Литвиненко-Вольгемут.— К., 1972.
- Шреер-Ткаченко О.* Григорій Сковорода-музикант.— К., 1972.
- Штейнпресс Б.* Популярный очерк по истории музыки до XIX ст.— М., 1963.
- Я. Штелин.* Музыка і балет в Росии XVII века.— Л., 1935.
- Яворський Е.* Зоя Христич.— К. 1975.
- Ярославцева Л.* Зарубежные вокальные школы.— М., 1981.

ПРО АВТОРА

Автор цієї книги – Гнидь Богдан Пилипович, – соліст Національної опери України, заслужений артист України, в.о. професора Національної Музичної Академії України.

За 35 років творчої діяльності виконав понад 80 оперних партій в операх української, західної, російської класики, виступив у 2000 вистав та концертів.

Неодноразово успішно гастролював з колективом театру та у складі творчих груп в багатьох країнах світу, гідно представляв українське вокальне мистецтво на престижних світових сценах в США, Канаді, Іспанії, Франції, Німеччині, Великобританії, Данії, Бельгії, Швейцарії, Угорщині, Румунії, Польщі, Росії, Молдові...

В його репертуарі такі оперні партії, як Феррандо (“Трубадур”), Фараон (“Аїда”), Лодовіко (“Отелло”), Великий Інквізитор (“Дон Карлос”) – Дж.Верді; Джеронімо (“Таємний шлюб” Д.Чімарози), Коллен (“Богема” Дж.Пуччіні), Раймонд (“Лючія ді Ламмермур” Г.Доніцетті), Товкач (“Тарас Бульба” М.Лисенка), Кардинал (“Анна Ярославна, королева Франції” А.Рудницького), Варлаам, Пристав (“Борис Годунов” М.Мусоргського), Галицький (“Князь Ігор” О.Бородіна), Малюта Скуратов (“Царева наречена” М.Римського-Корсакова), Орлик (“Мазепа” П.Чайковського), Священик, Справник (“Катерина Ізмайлова” Д.Шостаковича) та інші.

Підготував і провів серію радіопередач у Всесвітній службі радіо “Україна”, присвячених творчості видатних майстрів вокального мистецтва України.

Здійснив переклад оперних лібретто з італійської на українську мову: “Таємний шлюб” Д.Чімарози, “Норма”, В.Белліні, “Манон Леско” Дж.Пуччіні, “Хай живе мама” Г.Доніцетті.

Має численні публікації з питань вокального мистецтва.

Василь ТУРКЕВИЧ, зав. літературно-інформаційним відділом Національної опери України.

ЗМІСТ

Вступ

Розділ перший.

Італійська національна вокальна школа

- | | |
|--|------------|
| 1. Мистецтво старовинного італійського “bel canto”
– ХУІІІ ст.) | (ХУІІ
7 |
| 2. Провідні співочі школи, режим навчання
та методичні принципи виховання співаків
в Італії ХУІІ – ХУІІІ ст. | 23 |
| 3. Епоха класичного бельканто
(перша половина ХІХ ст.). Дж.Паста. Дж.Рубіні. | 30 |
| 4. Нові вокально-технічні та виконавські завдання,
поставлені перед співаками творчістю Дж.Верді. Вердіівські
співаки. | 46 |
| 5. Проблеми вокальної педагогіки ХІХ ст.
Педагогічна діяльність Ф.Ламперті, Л.Джиральдоні. | 54 |
| 6. Утвердження веристсько-вердіївського виконавського стилю.
Енріко Карузо. Тітта Руффо. | 61 |
| 7. Погляди Е.Карузо на вокальну методику. | 72 |
| 8. Театр “Ла Скала”. Диригент Артуро Тосканіні.
Видатні майстри вокального мистецтва
другої половини ХХ ст. | 76 |
| 9. Нові тенденції у вокальній педагогіці
у другій половині ХХ ст. | 82 |

Розділ другий.

Французька національна вокальна школа

- | | |
|--|----|
| 1. Становлення французької опери. Ж.Б. Люлі. Виконавський
стиль артистів “ліричної трагедії” (ХVІІІ ст.). | 88 |
|--|----|

2. Стиль рококо та вокальне мистецтво Франції. Ж.Ф.Рамо. Оперна реформа Х.В.Глюка. (XVIII ст.).	93
3. Вокальна педагогіка Франції XVII – XVIII ст.	103
4. Вокальне мистецтво Франції XIX ст. Велика французька опера.	106
5. Вокальна педагогіка Франції XIX ст. Ж.Дюпре. М.Гарсія - син. Ж.Фор.	112
6. Вокальне мистецтво та педагогіка Франції XX ст.	119

Розділ третій.

Німецька національна вокальна школа

1. Витоки німецької школи співу. Новаторські опери Р.Вагнера. Вагнерівські співаки.	125
2. Німецька вокальна педагогіка XIX ст.	136
3. Вокальне мистецтво Німеччини XX ст.	140

Розділ четвертий.

Історичні та творчі зв'язки української та зарубіжних вокальних шкіл

1. Джерела української національної школи співу	145
2. Основні етапи розвитку українського музичного театру (до початку XIX ст.).	152
3. Видатні українські та російські співаки ХУІІІ - початку XIX ст.	167
4. Вокальна педагогіка України та Росії від хрещення Київської Русі до початку XIX ст.	175
5. М.Глінка – співак, композитор, основоположник російської національної класичної опери. “Життя за царя”, “Руслан і Людмила”. С.Гулак-Артемівський - Руслан.	185
6. М.Глінка – вокальний педагог. Учні Глинки – С.Гулак-Артемівський, М.Іванов (Кабраченський) та західноєвропейська вокальна культура.	192

7. Співак О.Варламов – учень Д.Бортнянського. “Школа співу” О.Варламова.	203
8. Організація консерваторій в Росії. Вокальна педагогіка в Петербурзькій та Московській консерваторіях, Київському музичному училищі.	207
9. Музично-драматична творчість С.Гулака-Артемовського, П.Ніщинського, П.Сокальського.	213
10. Видатні російські співаки Ф.Стравинський, М.Фігнер, Ф.Шаляпін, Л.Собінов і українська вокально-музична культура.	220
11. Видатні українські співаки О.Мишуга, С.Крушельницька, М.Менцинський на вітчизняних та зарубіжних сценах.	231
12. Значення творчості М.Лисенка у формуванні української академічної школи співу.	243
13. Музично-драматична школа М.Лисенка. Видатні вокальні педагоги О.Мишуга, О.Муравйова.	258
14. Музичні вистави в трупах корифеїв українського театру (кінець XIX – початок XX ст.).	264
15. Український музично-драматичний театр Західної України (друга половина XIX – початок XX ст.).	281
16. Побіжний огляд вітчизняної вокально-методичної літератури кінця XIX - початку XX ст.	292
17. Вокальне мистецтво і педагогіка України XX ст.	298
Список рекомендованої літератури	311
Про автора	316