

Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка
Навчально- науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання

Онучко Анастасія Олегівна

Марія Едуардівна Донець-Тессейр : життєвий та творчий шлях

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник:

_____ Бірюкова Л.А.

кандидат педагогічних наук, доцент

«__» _____ 20__ року

Виконавець:

_____ А.О. Онучко

«__» _____ 20__ року

Суми - 2020

Зміст

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні основи дослідження	7
1.1. Життєвий шлях М.Е. Донець-Тессейр.....	7
1.2. Особливості творчо-виконавської майстерності М. Е. Донець-Тессейр.....	13
1.3 Значення Київської вокальної школи у професійному зростанні М.Е. Донець-Тессейр.....	21
Висновки до розділу 1.....	28
РОЗДІЛ 2. Педагогічна та виконавська діяльність М. Е. Донець-Тессейр у світовому вокальному просторі	30
2.1 Педагогічні принципи і методи педагогічної діяльності М.Є Донець-Тессейр.....	30
2.2 Жанрові та стильові особливості арії «Джилди» у виконанні М. Е. Донець-Тессейр	38
Висновки до розділу 2.....	46
ВИСНОВКИ	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52
ДОДАТКИ	59

ВСТУП

Актуальність теми. Активізація культуротворчого процесу в Україні та план підйому національної культури надає потребу термінового розв'язання завдань, які вбачають засвоєння та творення молодим поколінням духовних надбань нації. Протягом багатьох століть українське вокальне мистецтво накопичувало у собі духовні цінності народу.

Останнім часом у світі та в Україні значно підвищився інтерес до академічного співу, який привертає увагу як слухачів, так і виконавців. Звичайно цей інтерес пояснюється співучістю нашої нації, для якої пісня з давніх-давен була невід'ємним супутником в усіх аспектах її життя, але значну роль має визнання українського вокального мистецтва за межами країни, що заохочує людей підтримувати кращі традиції народу.

Історія українського вокального мистецтва визначає постать співачки, визначного педагога, видатного митця ХХ століття та просто чудової жінки – Марії Едуардівни Донець-Тессейр. Славетну співачку називали однією з найкращих сопрано у світі, і не дарма: прекрасний дзвінкий, гнучкий голос із незвичайним тембром, повний сопрановий діапазон, чудова дикція, яскравий та виразний акторський хист, чудова техніка не могла не вразити навіть самого вибагливого слухача.

М. Е. Донець-Тессейр виступала на багатьох сценах світу, їй радили зостатися в Італії і Росії, але душа Марії Едуардівни була віддана тільки Україні, хоча географія гастролей співачки була дуже насичена: США, Болгарія, Італія, Німеччина тощо. Вона була одна з небагатьох українських співаків, таких як Володимир Мишуга, Соломія Крушельницька, Борис Гмиря, Іван Козловський завдяки яким світ дізнавався про незрівнянну красу пісенної творчості українського народу.

Все своє свідоме життя М.Е. Донець-Тессейр присвятила себе навчанню прекрасного вокального мистецтва та педагогічній діяльності. За роки професійної діяльності співачка виростила ряд чудових виконавців. Серед

яких – Є. Мірошниченко, Н. Куделя, Р. Колесник, Г. Блажко, І. Масленикова та багато інших.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Основою нашого дослідження стали наукові праці вчених, спогади митців вокального мистецтва, викладачів, друзів. Біографічні факти та вокально-педагогічна діяльність відомої української співачки досліджувалися у працях В. Вотреї [22], Л. Дмитрієва [33], Т. Михайлової [47], С. Царук [64] та Г. Швидків [70].

Зокрема, В. Вотреї у своєму доробку висвітлює нам короткі відомості про життєвий та творчий шлях відомої співачки М. Донець-Тессейр, а також надає загальну характеристику її вокально-педагогічній сфері [22].

У своїй монографії Л. Дмитрієв уточнює деякі дрібниці з життя М. Е. Тессейр, її навчання за рубіжем, розкриває всеосяжне вивчення занять викладачки у класі співу [33].

Дослідниця вокальної творчості відомої співачки Т. Михайлова, говорить про те, що: «Майже в усіх вокально-методичних школах з моменту появи вокальної педагогіки існують спільні основні положення, що властиві мистецтву сольного співу. Сюди відносяться: формування правильного дихання, чистота інтонації, чітка дикція, використання резонаторних порожнин. » [47].

С. Царук ретельно вивчав у науковому дослідженні факти, що стосуються навчання М. Донець-Тессейр у О. Мишуги та за рубіжем, що представляє значний інтерес для вивчення життєвого та педагогічно-виконавського шляху Донець-Тессейр [64].

Цікавим є дослідження Г. Швидків що до педагогічної діяльності М. Донець-Тессейр у якості викладача вокалу. Вчена розглядає постать Донець-Тессейр, як педагога вокаліста, як послідовницю школи О. Мишуги та відомого італійського професора В. Ванцо, що поєднала у своєму мистецтві кращі досягнення епохи бельканто [70].

Незважаючи на значні наукові доробки, публікацій-спогади, методичні поради, наука потребує більш ґрунтовного осмислення виконавсько-педагогічної діяльності славетної оперної співачки, що обумовило написання нашого дослідження на тему: «Марія Едуардівна Донець-Тессейр: життєвий та творчий шлях».

Мета дослідження – розглянути життєвий шлях Марії Едуардівни Донець-Тессейр, розкрити виконавські та педагогічні грані творчого портрету української оперної співачки початку ХХ століття.

Відповідно до мети визначено завдання дослідження:

- *дослідити* життєвий шлях Марії Едуардівни Донець-Тессейр;
- *проаналізувати* творчо-виконавську діяльність співачки М.Е. Донець-Тессейр;
- *розглянути* значення української вокальної школи в професійному становленні М. Е. Донець-Тессейр;
- *проаналізувати* принципи та методи педагогічної діяльності М.Е. Донець-Тессейр;
- *охарактеризувати* жанрові та стильові особливості арії Джильди в виконанні М.Е. Донець-Тессейр;

Об’єкт дослідження – життєвий та творчий шлях Марії Едуардівни Донець-Тессейр видатної співачки ХХ століття.

Предмет дослідження – виконавська-творча та педагогічна діяльність Марії Едуардівни Донець-Тессейр.

Матеріали та методи дослідження. Базується на поєднанні взаємодоповнюючих наукових підходів: *системного* (коли всі процеси і явища вивчаються в сукупності відношень і зв’язків між ними), *історичного аналізу* (дозволяє прослідкувати історію становлення об’єкту у певній послідовності), *синтезу* (спрямований на об’єднання різних граней співацької діяльності).

Наукова новизна одержаних результатів. Наукова новизна полягає в тому, що у кваліфікаційній роботі розглянуто життєвий, педагогічний та

виконавський шлях української оперної співаки другої половини ХХ ст. М. Донець-Тессейр під кутом зору наукового підходу. Визначено вокальні школи, як феномен українського оперного мистецтва.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає у визначенні ефективних методів та прийомів щодо вдосконалення вокального навчання в класі вокалу. Матеріали дослідження можуть бути використані викладачами співу музичних шкіл, музичних коледжів, вищих навчальних педагогічних закладів мистецького спрямування у процесі підготовки майбутніх фахівців.

Апробація результатів та публікацій: Результати дослідження доповідались на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (6 - 7 травня 2020 року, м. Суми, Україна).

Проміжні результати висвітлювались у публікаціях:

1. Онучко А. О. Педагогічні принципи української співачки та педагога М. Донець-Тессейр // Мистецькі пошуки: збірка наукових праць. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. Вип. 12. С. 14 - 20.
2. Онучко А. О. Художнє моделювання образу у виконавській творчості М. Е. Донець-Тессейр // Дні науки – 2020: матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми,. – Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. – 22 с.

Структура кваліфікаційної роботи. Зумовлено з її метою та завданнями складається із вступу, актуальності, об'єкту, предмету, мети, завдань дослідження, наукової новизни, двох розділів, п'яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел (75 одиниць), додатків (13 одиниць). Виклад основного тексту складає 58 стр., загальний обсяг роботи складає 72 стр.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРНОЇ СПІВАЧКИ МАРІЇ ЕДУАРДІВНИ ДОНЕЦЬ-ТЕССЕЙР

1.1. Життєвий шлях Марії Едуардівни Донець-Тессейр

Недаремно спів вважається найскладнішим та найдивовижнішим видом музичного мистецтва. У свій час відомий філософ Платон Афінський говорив, що людина буде освіченою тоді, коли вона вміє співати, малювати, танцювати. Слова спонукають нас думати, музика торкається душі і ми її відчуваємо, а пісня дає нам можливість відчувати наші думки. А пісня несе в собі найкращі думки людини. Тому вважають спів божественним, невід'ємною частиною чистого поклоніння.

Перша половина XX століття стала початком значних змін в розвитку музичної культури України. Відкриваються та реорганізуються вищі та середні музичні навчальні заклади, з'являються оперні театри, активно розвивається музично-театральне та концертне життя. Українська вокальна школа досягає високого професійного рівня, вокальна педагогіка стає на більш високу ступень майстерності. Великий вплив на становлення національної вокальної школи мали іноземні педагоги, що було зумовлене популярністю та авторитетом оперних виконавських традицій Італії, Росії, Німеччини. Вокальні педагоги-італійці працювали в консерваторіях Києва, Санкт-Петербурга і Москви. Але багато обдарованих співаків щоб продовжити навчання вокалу виїжджали до Італії. Серед таких студентів була молода співачка, лірико-кolorатурне сопрано Марія Едуардівна Тессейр, яка стала зіркою оперної сцени, в подальшому видатним вокальним педагогом, професором Київської консерваторії, а також виховала цілу плеяду знаменитих оперних співаків і педагогів. Вдячні слухачі в роки артистичного злету її називали «українським соловейком».

Життя і творчість славетної співачки Марії Едуардівни Донець-Тессейр мали особливий вплив на становлення вокального мистецтва України. Вона була не тільки видатною українською оперною співачкою, але й відомим вокальним педагогом, фундатором українського оперного мистецтва. (Див. Додаток А, мал. 1)

4 травня 1889 року в родині педагога та скрипаля Київського симфонічного оркестру Едуарда де Тессейр народилася донька. Марії Едуардівні дуже пощастило народитися в родині шанувальників музичного мистецтва. Творча атмосфера музичних вечорів сприяла формуванню таланту майбутньої співачки оперної сцени. Мати співачки мала чудове сопрано і постійно співала вдома. Маленьку Марію з п'яти років почали вчити гри на скрипці. В дев'ять років її віддали вчитися до інституту шляхетних дівчат. Пізніше перевели в пансіон при Фундуклеївській гімназії, там вона співала в церковному хорі. Коли дівчина закінчила гімназію, почала мріяти про заняття вокалом професійно. Перший педагог Марії І. Массані припустився значної помилки, визначивши голос дівчини як меццо-сопрано. Через кілька місяців Марія Едуардівна вступила до Київської музично-драматичної школи під керівництвом М. Лисенка. Тут доля усміхнулася їй – вона потрапила до класу відомого українського тенора, співака зі світовим ім'ям – Олександра Пилиповича Мишуги. Професор прослухав молоду співачку і заявив, що у неї ліричне сопрано.

Марія Едуардівна була володаркою дуже цінних якостей для співака-початківця – висока вимогливість до себе та цілеспрямованість. Після закінчення школи Тессейр приймають в оперний театр, але від дебюту молода співачка відмовилася, бо вважала себе недостатньо підготовленою для оперної сцени. І в 1911 році Марія Едуардівна відправляється вчитися далі в Музичну академію до Відня. Вона надходить на четвертий курс в клас професора Ф. Форстена, який був представником німецької вокальної школи, декілька «важчої» за звучанням. А італійський звук позиційно значно вище і легше. І співачка стала помічати, що співати їй стало важче, почали

пропадати дзвінкі верхні ноти. Сам Форст співав занадто «перекритим» і «гудкообразним» звуком.

В цей час у Відні гастроллював знаменитий російський баритон Георгій Бакланов. І знову Тессейр пощастило. Бакланов почув її спів у класі і висловив думку, що німецька школа не для Марії. Їй треба їхати до Мілану до педагога Вітторіо Ванцо.

Вітторіо Ванцо протягом багатьох років працював диригентом театру «Ла Скала». Прослухавши молоду співачку, він сказав, що треба починати все з початку. І знову треба було вчитися брати дихання, атакувати звук. Працювала Марія Едуардівна цілеспрямовано і наполегливо. Постійно відвідувала вистави прославленого міланського театру. Завдяки своїй чудовій музичній пам'яті, Тессейр легко схоплювала і фіксувала особливості італійського ведення звуку, виконавський стиль, прийоми *bel canto*.

Дебют співачки відбувся у 1914 році в театрі міста П'юмбіно, де Марія Тессейр виконала роль Норін в опері Доніцетті «Дон Паскуале». Цю партію вона виконувала з великим успіхом дванадцять разів. Другою партією являється Адіна в опері Доніцетті «Любовний напій». Міський муніципалітет за виконання цих образів нагородив співачку золотою медаллю. Марія Едуардівна вже отримала запрошення в оперу Ніцци, та світова війна 1914 року змусила її повернутися до Києва. І з 1915 по 1939 роках сценічна діяльність Тессейр протікала на батьківщині.

Прем'єра Марії Едуардівни в Київському театрі відбувся в маленькій партії Прилепи з «Пікової дами» П. Чайковського. (Див. Додаток И, мал. 8) З 1915 по 1922 Донець-Тессейр співала в Київському оперному театрі та виїжджала під час перерв оперних вистав до театрів Саратова, Одеси, Уфи. У 1922-1923 рр. співала в театрах Житомира, Свердловська, Харкова, Київа.

Співоча кар'єра співачки дуже різноманітна. Нею створено десятки феєричних жіночих образів: Царівна Лебідь з «Казки про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, Оксана з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», Панночка з опери М. Лисенка «Утоплена», Джільда з опери Дж.

Верді «Ріголетто», Марильця з «Тараса Бульби» М. Лисенка, Оксана з «Різдвяної ночі», Розіна з «Севільського цирульника» Дж. Россіні, Віолетта з опери Дж. Верді «Травіта», Маргарита з «Фауста» Ш. Гуно. Один із створених нею образів був найкращим прикладом сценічного перевтілення та був зразком вокальної майстерності співачки. Марія Едуардівна блискуче зіграла юну індійську жрицю Лакме у однойменній опері-трагедії Лео Деліба та майстерно відтворила трагічну історію її любові. Ця опера була дуже популярна в Європі у 1920-1930-х роках і була поставлена більш ніж 1000 разів. (Див. Додаток Б, мал. 2)

Спочатку Марія Едуардівна вдало поєднувала педагогічну діяльність та вокально-творчу роботу. Оперну сцену Марія Донець-Тессейр залишила у 1948 році та перейшла до викладацької діяльності. Хоча вже з 1935 року викладала у Київській консерваторії, у 1946 році стала доцентом закладу, а у 1953 – професором.

Тессейр вийшла заміж за Михайла Донця (1883-1941), який був українським оперним співаком, відомим басом, і стала Донець-Тессейр. (Див. Додаток В, мал. 3) Подружжя Донцов довгий час жили у великому особняку в Церковному провулку, якого зараз не існує. Двоповерховий будинок, який уряд подарував Михайлу Івановичу стояв на кручі, з якої відкривався чудовий краєвид на Дніпро. Поряд був чудовий сад. Саме на цій віллі збиралися представники української музичної культури. Тут гостювали Л. Собінов, І. Козловський, О. Кніпер-Чехова, А. Тарасова.

2 липня 1941 р. після обшуку будинку Марія Едуардівна дізналась, що її чоловіка заарештували. Про справжні події і долю свого чоловіка Марія Едуардівна дізналась багато років потому. Навіть дата його смерті нарочито замовчувалась працівниками НКВД. Після арешту Михайла Донця життя Марії Едуардівни дуже змінилося. Її ім'я не було внесено до евакуаційних списків оперного театру тому співачка була змушена залишитися в Києві й працювати в Музично-драматичному університеті. Після закриття консерваторії та арешта її директора О. Лисенка Марія Едуардівна поспіхом

виїхала до Житомира, де переховувалась у рідних. Але дружину «ворога народу» заарештували після повернення до Києва у 1943 році. Уникнути в'язниці їй допоміг М. Хрущов.

Після закінчення війни Донець-Тессейр майже залишилася без даху над головою. Деякий час вона жила у знайомих, потім отримала невеличку квартирку у напівпідвальному приміщенні. (Див. Додаток М, мал. 11)

Тепер Марія Едуардівна повністю присвятила себе педагогічній діяльності. Вона вважала, що занять з ученицями в консерваторії недостатньо. Тому дуже багато часу займалася з вокалістками додатково вдома. (Див. Додаток Н, мал. 12) Ці заняття запам'яталися не лише ученицям, але й мешканцям будинку, де жила викладач. (Див. Додаток Л, мал. 10) Додаткові уроки пам'ятають видатні співачки, які вчилися у Донець-Тессейр: народна артистка СРСР Є. Мірошніченко, народна артистка України Р. Колесник, народна артистка Росії І. Масленникова, заслужена артистка України Н. Куделя і багато інших. (Див. Додаток Г, мал. 4)

В спогадах учениць видатної викладачки залишилися теплі враження про домашні репетиції. Вона самостійно грала на роялі, дуже уважно прослуховувала спів учениць, робила зауваження, ретельно працювала над кожним твором, звертала увагу на звукоутворення та мелодичну лінію, рівність звучання. Крім того Марія Едуардівна була дуже чуйною та переймалася проблемами своїх учениць і майже завжди годувала їх після занять вдома. Вона була не тільки вчителем, а й виховувала у своїх учениць тактовність, інтелігентність, любов до своєї справи власним прикладом.

Педагогічна діяльність Донець-Тессейр відбувалася протягом сорока років. Завдяки великій виконавській та педагогічній практиці за цей час нею була створена своя вокальна школа. Власний досвід був поєднаний з українськими та італійськими традиціями. Донець-Тессейр «розбудувала свою педагогічну систему на найкращих зразках тогочасної вокальної культури, узагальнила у своїй методиці підготовки співаків досягнення епохи

«bel canto», активно впроваджуючи й те краще, що мала вітчизняна співоча школа» [22.с.5.]

Цікаво те, що Марія Едуардівна крім упорядкування збірок з вокальними вправами була однією з небагатьох педагогів-вокалістів, яка викладала свої теоретичні та практичні знання у методичних працях (методичні рекомендації з теорії музики та питань викладання вокалу). Вона запровадила практику проведення відкритих уроків на конференціях, семінарах, нарадах, декадах мистецтва, концертах де мала змогу на практиці поділитися своїм досвідом з іншими педагогами-вокалістами для виховання ліричних та колоратурних сопрано.

У 1965 році вона була удостоєна звання народної артистки УРСР.

Учениці Марії Едуардівни відрізнялись академічністю та високою культурою співу. В роботі викладача простежувалася добре устаткована система прийомів та вправ, котра приводила до чітко виражених результатів. Тому не випадково, що у 1969 році фірма «Мелодія» випустила комплект з двох великих платівок під назвою «Уроки професора М. Донець-Тессейр». (Див. Додаток Д). Перша платівка присвячена заняттям зі студентами початкових курсів консерваторії, друга – зі студентами старших курсів. Звичайно в двох платівках неможливо викласти всю систему викладання педагога, але основні методичні принципи та прийоми доволі чітко відображені. Таким чином, ми маємо певну змогу отримати реальні слухові враження від роботи викладача.

1.2 Особливості творчо-виконавської майстерності

М. Е. Донець-Тессейр

В дослідженні особливостей виконавської майстерності Донець-Тессейр певного значення набувають її життєвий шлях та роки навчання. Молода співачка Марія Едуардівна Тессейр, яка володіла легким, від природи рухливим голосом лірико-колоратурне сопрано та віртуозною вокальною технікою, znana пізніше як яскрава знаменитість сцен кращих оперних театрів, славетний викладач вокального мистецтва, почесний професор Київської консерваторії, що залишила за собою цілу плеяду послідовників видатних оперних вокалістів і викладачів. За часів сценічного тріумфу Тессейр прозвали соловейком української сцени.

Аналізуючи особливості виконавської майстерності Донець-Тессейр певного значення набувають біографічні факти славетної співачки.

Факти біографії Марії Едуардівни Донець-Тессейр, її вокально-педагогічна та виконавська діяльність як оперної співачки мало висвітлені у науково-методичній літературі. Але в наш час все частіше звертають увагу до вокально-педагогічних принципів М. Донець-Тессейр, яка мала дуже високі досягнення у педагогічній практиці, винайшовши свою власну методику викладання оперного співу, застосовуючи як свій власний виконавський досвід, так і педагогічний досвід своїх вокальних педагогів О. Мишуги та В. Ванцо, творчо опрацьовуючи їх досягнення. Педагогічна діяльність стала природним продовженням великого виконавського досвіду співачки.

Як відомо, перший дебют завжди надовго залишається в пам'яті кожного виконавця. Отже, і в молодій співачки такий дебют повинен мав відбутися після закінчення Київської Музично-драматичної школи М.В. Лисенка, співачка відмовилася, бо визнавала, що не має достатнього рівня підготовки для оперної сцени. Однак 1911 року молода співачка приймає рішення виїхати навчатися далі до Музичної академії у Відні.

Залишивши академію, М. Донець-Тессейр поїхала до Мілану до педагога В. Ванцо, який не був співаком, але багато років був диригентом театру «Ла Скала». Ванцо дуже добре знав вокальну літературу та мав велику кількість вправ для розвитку голосу. За допомогою цих вправ він домагався потрібного звучання та розвивав вокальну техніку. Основною вимогою було близьке, світле, гостре звучання. Заняття з ним стали розвитком тієї бази, яка була закладена О. Мишугою. Саме у В. Ванцо М. Донець-Тессейр почала співати колоратурні партії.

Після прослуховування Марії Тессейр Вітторіо Ванцо вирішив розпочати навчання з самого початку. Марія Едуардівна володіла цінними якостями для початківця-співака – величезна вимогливість до себе та цілеспрямованість. Вона знову вчилася брати дихання та атакувати звук. У Ванцо співачка вчилася три роки не виїжджаючи додому влітку. Результативність занять проявилась дуже швидко: голос знову став звучати легко та вільно. Заняття у Ванцо стали продовженням того, що співачка набула під час занять з Мишугою. Якщо Мишуга шукав більш ліричного звучання (його школа була більш м'якою), то Ванцо вимагав енергійності, чіткості, технічності та «оркестрового» звучання. Основним моментом, над яким працював Ванцо після віденських занять Марії Едуардівни, був більш «близький», більш «світлий» «гострий» спів. Займався він більше на чистих голосних «а», «о», «і», «е». Так само як і Мишуга Ванцо працював переважно над середнім регістром голосу, не підіймаючись високо. Вокалізов у Ванцо співачка не виконувала. Спочатку Тессейр проходила старовинні італійські арії, потім вивчила арію Мімі з «Богеми» Пуччіні, після – вихід Баттерфлай. Основний репертуар, який проходили з Ванцо, складали класичні італійські опери та популярні оперні твори.

Починаючи «все з початку», поступово почали працювати над швидкістю. Саме у Ванцо молода співачка почала співати колоратурні партії та опанувала всі основні елементи технічної рухливості. В його

класі були опрацьовані швидкі гами, арпеджіо, трель, різноманітні пасажі та каденції. Саме тут були проспівані основні партії легкого сопрано з італійських опер. Цікаво, що спеціальним відпрацюванням діапазону Ванцо не займався. Але, зміцнивши центр і коли з'явилося рівне звучання «сі-бемоль» та «сі» другої октави, співачка без напруження та спеціального тренування почала «брати» «ре» - «мі» третьої октави. Коли вперше Ванцо запропонував їй заспівати ці ноти, співачка була налякана. Але, виконавши його вказівки: спокійно підійти до ноти, добре відкрити рота і точно атакувати звук, - відразу взяла ці граничні звуки.

Працювала Марія Едуардівна дуже наполегливо та цілеспрямовано й віддавала весь свій час музиці. Велику роль в її вокально-музичному розвитку в Мілані відіграло постійне відвідування вистав славетного театру «Ла Скала». Будучи дуже «хваткою», володіючи чудовою музичною пам'яттю, молода співачка легко схоплювала та фіксувала особливості італійського звуковедення, стиль виконання, прийоми бельканто. На той час цей театр мав у своїй трупі видатніших співаків, таких як Тітта Руффо, М. Бончі, Дж. Лаурі-Вольпі, Л. Тетраццині та інші. В ньому йшли вистави, які були зразковими з точки зору італійського виконавського стилю. Майже всі вечори співачка проводила в опері або філармонічних концертах. Багато яскравих хвилюючих вражень отримала Марія Едуардівна в цьому театрі. Студентська молодь, яка разом зі співачкою приходила до театру, дуже гаряче обговорювала після вистав майстерність співаків, сперечалась, розбирала переваги та недоліки кожного. Ці диспути привчали до спостережливості, аналізу виконання, розвивали слух, вміння критично оцінювати вокально-артистичну майстерність. Постійне відвідування театру «Ла Скала» протягом всіх трьох років навчання у Ванцо залишило незабутній слід на все життя. Принципи бельканто, особливості італійського виконавського стилю були міцно засвоєні співачкою.

На третьому році навчання в Мілані у 1914 р. Тессейр дебютувала в ролі Норіни в опері Доніцетті «Дон Паскуале» в оперному театрі міста П'юмбіно. Гарненька, витончена, весела українська дівчина з чарівним голосом та бездоганною технікою підкорила слухачів. Дебют відбувся успішно; критика відзначила красивий голос, добрі сценічні здібності та зовнішній вигляд. Дванадцять разів зі зростаючим успіхом виступила дебютантка у ролі Норіни. Другою роллю цього сезону була партія Адіни в опері «Любовний напій» Доніцетті. За виконання цих ролей співачка отримала в кінці сезону золоту медаль від муніципалітета міста.

Світова війна 1914 року змінила долю співачки. Тессейр вимушена була повернутися до Києва хоча мала ангажемент в оперу міста Ніцца. Після її прослуховування диригентом Левом Штейнбергом вона була прийнята до складу Київської опери в антрепризі М. Ф. Багрова. З того часу, з 1915 по 1939 роки її сценічна діяльність відбувалася на батьківщині. Двадцять чотири роки Марія Едуардівна віддала вітчизняному оперному мистецтву.

Спочатку вона старанно відвідувала всі репетиції та вистави театру, намагаючись засвоїти характер подання слова, виконавську манеру необхідну для втілення образів вітчизняних опер.

Реалізм, чуйність українського співу, створення сценічних образів українських жінок поставили перед співачкою нові завдання. Музична, артистично обдарована та сприйнятлива, вона швидко опанувала новий репертуар.

У своїй вокальній практиці Марія Донець-Тессейр наслідувала і вдосконалювала педагогічні принципи своїх викладачів О. Мишуги та В.Ванцо. Тому наведений вислів О. Мишуги може бути ілюстрацією до всього творчого шляху М. Донець-Тессейр: «Для того, щоб мистецтво співака доходило до слухача, співак має бути сам натхнений щирим почуттям та шляхетною простотою. Він повинен викреслити власне «я», сповнене самолюбства та ідейної порожнечі, остерігатися гонити за

дешевими ефектами, не бути зарозумілим та гордим, а бути працюючим та вимогливим до себе» [65].

Так, у співі Марія Едуардівна виділяла для себе три основні складники: дихання, звук і слово. Якість звуку посідає найголовніше місце у розвитку цих трьох основних якостей. Її тембр був чистим, без призвуків, голос – округлим і разом з тим дзвінким, яскравим та «польотним». Вона наполегливо працювала над технікою безшумного вдиху та спокійного поступового видиху, який був дуже зібраним і рівним. Вимова слів під час співу була дуже чіткою, м'язи артикуляційного апарата – активними. За цим співачка слідувала не тільки у співі, а й у розмовній мові, була дуже дисциплінованою та сконцентрованою на занятті.

Вона була вимогливою до себе та мала постійний слуховий самоконтроль у своїй вокальній практиці. У кожному спектаклі, кожним новим виступом співала якийсь один із нюансів ліпше, краще грала якийсь один із фрагментів спектаклю, знаходила найтонший штрих відмінності від попереднього. Не думала, що все вже зроблено, бо знала, що завжди можна зробити й заспівати ще краще. Давала собі звіт, що і як співала. Стежила за мімікою, і на сцені в неї завжди говорили очі [53]. Наріжним каменем співочої діяльності Донець-Тессейр вважала творчо-педагогічне кредо свого вчителя Олександра Мишуги: «Для того, щоб навчитися співати, треба любити мистецтво співу більше, ніж самого себе, і принести в жертву цьому мистецтву навіть свій егоїзм та особисте я. Присвячувати себе мистецтву співу заради матеріальних вигод, тимчасової слави, похвал рецензентів і маси – це злочин перед собою і перед суспільством. Якщо любиш його лише заради краси, заради чистого ідеалу, який на крилах чарівних звуків уносить душу в світ мрій і почуттів, не затьмарених турботами повсякденного життя, лише тоді варто ставати на важкий і складний, тернистий шлях співака. Хто перевірів себе і переконався, що не може жити спокійно без устремлінь до цього ідеалу, той сміливо може ставати на цей шлях. Заради чистого

ідеалу, який на крилах чарівних звуків уносить душу в світ мрій і почуттів, не затьмарених турботами повсякденного життя, лише тоді варто ставати на важкий і складний, тернистий шлях співака. Хто перевірів себе і переконався, що не може жити спокійно без устремлінь до цього ідеалу, той сміливо може ставати на цей шлях. Про це не слід забувати, що крім бажання, потрібен ще хороший голосовий матеріал, слух та сильна воля!» [20, с. 392].

Базовою життєвою установкою М. Донець-Тессейр, як і її вчителя О. Мишуги, було невинне самовдосконалення, постійне професійне зростання. Вона була глибоко переконана, що тільки ті митці, які готові на вівтар мистецтва покласти все своє життя, досягнуть успіху. Саме наполегливість і вимогливість дослідниці В. Вотріна вважає визначальними в характері М. Донець-Тессейр: «Велике захоплення, жагуча закоханість не тільки в мету, але й у працю, що веде до цієї мети, – одна з яскравих ознак таланту. Тільки така пристрасть, яка переходить у зосереджену працю, у вправи, розлючена холонокровність яких живиться високим жаром невмираючого “хочу” – тільки така пристрасть має ціну в мистецтві, тільки вона народжує уміння» [22, с. 30].

У 1914 році в театрі міста Пьомбіно, Тессейр дебютувала в ролі Норін в опері Доніцетті «Дон Паскуале». (Див. Додаток Е, мал. 5) Цю партію зі зростаючим успіхом вона виконала дванадцять разів. Другою роллю була Адіна в опері Доніцетті «Любовний напій». За виконання цих ролей співачка отримала золоту медаль від міського муніципалітету. Марія Едуардівна вже мала ангажемент в оперу Ніцци, але Перша світова війна 1914 року змусила її повернутися до Києву. Із 1915 по 1939 роки сценічна діяльність Тессейр проходила на батьківщині.

Вступивши до трупі Київського оперного театру, вона дебютувала в партії Царівни Лебідь (опера М. Римського-Корсакова «Казка про царя Салтана») [25].

Всього за роки своєї сценічної діяльності в Київській опері співачка створила близько тридцяти п'яти вокально-сценічних образів. Це були партії: Оксани з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»; Панночки, Марильци, Оксани з опер М. Лисенка – «Утоплена», «Тарас Бульба», «Різдвяна ніч»; Антоніди з опери «Життя за царя» М. Глінки; Царівни-Лебідь, Марфи, Снігуроньки, Волхови, Шемаханської Цариці з опер М. Римського-Корсакова «Казка про царя Салтана», «Царева наречена», «Снігуронька», «Садко», «Золотий півник»; Ксенії з опери «Борис Годунов» М. Мусоргського; Розіни з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник»; Мікаели з «Кармен» Ж. Бізе; Віолетти, Джільди з опер Дж.верді «Травіата», «Ріголетто»; Маргарити з «Фауста» Ш. Гуно; Ляльки з опери Ж. Оффенбаха «Казки Гоффмана». Виступала також в оперетах Р. Планкетта, С. Джонса. (Див. Додаток Е, мало. 5)

Найулюбленішими сценічними образами співачки були Віолетта («Травіата» Дж. Верді), Олімпія («Казки Гоффмана» Ж. Оффенбаха), Розіна («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Маргарита («Фауст» Ш. Гуно;), Антоніда («Іван Сусанін» М. Глинки), Марфа («Царева наречена» М. Римського-Корсакова). Глядачів завжди підкорювала краса голосу співачки, рівень виконання, а також щирість. Критики відзначали вміння вести кантилену, володіння вокально-технічними засобами, тонке нюансування, інструментальність голосу, а також вміння донести художній задум твору. М Донець-Тессейр вважалась однією з найкращих виконавиць Джільди («Ріголетто» Дж. Верді) у двадцятих роках ХХ століття на київській оперній сцені [22, с. 23]. Її неймовірно чисте чарівне сопрано створювало приголомшливо достовірний образ героїні, яка може навіть віддати своє життя, щоб врятувати коханого від помсти свого батька.

За двадцять років виконавської діяльності М. Донець-Тессейр була солісткою Українського театру опери та балету (1915-1948 роки) Київського оперного театру (1915-1922 та 1927-1948 роки), Харківської

опери (1923-1924 роки), Свердловської, нині Єкати́ренбурзької (1924-1926 роки) та Одеського оперного театру. У репертуарі співачки були камерно-вокальні композиції різних стилів, національних шкіл та історичних періодів, народні пісні.

Марія Едуардівна була відома як концертна співачка, виступала разом із чоловіком. Її партнерами на оперній сцені також були І. Козловський, П. Норцов, М. Рейзен.

У 1924 році Марія Едуардівна співала в Харківському національному академічному театрі опери та балету. В січні виконувала партію Маргарити в опері Ш. Гуно «Фауст» (Див. Додаток К, мал. 9) разом з М. Донець (Мефістофель), І. Козловським (Фауст), В. Любченко (Валентин) [37, с.113]. Пізніше в цьому ж театрі виконала партію Марильци разом з М. Донець, І. Козловським, М. Рейзен, М. Литвиненко-Вольгемут в першій постановці опери М. Лисенка «Тарас Бульба».

Саме в цей період роботи на оперній сцені повною мірою проявилися можливості колоратурного сопрано співачки. Наполегливою працею співачка досягла тої технічної досконалості та блиска, які є обов'язковими для повноцінного виконання колоратурних партій. Виступи Тессейр мали незмінний успіх. За спогадами Р. М. Ельвова вистави за її участю були тріумфальними. Вона згадувала як після блискучого виконання арії Розіни з першого акту опери «Севільський цирульник» Россіні, де вона виступала разом з гастролером І. С. Козловським, публіка була в такому захваті та вибухнула дуже довгими оваціями, що не було ніякої можливості продовжувати виставу.

Поряд з напруженою роботою в театрі, Марія Едуардівна виступала й як камерна співачка. Її камерний репертуар був досить різноманітним: класичні романси російських та західно-європейських композиторів, твори сучасних радянських авторів, народні пісні, міський романс дев'ятнадцятого століття та інші.

Великий сценічний досвід, досконала виконавська майстерність Марії Донець-Тессейр стали основою її плідної педагогічної праці.

1.3 Значення Київської вокальної школи у професійному зростанні

М. Е. Донець-Тессейр

Процес формування з окремих осередків, київської школи сольного співу відбувався у першій половині ХХ ст. У цей час в місті працювали митці широкої ерудиції, які в своїй діяльності синтезували надбання різних європейських шкіл, а саме О. Мишуга, О. Муравйова, М. Микиша, М. Е. Донець-Тессейр. Шляхи розвитку сучасної мистецтвознавчої науки актуалізують переосмислення естетичних засад цих шкіл на національній основі. Вирішення цих питань зумовлене орієнтацією дослідників на осмислення розвитку українського вокального мистецтва в цілісності та багатогранності.

У широкому розумінні поняття «школа» бере свій початок від грецького слова «схола», що означає дозвілля, звільнення від фізичної праці. Пізніші публікації вказують, що школа — це освітньо-виховний заклад для навчання, освіти і виховання дітей, молоді, дорослих. У словнику С. Ожегова школа розуміється як «досягнутий у чомусь досвід, а також те, що дає такий вишкіл, досвід». Під поняттям «школа» розуміється і «напрямок в галузі науки, мистецтва і т. ін.» [51, с. 779]. Нами київська вокальна школа розглядається як національна школа, яка існує там, де професійна музична культура досить розвинена, де розвинена національна композиторська школа та пов'язана з нею професійна виконавська культура.

Перша половина ХХ ст. в історії української культури характеризується розквітом багатьох видів мистецтва, що пов'язано з «професіоналізацією

мистецької освіти та бурхливим розвитком творчих і наукових шкіл» [10, с. 132].

Заснування філармонійних і музичних товариств, відкриття ними музичних шкіл; зростання ваги мистецького компонента у змісті загальної середньої освіти, що виявилось у наданні навчальним предметам «спів» і «музика» статусу обов'язкових і введення їх до обов'язкової частини навчальних програм середніх загальноосвітніх навчальних закладів; творча діяльність українського театру під керівництвом корифеїв театрального мистецтва (М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, М. Садовського); відкриття перших оперних театрів у найбільших культурних центрах України (Київ, Одеса, Харків) та перших професійних вокальних закладів — все це вплинуло на становлення і розвиток професійної вокальної освіти в Україні.

Розвитку професійної освіти також сприяло відкриття консерваторій у різних містах (Київ, Одеса, Львів, Харків), що впливало не тільки на організацію уніфікованої системи професійної музичної освіти, а й на загальний рівень професіоналізації музичної культури. Відбувалася активна громадська та просвітницька діяльність видатних українських композиторів, музикантів, виконавців, які вели активні пошуки створення оптимальної системи освіти високого науково-теоретичного та практичного рівня.

Визначною постаттю серед діячів української музичної культури був М. Лисенко — засновник української музичної класики, для якого діяльність у галузі музики стала професією, провідний композитор, митець, який відігравав значну роль у піднесенні українського народного мистецтва, зростанні багатой співацької культури на національних засадах, професіоналізації вокального мистецтва.

Значному розвитку вокальної справи сприяли відкрита у 1904 р. Музично-драматична школа ім. М. Лисенка та діяльність викладачів, які працювали у школі в різні роки: Є. Конча, Ф. Орешкевич, Є. Єгорова, Ф.

Гущина, В. Астаф'єва. Плідна діяльність майстрів оперного мистецтва професорів М. Зотової, О. Муравйової, О. Мишуги, позначилася на розвитку вокальної майстерності учнів.

Одним із перших українських вокальних педагогів у заснованій М. Лисенком школі була Олена Олександрівна Муравйова (1867–1939) — професор, представниця «тієї плеяди музикантів, які в скрутних обставинах проявляли дійсний патріотизм у своєму безмежному бажанні служити народові, допомагати йому прилучитися до скарбниць світової культури» [40, с. 79].

О. Муравйова приїхала до Києва на запрошення М. В. Лисенка у 1906 році і до самої смерті працювала в музичних установах міста (музично-драматична школа, пізніше Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка, Київська консерваторія та ін.). Олена Олександрівна постійно самовдосконалювалась. Вона пильно стежила за кожною новою думкою у питаннях вокального мистецтва, наполегливо вивчала все нове.

До вокальних принципів роботи Олени Олександрівни можна віднести такі: кожен студент — індивідуальність і вимагає індивідуального підходу; спів — це психофізичний процес; дихання у співі повинно бути глибоким (абдомінальним), проте при необхідності можливий відхил у бік грудного; положення гортані — фіксовано понижене, але не насильне; скорочення м'якого піднебіння не завжди постійне (педагог допускала вхід звуку в носову порожнину); перехідною нотою для драматичного сопрано й тенора вважала ноту «ре-бемоль»; при поєднанні регістрів (грудного і головного) вважала за обов'язкове піднімати (скорочувати) завіску піднебіння при кожній наступній вищій ноті; credo О. Муравйової — єдність ідейно-художнього та вокально-технічного образу виконавця, тобто співака-музиканта [40]. У такий спосіб педагог виховала цілу плеяду блискучих співаків вітчизняного вокального мистецтва (всього понад 400 вихованців). Серед них З. Гайдай, Н.

Захарченко, М. Литвиненко-Вельгемут, Л. Руденко, Д. Євтушенко, Р. Разумова та ін.

Видатний співак, педагог, патріот-громадянин — Олександр Пилипович Мишуга (1853–1922) з 1906 до 1911 року працював у Музично-драматичній школі М. Лисенка за його запрошенням. Він був першим в Україні вокалістом-викладачем, який прагнув вивести вокальне мистецтво зі сфери емпіричності та «секретності» та вивести його на професійний рівень.

Новаторські мистецькі принципи О. Мишуги відрізнялись від принципів його попередників тим, що він осмислив та узагальнив на науковому рівні здобутки європейського вокального мистецтва, зробив їх доступними та зрозумілими для тих, хто бажав навчитися співати: це була «доцільна та послідовна система природної установки емісії голосу в усіх регістрах та добування з нього якнайбільшої звучності, гнучкості і округлості, без порушень при цьому всіх природних умов та основ творення і резонування звуку голосовими органами» [42, с. 435].

О. Мишуга не тримав у секреті свого методу, а хотів, щоб його опанували всі, хто став на нелегку дорогу вокального мистецтва. Свої вимоги щодо цього викладач записав у вірші:

Щоби правильно співати,
Треба добре вимовляти
Кожну букву в кожному слові
Так, як вимовляють в мові,
Та не горлом, а губами,
Пред язиком, за зубами,
Піднебіння вверх стягати
І в самих вустах співати.

Найважливішою у методі О. Мишуги була мета досягти високої культури голосу, співати так легко, як легко говориться; спів має бути

продовженою мовою, впливати на душу людини, виховувати, облагороджувати її. Школа О. Мишуги була побудована на точних даних, студент добре знав, як йому добиватися вироблення, вдосконалення голосу. Педагог вимагав від вокалістів суворої дисципліни, великої наполегливості і не терпів легковажного ставлення до занять.

О. Мишуга був свідомим українцем, активно пропагував українські народні пісні і твори українських композиторів, а заняття в Музично-драматичній школі М. Лисенка вів виключно рідною мовою, що в ті часи було нечуваною сміливістю. «Маестро викладав у Києві українською мовою. Теперішнє молоде покоління не може собі навіть уявити, яка це була велика подія на ті часи, коли під час публічного співу він говорив по-українськи про теорію співу, а його учні демонстрували просто блискучу техніку і обробленість звуку» [10, с. 138].

О. Мишуга виховав цілу плеяду високопрофесійних співаків. Серед них: М. Гребінецька, В. Долинська, М. Е. Донець-Тесейр, М. Микиша та ін. Учні М. Микиша і М. Е. Донець-Тесейр, розвинули його метод у Київській консерваторії, «передавши творчо-педагогічну естафету свого наставника своїм вихованцям» [4, с. 29].

Михайло Венедиктович Микиша (1885–1971) — блискучий оперний виконавець, продовжувач вокальної школи О. Мишуги, досконало володів італійським *bel canto*, прекрасною дикцією, широким диханням, гарними верхніми нотами. Він був талановитим інтерпретатором української музики, особливо народних пісень і романсів М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, мав науково-педагогічний дар.

Методи вокального виховання найсумліннішого послідовника О. Мишуги — М. Микиші не мали схвального ставлення керівництва Київської консерваторії, тому найпроблемніші студенти випадково виявлялись учнями класу Михайла Венедиктовича, проте такий стан справ не заважав педагогу виховувати професійні кадри.

М. Микиша також займався науково-методичною роботою, зокрема, такі праці: «Практичні поради співакам щодо вокальної гігієни», «Вокальна термінологія», «Практичні основи вокального мистецтва». Він, як і О. Мишуга, був прихильником створення єдиної української вокальної школи на основі принципів вокальної методології.

М. Микиша виховав відомих вокалістів: К. Малашенко, Н. Чубенко, А. Григор'єва, Г. Станіславову, С. Кагана й ін.

Марія Едуардівна Донець-Тесейр (1889–1974) — учениця та послідовниця школи українського співака і педагога О. Мишути та відомого італійського професора В. Ванцо, блискуча співачка першої половини ХХ ст., видатний педагог, майстер виховання високих жіночих голосів. М. Е. Донець-Тесейр зуміла синтезувати все найкраще, що засвоїла від своїх вчителів, «розбудувала свою педагогічну систему на найкращих зразках тогочасної вокальної культури, узагальнила у своєму методі досягнення епохи «bel canto», активно впроваджуючи й те краще, що мала вітчизняна співоча школа» [22, с. 5].

До методів роботи М. Е. Донець-Тесейр можна віднести такі: заняття завжди розпочинались із роботи над звуком і вироблення техніки; особлива увага свідомо приділялася голосу, його відчуттю, вона мала чітку уяву про фізіологію голосового апарату; вокальний слух як основа всього педагогічного процесу вдосконалюється за умов виконання належних вправ, а також при прослуховуванні інших учениць; працюючи над диханням, Марія Едуардівна уважно слідувала за виконанням вправ, дихала, а іноді і артикулювала разом з ученицями, які повинні були співати на добрій дихальній опорі з особливою манерою піано та піанісімо на верхніх нотах; до педагогічних методів роботи відноситься і показ голосом, задача якого полягає у «формуванні вірності співочого тону, набутті дзвінкого насиченого обертонами звуку, підтриманого диханням» [5, с. 33]; опанування техніки зосереджувалось на резонаторних та м'язових відчуттях, які напряду залежать від ступеня самоконтролю над звучанням

голосу; відвідування оперних вистав (як в студії консерваторії, так і театрі) було важливою складовою у навчанні. До вокального репертуару М. Е. Донець-Тесейр входили твори італійських композиторів, які завжди виконувались мовою оригіналу, а також народні пісні та романси. Для неї важливою була кожна деталь.

Марія Едуардівна зростила цілу плеяду талановитих співаків і викладачів. Серед них — І. Масленикова, М. Звездіна, Т. Петрова, Є. Мирошніченко, Н. Куделя, Р. Колесник, М. Міщенко, А. Сав-ченко, М. Малій, Р. Науменко, М. Єгоричева, Н. Макарова, Р. Зінич, М. Лепихова, Г. Блажко та ін., які вдосконалювали творчі та педагогічні засади свого викладача.

Поряд з педагогічною діяльністю Марія Едуардівна приділяла увагу науковій роботі. Вона упорядкувала кілька збірників вправ для розвитку рухливості легких голосів, а також підготувала кілька систематизованих збірок педагогічного репертуару. «Я завжди збирала і вивчала те, що вдавалося діставати з методики підготовки вокалістів. Багато часу приділяла вивченню систем вправ, вокалізів і творів давніх авторів» [22, с. 31].

М. Донець-Тесейр однією з перших запровадила практику проведення відкритих уроків для вокалістів, на яких відверто ділилася секретами своєї методики не тільки з учнями, серед яких – відомі артисти і педагоги Є. Мірошніченко, В. Вотріна, І. Колодуб, а й з колегами.

У своєму нарисі «Досвід виховання сопрано і колоратурного сопрано» вона писала: «Музичний педагог не може залишатися простим учителем, який передає свій досвід учням. Він повинен бути ініціативним і збагачувати свій метод найновішими досягненнями науки й мистецтва» [22, с. 72].

Резюмуючи вищезазначене, відмітимо, що запозичені принципи італійської школи у синтезі з українськими співочими традиціями та багаторічним творчим досвідом Марії Едуардівни, склали її самобутню вокальну школу, яка продовжує існувати і сьогодні.

Висновки до розділу 1

Виходячи з викладеного матеріалу, можна дійти наступних висновків:

- 1) Останнім часом у світі та в Україні значно підвищився інтерес до академічного співу, який привертає увагу як слухачів, так і виконавців. Звичайно цей інтерес пояснюється співучістю нашої нації, для якої пісня з давніх-давен була невід'ємним супутником в усіх аспектах її життя, але значну роль має визнання українського вокального мистецтва за межами країни, що заохочує людей підтримувати кращі традиції народу.
- 2) Життєвий шлях М. Донець-Тессейр потребує детального аналізу та вивчення. Багато фактів її біографії, залишаються невисвітлені. Біографічні факти та вокально-педагогічна діяльність відомої української співачки досліджувалися у працях В. Вотріної, Л. Дмитрієва, Т. Михайлової, С. Царук, Г. Швидків та ін. Аналізуючи життєвий шлях Марії Едуардівни Донець-Тессейр, є можливість розкрити виконавські особливості творчого портрету української оперної співачки.
- 3) Перша половина XX ст. характеризується розвитком професійного українського вокального мистецтва: відкриваються музичні школи, оперні театри, консерваторії в різних містах (Київ, Одеса, Львів, Харків). У цей час закладаються методологічні засади вокального мистецтва, формується професійна київська вокальна школа. Значний внесок у формування професійного вокального мистецтва XX ст. зробили представники київської вокальної школи — О. Муравйова, М. Мишуга, М. Микиша, М. Донець-Тессейр, які намітили подальші шляхи розвитку українського вокального мистецтва.

М. Е. Донець-Тессейр зробила великий внесок у формування української вокальної школи. Про це свідчить велика кількість видатних співачок, вихованих за її методом. Вона змогла поєднати у своїй вокальній методиці педагогічні принципи виховання представників різних вокальних шкіл. Написані нею методичні роботи для розвитку високих голосів мають велике

викладацьке значення. Вправи для розвитку техніки легких жіночих голосів та науково-методичні записки мають стати настільною книгою як для вокалістів-початківців, так і для досвідчених виконавців та педагогів.

РОЗДІЛ 2

Педагогічна та виконавська діяльність Марії Едуардівни Донець-Тессейр

2.1 Педагогічні принципи і методи професійної діяльності

М.Є Донець-Тессейр

За своїми невичерпними можливостями співацький голос людини перевершує найдосконаліші музичні інструменти. Але для того, щоб заблищати всіма барвами, він має бути як найстаранніше опрацьований і сформований. Тому усе багатство голосу можливо розкрити на підставі науково-теоретичних знань та практичних умінь з методики вокалу, набутого сценічного досвіду, розкритих відомостей з історії світового та вітчизняного вокального мистецтва. Вирішальна роль у вихованні інтересу до вокального мистецтва належить педагогічній майстерності педагога, його методичним прийомам з професійного зростання майбутнього співака. Таким педагогом є Марія Едуардівна Донець-Тессейр, засновник української вокальної школи високих жіночих голосів.

Тож однією зі сфер, де М. Донець-Тессейр вдалося запропонувати велику кількість новацій є саме педагогічна діяльність завдяки якій була створена *методика роботи з високим жіночим голосом*, яка і доволі залишається показовою. Так, наріжним каменем такої методики можна вважати роботу над звуковидобуванням з урахуванням природної фізіології голосового апарату. Такий підхід використовувався її чоловіком, співаком О. Мишугою у власній педагогічній практиці. Колишні студентки великої співачки В. Вотріна та Є. Мірошніченко згадували особливості педагогічної роботи Марії Едуардівни так: «...над кожним твором робота йшла поетапна і досить довго. Для неї важливою була кожна деталь у вокальному творі. Якщо з першого кроку робота у класі була спрямована на вироблення елементів

вокальної техніки, що включає дрібні прикраси, гами, морденти, форшлагги, стаккато тощо (складова техніки високих жіночих голосів), то у подальшому на створення вокально-художнього та вокально-сценічного образу. Це була нелегка підготовка майбутніх співачок у напрямку професійного зростання, формування високої вокально-виконавської майстерності [22].

Провідним методом педагогічної діяльності у вокальному класі М. Е. Донець-Тессейр вважала **метод показу голосом**, сутність якого полягала у «формуванні вірності співочого тону, набуття дзвінкого насиченого обертонами звуку, підтриманого дихання». Впровадження цього методу в процес вокального заняття дозволяло студентки зосередити свою увагу на резонаторних та м'язових відчуттях, які напряду залежать від ступеню самоконтролю над звучанням голосу, специфіки темпераменту та рис характеру.

Метод, який М.Е. Донець-Тессейр вважала чи не найголовнішим у власній методиці, який виступає *художнім критерієм співацького звуку* і забезпечує можливість об'єктивно оцінювати звучання власного голосу с точки зору *фізіологічної позиції* звуку, а не індивідуальних властивостей є метод резонансної точки. У процесі занять зі студентками викладачка постійно використовувала оцінку якості звучання голосу за вокально-акустичними законами так званої *«резонансової точки»*. Тому вміння концентрації потоку повітря є чи не основним у створенні художнього звучання співацького звуку.

Цікавим методом педагогічної роботи М. Е. Донець-Тессейр є **метод репертуарного забезпечення**, в основі якого покладено усвідомлення поступового зростання ступеня складності вокальних творів з урахуванням технічних можливостей студента. За спогадами відомої співачки І. Масленнікової це була нелегка підготовка до подальшого розвитку техніки побіжності. Оволодіння такою технікою дозволяло М. Е. Донець-Тессейр як педагогу значно урізноманітнювати репертуар своїх учениць, не допускаючи повторення твору різними учнями і, взагалі, вона любила маловідомі твори »

У власній методиці роботи з високими голосами М. Донець-Тессейр застосовувала і елементи вокальній педагогіці італійської школи, а саме такий елемент як *викладання*, що у подальшому набуло значення як *метод викладання*. Основу цього методу складало *практичний показ* голосом, тобто живий приклад того, як потрібно співати з *імітацією неправильного* співу. На думку української співачки Г. Ціполи цей метод «є абсолютно переконливим, бо звичайно молоді вокалісти не вміють себе самокритично слухати. Вони прагнуть гарно співати і це їм вдається завдяки якісному викладанню» [64].

Одним з цікавих методів вокальної методики М. Донець-Тессейр є *метод відчуття міри*. Марія Едуардівна ніколи не нав'язувала своєї думки та свого розуміння твору, а навпаки, прагнула, щоб студент вмів самостійно знайти свої кроки на шляхи вокального становлення, виховання у майбутніх співаків відчуття *міри* викладач вважала важливим елементом вокального навчання. Слід зазначити, що сама М. Донець-Тессейр була чудовим інтерпретатором, інколи показувала як треба співати ту чи іншу фразу, що здавалося абсолютно правильним.

Найбільш поширеною формою проведення уроків вокалу в класі М.Е. Донець-Тессейр були *заняття-лекції*, на яких вона багато співала сама, виправляла помилки студентів, вважаючи такий спосіб найбільш ефективним та результативним.

За спогадами колишніх учениць цікавим методом вокальної методики в класі М. Донець-Тессейр вважався **метод подолання сценічного хвилювання**, що студентами випускних курсів є чи не найголовнішим. Для виховання сценічної витримки та подолання надмірного сценічного хвилювання М. Е. Донець-Тессейр пропонувала дотримуватися таких рекомендацій:

1. Спрямувати волю студента на *творчий* процес.
2. Зосередити увагу на створенні *музично-сценічного образу*.

3. Запропонувати студентові *уявити себе під час виступу перед публікою* (присутніми можуть бути студенти класу).

Історія вокального мистецтва свідчить про те, що сценічна творчість – це глибока таємниця. Процеси, які відбуваються у надрах власного "Я", у кожного різні і єдиного закону тут не може бути. Тому, підтримуючи молодих співаків для виховання впевненості у власних силах, вмінні зберігти емоційні резерви, М. Е. Донець-Тессейр ретельно виховувала у студентів вміння залишати так звану "виконавську нішу" для сумнівів, часто згадуючи відомі слова Сократа: "Сумніватись – означає мислити" [63].

Історія виконавства свідчить про те, що вокальне мистецтво – це одна з форм суспільної свідомості, специфіка якої полягає у пізнанні і відображенні дійсності в конкретно-чуттєвих образах, полягає у можливості по-новому осмислити світ, розкрити внутрішній стан своїх героїв, визначити мотиви їхньої поведінки, особливості характеру, тобто дати художньо-естетичну оцінку музичному образу. Займаючись інтенсивними пошуками вільної сценічної поведінки, зміцнюючи професійні навички і оцінюючи успішний виступ М. Донець-Тессейр прагнула розвивати у студентів *критичне* і одночасно *творче* ставлення до результатів свого концертного виступу. У цьому напрямку в класі М. Донець-Тессейр головним постулатом був дивіз *об'єктивно-творча оцінка зробленого*. Студенти після концерту завжди залишалися з викладачем та концертмейстером, аналізували недоліки та успіхи свого сценічного виступу, обговорювали оцінки та враження інших студентів, друзів, артистів сцени, тобто відбувався **публічний аналіз творчої інтерпретації** вокальної роботи. Якщо творчість – це діяльність людини, спрямована на створення духовних і матеріальних цінностей людини, це сукупність рис, що характеризують манеру митця наділеного яскравими самобутніми індивідуальними рисами художника (академічний словник української мови), то створення так званої творчої лабораторії у своєму класі для викладача вокалу М.Е. Донець-Тессейр було надто природною атмосферою виховання майбутніх зірок української сцени таких як Гізала

Ціпола, Євгенія Мірошніченко та ін. Співачки завжди згадували про таку форму роботи у вокальному класі, коли за допомогою викладача послідовно народжувалося своє оригінальне прочитання вокального твору починаючи від його вивчення, авторського визначення інтерпретації музичного та літературного тексту до глибокого визначення жанру, стилю, сценічного трактування тощо. Студенти, які роблять перші кроки на сцені, через свою недосвідченість, сценічне хвилювання не завжди можуть донести до слухача музично-сценічний образ виконуваного твору, у кращому разі – лише його фабулу. З кожним наступним сценічним виступом пошуки щирого виконання, проникнення в духовний світ автора, відтворення в емоційній пам'яті необхідного стану поступово приводять студента до відносно вільного сценічного самовідчуття, зміцнюють його віру у власні творчі сили. За спогадами відомої української співачки Є. Мірошніченко, яка у власній практиці спиралася на педагогічні прийоми М. Е. Донець-Тессейр, наведемо приклад вправ на емоційну розкутість такі як:

- а) короткий глибокий вдих, затримка дихання, повільний спокійний видих;
- б) сильне напруження всіх м'язів, починаючи від потилиці до пальців ніг протягом 2-3 сек., потім різке розслаблення всього організму;
- в) тривалий, обов'язково глибокий вдих, затримка дихання та швидкий розслаблюючий видих. Ці послідовні дії допоможуть привести своє тіло в стан відносної свободи.

При виконанні таких вправ М. Донець-Тессейр виховувала у студентів вміння *абстрагуватися* від відчуття свого фізичного тіла, тобто зосереджувати м'язову енергію без затискань на сценічне відчуття [54]. Звідси, з перших кроків на сцені, для подолання сценічного "страху" у майбутнього співака виховувалися вміння зосереджувати увагу на технічних та музично-змістовних завданнях: донести до слухача авторський задум, відтворювати у власній уяві яскравий образ героя або картин природи, піднятися до стану натхненного творчого злету тощо. Щоб запобігти

виникненню непередбачених "перебоїв" у роботі психофізичної системи М. Донець-Тессейр робила студентів такі *поради*:

- небажано бути присутнім у концертній залі до початку свого виступу;
- у процесі співу або розмови іншого, слід сприймати почуте пасивно, беззвучно повторюючи вокальний текст про себе. (*Моторну* теорію сприйняття на основі внутрішньої мови розробила психофізіолог Л. А. Чистович);
- напередодні, краще перед сном, *проспівати* про себе твори, які виконуватимуться, подумки уявляючи звучання голосу;
- у день концерту бажано прослухати записи великих виконавців (прослуховувати слід той тип голосу, до якого належить і голос студента [54]. У тих випадках, коли протягом трьох-п'яти концертів студент *не може* подолати надмірне сценічне хвилювання, необхідно тимчасово коректно усунути його від участі в публічних виступах, продовжувати подальшу роботу в класі або перевести його виступи на так звані "*малі сцени*". З метою вдосконалення акторської майстерності можна *доручати* студентам проводити концерти, різні студентські заходи. Педагогові слід попередньо вивірити необхідний текст, точність наголосів і логічних акцентів, інтонаційну правдивість, акустичну наповненість голосу, простоту та благородство сценічної поведінки.

У наукових дослідженнях з вокального мистецтва ми зустрічаємося з висловлюванням про те, що мало мати природні здібності, вміти відчувати музику, потрібно навчитися глибоко усвідомлювати задум композитора, відчувати його розуміння образу, думки, почуттів. На згадку приходять слова Ф. Шаляпіна: „Актор, який співає сцені, ніби втілює в собі дві особи: одна співає, знаходиться в образі, а друга – пильно контролює кожний проспіваний звук, відчуває і переживає його по новому Тільки при таких умовах можливо створити на сцені хвилюючий художній образ”. Тож спробуємо у загальних рисах сформулювати найважливіші методичні

принципи української вокальної школи М. Е. Донець-Тейсер на яких зароджувалось і розвивалось мистецтво високих жіночих голосів.

Головним принципом вокальної методики М.Е. Донець-Тессейр є **принцип індивідуального підходу**. За спогадами учениць класу викладач працювала з кожним студентом окремо, враховуючи його вокально-технічну підготовку, музичний смак. **Принцип поступовості та системності** також постійно використовувався на вокальних заняттях. Його основу створює відомий „концентричний” метод М. Глінки, сутність якого полягає у розвитку голосу на малом діапазоні з метою поступового оволодіння прийомами вокального звукоутворення, дбаючи про якість та тембральну красу голосу. Спираючись на цей принцип М.Е. Донець-Тессейр вказувала, що вокальні вправи слід підбирати за концентричним методом з покроковим ускладнення вокальних завдань, повинні сприяти розвитку гнучкості, легкості голосу, природності та свободі звукодобування. Ці вправи мають бути направлені на вирівнювання голосового регістру, на розвиток уміння користуватися різними відтінками голосу враховувати його індивідуальні особливості.

Оскільки ми розглядаємо методи та принципи педагогічної діяльності видатної співачки який і у наш час має важливе значення, то використання **принципу самовдосконалення** вважаємо надзвичайно значущим у педагогічній роботі професора М. Е. Донець-Тессейр. Враховуючи природні дані викладач постійно проводила бесіди зі студентами про важливість самоорганізації навчання, що дозволить значно збагатити палітру технічних засобів звукової реалізації спочатку на вокальних заняттях а у подальшому і у концертно-виконавській діяльності.

У педагогічній роботі М. Е. Донець-Тессейр незмінним є звернення уваги студента як на технічний розвиток так і на створення художнього образу засобами вокальної техніки. Постійне нагадування про значущість цих складових та їх взаємоедність у процесі вокальних занять сприяло професійному зростанню майбутніх виконавців. Звідси, **принцип єдності**

художнього та технічного якісно позначався на засобах вокальної роботи де вокальний слух контролює вокальну техніку, де розвиток художнього смаку проявляється у творчому прочитанні художнього образу, артистизму.

Як бачимо, в основі методики роботи з високими жіночими голосами в класі М.Е. Донець-Тессейр основна увага приділялася роботі над голосом, формуванню знань фізіології голосового апарату, виховуванню вокального слуху та слухового відчуття, які вдосконалювалися на власних вокальних вправах та зовнішньої оцінки присутніх студентів. Викладач уважно стежила за якістю виконання вправ, критично їх оцінювала, аналізувала механізм голосоутворення, вокально-м'язового відчуття, ретельно працювала над технікою артикуляції, зосереджувала увагу на самоконтроль вокального звучання. Значущим елементом професійного зростання було відвідування оперних вистав як у студії Консерваторії, так і в театрі, велась осмислена робота над образом виконуваного твору. М. Е. Донець-Тессейр продумано та методично проводила свої заняття, ставила перед студентами завжди посильні завдання, наполегливо домагалась їх виконання, поступово і планомірно йдучи від простого до складного.

Отже, розгляд методів та принципів педагогічної діяльності М. Е. Донець-Тессейр указує на значущість як об'єктивних так і суб'єктивних факторів у процесі роботи у вокальному класі. Безумовно, часткове окреслення феномену педагогічної діяльності української співачки і педагога першої половини 20 століття М.Е. Донець-Тессейр з часом підтверджує цінність її педагогічних підходів, правомірність існування такої вокальної школи, що подарувала світу ряд прекрасних виконавців вокального мистецтва.

2.2 Жанрові та стилістичні особливості арії Джильди у виконанні

М. Е. Донець-Тессейр

Марія Едуардівна Донець-Тессейр створила багато сценічних образів. Кожна її роль вражає драматизмом, щирим відношенням до кожного звуку, до кожного проспіваного слова. Свого часу М.Е. Донець-Тессейр вважалась однією з найкращих виконавиць Джильди з опери Дж. Верді «Ріголетто». Це блискуча роль для актриси великої жіночої й артистичної індивідуальності, здатної на глибоку внутрішню свободу, сценічну відкритість, голос її звучав тембрально розмаїто з усіма його градаціями, від найніжнішого піано до справжнього форте, а спів відзначався винятковою майстерністю та одухотвореністю.

Арія Джильди є чи не самою складною у вокальному та художньому виконанні партія створеною Джузеппе Верді – «маестром італійської революції» – так сучасники називали Верді, чия творчість стала надзвичайно популярною. (Див. Додаток Е, мал. 5). «Ніхто не міг краще, ніж Верді, відчувати життя. Верді, на відміну від багатьох музикантів ХІХ століття, не проголошував свої творчі принципи в програмних виступах у пресі, не пов'язував свою творчість із затвердженням естетики певного художнього напрямку. Проте його довгий, важкий, не завжди стрімкий і увінчаний перемогами творчий шлях був направлений до глибоко вистражданої і усвідомленої мети – досягненню музичного реалізму в оперній виставі. Життя у всьому різноманітті конфліктів – така всеосяжна тема творчості композитора. Діапазон її втілення був надзвичайно широкий – від конфліктів соціальних до протиборства почуттів в душі однієї людини. Разом з тим мистецтво Верді несе в собі відчуття особливої краси і гармонії. «Мені подобається в мистецтві все, що прекрасно», говорив композитор. Зразком прекрасного, щирого і натхненного мистецтва стала і його музика», - так висловлювався про Верді О. Бойко [8].

Музична мова опер Верді вимагає від співаків дотримання певних технічних вимог сценічного виконання, він створив новий стиль виконання. Маестро вимагав від співаків додаткових професійних якостей: поєднання вокальної та акторської майстерності, широкого звуковисотного діапазону, рівності і однорідності звучання голосу, створення змішаного регістра і прикриття верхньої ділянки діапазону чоловічого голосу. Ділянка прикриття розширювалась не лише до верху, але й до низу. З пониженням рівня внутрішньорегістрового переходу прикрите звучання значно впливало на відкриту манеру звукоутворення [59 с. 157].

Нові вимоги до виконавської манери співаків найчіткіше окреслились в операх періоду творчої зрілості Верді. На період 1851–1853 припадають три зрілі шедеври композитора – «Ріголетто» (1851 р.), «Трубадур» (1853 р.) та «Травіата» (1853 р.). У кожному з них відбита особлива сторона хисту композитора.

За спогадами дослідників історії вокального мистецтва, відомий італійський баритон П'єро Капуччілі зазначав, що для того, щоб правильно доносити мелодії Верді до слухача необхідне legato. Потрібні обертони, які додають резонанс і надають цим мелодіям необхідну емоційну міць. Необхідний сильний верхній регістр в тих місцях, де Верді підносить мелодійну лінію для вираження бентежних сил. Потрібно вміти вільно чергувати протилежні за характером емоції, наприклад: гнів та ніжність, презирство та благородство. Яскраві, «гарячі» верхні ноти вплетені в спів на legato, який поєднується з декламацією. Звідси, Legato – це (італ. legato — «зв'язаний») у музиці — спосіб гри на музичному інструменті, зв'язне виконання звуків, при якому відбувається плавний перехід одного звука в інший, пауза між звуками відсутня [61]. Мелодії вокальних партій у зрілих операх Верді насичені безліччю мелізмів, які несуть драматичне навантаження та потребують точності виконання. Цікаво, що оперні твори, які створювалися в період застосування камертона, рівного 432–435 Гц (сюди належать й опери Дж. Верді), виявилися тепер автоматично транспоновані

майже на півтон вгору. Сам Верді був проти цього, він не дозволяв випробовувати співаків крайніми межами їхнього голосу, можливості якого встановила і зафіксувала сама природа [70, с. – 208].

Отже, естетична оцінка музичного твору, крім визначення музичного жанру потребує і оцінки *музичного стилю*, що дозволяє виконавцю правильно сприймати музичний матеріал, розуміти його зміст та творчо ставитись до створення художнього образу. Звідси, музичний стиль – це комплекс засобів та прийомів художньої виразності, що склалась історично і відображає естетичні погляди різних суспільних груп певної епохи або творчого напрямку. В поняття стиль входить мелодичний, поліфонічний, гармонічний і ритмічний матеріал, засоби його використання, а також форма, інструментовка та інші фактори, які визначають характер музичного твору. Зазвичай стилі класифікують по епохам та по композиторам [71].

Музичний жанр (фр. *genre* – рід, вид, тип, манера) – це багатозначуще поняття, що розкриває класифікацію музичної творчості за родами і видами, з огляду на їх походження, умови виконання, сприймання та інші ознаки (склад виконавців, структура, зміст, засоби виразності тощо). Жанр є одним із головних засобів художнього ототожнення[71].

Визначення музичного жанру та стилю дозволяє нам звернутися до арії Джильди із опери «Ріголетто» Дж. Верді. Особливість арії в її знаменитій італійській кантиленості, особливого вокального стилю, яку італійці визначають, як найпрекрасніше та неповторне. Кантиленість це – широка, співуча мелодія, що вільно ллється: як вокальна, так і інструментальна. Крім того, термін також позначає співучість самої музики або манери її виконання, здатність вокального голосу до співучого виконання мелодії [38]. «Ріголетто» - це перша зріла опера Верді (1851 р.), в якій композитор відійшов від героїчної тематики і звернувся до конфліктів, породжених соціальною нерівністю. В основі сюжету лежить драма Віктора Гюго «Король бавиться», заборонена відразу ж після прем'єри, як така, що підриває авторитет королівської влади. Щоб уникнути зіткнень з цензурою,

Верді та його лібретист Франческо Піаве перенесли місце дії з Франції до Італії і змінили імена героїв. Однак ці зовнішні переробки нітрохи не зменшили силу соціального викриття: опера Верді, як і п'єса Гюго, викриває моральне беззаконня і порочність світського суспільства. Ідей в опері нараховується багацько. В першу чергу, це розкриття стосунків рідних людей – батька та доньки, але не менш важливою є проблема нещасного кохання. Також композитор хотів показати місце магії в житті людини.

Після постановки опери композитор казав: «Я задоволений собою і думаю, що ніколи не напишу кращого». До кінця життя він вважав «Ріголетто» своєю кращою оперою. Гідно її оцінили як сучасники Верді, так і наступні покоління. «Ріголетто» і тепер – одна з найпопулярніших опер у всьому світі.

Опера складається з трьох дій, протягом яких напружено і стрімко розвивається одна сюжетна лінія, пов'язана з образами Ріголетто, Джильди і Герцога. Подібна зосередженість виключно на долях головних героїв характерна для драматургії Верді.

Джильда - юна дочка блазня Ріголетто, але вона нічого не знає про те, що він блазень, адже він тримає її під сімома замками і хоче зберегти від скверни цього світу, особливо від розпусного герцога, якому служить Ріголетто, і його придворних. Джильда - його єдина розрада в цьому світі. Одного разу в церкві вона зустріла молодого привабливого юнака. Ним виявився герцог, але вона цього не знає. І ось, коли батька не було вдома, герцог підкуповує Джованні, служницю, яка повинна стежити за Джильдою, і проникає в будинок Ріголетто. Він представляється бідним студентом Гвальтером Мальде, клянеться їй у вічній любові, від чого у дівчини голова йде обертом. Після того, як герцог йде, переляканий швидкою появою Ріголетто, Джильда віддається солодким мріям, обожнюючи навіть ім'я коханого. Вона не підозрює, що в цей момент придворні куртізани готуються викрасти її для герцога, думаючи, що вона - коханка Ріголетто, і тим самим помститися блазневі за все його глузування над ними. Головне в образі Джильди - її

любов до Герцога, заради якої дівчина жертвує своїм життям. Характеристика героїні дана в еволюції та має індивідуальне забарвлення.

Вперше Джильда з'являється в дуєтній сцені з батьком в I дії. Її вихід супроводжується яскравою портретною темою в оркестрі. Швидкий темп, життєрадісний до мажор, танцювальна ритміка з синкопами передають і радість зустрічі, і світлий, юний вигляд героїні. Ця ж тема продовжує розвиватися і в самому дуєті, пов'язуючи короткі, співучі вокальні фрази. Розвиток образу триває в наступних сценах I дії - любовному дуєті Джильди і Герцога та арії Джильди, де проступають риси, якими Верді зазвичай наділяє образи дівочтва, жіночої чарівності. Це музика безтурботно пустотлива, грайливо безтурботна, що підкреслюється легкою рухливістю мелодики, вибагливою ритмікою, використанням віртуозних пасажів.

У II акті Джильда постає вже іншою. Її нехитра розповідь про зустріч з Герцогом близька народній мелодиці.

Партія Джильди рясніє драматичними моментами. Як і у Ріголетто, декламаційний початок впроваджується в пісенне, перетворює його. Показовими в цьому відношенні є інтонації широкого подиху, часом стогону, якими в міру розвитку драми все більш насичується вокальна партія Джильди.

В другій половині XIX століття партія Джильди виконувалась більш драматично, ніж в XX, коли її образ набув яскраво вираженого ліричного характеру. Арія Джильди з «Ріголетто» вимагає досконалого володіння манерою класичного вокального стилю, де панує широка, плавна кантилена [28, с. 6].

Арію Джильди виконувало, дуже багато відомих оперних виконавців, серед них: Марія Донець-Тессейр, Євгенія Мирошніченко, Жанна Худавердян, Тетяна Журавель, Марія Стеф'юк, Альбіна Шагмуратова та ще багато інших. Марія Едуардівна виконувала арію Джильди віртуозно, ніжно, прозорою колоратурною технікою. Вистачало чуттєвих, теплих фраз, що проникають в душу слухача. Джильда – це зовсім юна дівчина і відповідним

повинен бути голос. Марія Едуардівна просто фантастично, тепло, світло та легко виконує арію Джильди.

М. Е. Донець-Тессейр, втім, ніколи не була просто солісткою театру. Всі, кому довелося побачити її на сцені, вважали, що її талант – явище незвичайне. Рідкісної краси сопрано діапазоном в чотири октави. Справжній голос кришталі. Не дарма Марію Едуардівну називали соловейком. Другою складовою таланту М. Е. Донець-Тессейр був дар драматичної актриси. Вона жила своїми образами і кожен раз з новою силою обрушувала зі сцени на глядачів всю «драму характеру». Кожен спектакль вона любила і вмирала по-новому і завжди при аншлагу.

Важливою особливістю, яка не може залишитись без уваги, є те, що співаки – сучасники Верді – можуть вважатись співавторами його опер, адже композитор писав свої твори спираючись на професійні можливості того чи іншого виконавця. Тих чи інших співаків на роль здебільшого обирав сам композитор. Це має велике значення у порівнянні манер виконання партій з його опер співаками XIX століття та пізнішого часу. Спробуємо більш детально розглянути арію Джильди з опери «Ріголетто».

Так, у першій частині арії Джильда розповідає про те, як вперше побачила графа, а в другій частині ми бачимо, як сам граф дає обіцянку про вічне кохання. Але вже в третій частині він безслідно зникає, через що головна героїня дуже засмучена. Ця арія побудована на одній темі, розвиток якої утворює трьохчастинну форму. В середньому розділі мелодія арії насичена віртуозним колоратурним орнаментом. Кульмінація у творі показана в передостанньому такті. Також ми бачимо кульмінації після кожної із частин.

«Арія Джильди» виконується в тональності *e moll*. Модуляцій та відхилень не спостерігається, хоча присутнє певне напруження, яке помічається за допомогою інших музичних хитрощів. (Див. Додаток Є, мал. 6). Протягом всього твору відчувається певне емоційне навантаження. Внаслідок цього вид розгортання мелодичної лінії є хвилеподібним, з висхідними напрямками. Підтвердженням цього є такі рядки: «Мне он в

любви и верности поклялся навсегда!...Исчез... а я...Грезам любви предалась...». Хвилеподібності автор досягнув, використовуючи тріолі. А за допомогою висхідного напрямку мелодії Верді передав увесь трагізм даної ситуації.

Даний твір розпочинається із темпу *Andantino* (помірний темп, швидше, ніж *Andante*). В 35 такті мені зустрівся такий музичний термін, як *Leggero* (легкість, світло), який використовується в оркестрі. А вже в 42 такті *Stringendo* (прискорюючи). Метр (засіб вимірювання ритму) в арії - восьма=80. Розмір 2/4. Динаміка рухлива, мелодія постійно рухається до вершини (кульмінації), спостерігаються деякі відхилення (35-й такт), тому принцип зміни динаміки контрастний. Переважаючим видом звуковедення, на мою думку, є *legato* (легато). Кульмінація в арії відбувається у 50-му такті. Композитор це показує за допомогою ноти «ля» II октави в сопрановому регістрі. Але також присутні кульмінації після кожної частини.

Виконавська майстерність М.Е. Донець-Тессейр немає меж. Згідно сюжету опери, головна героїня Джильда – багатогранний образ, у якому поєднується і ліризм і драматизм. Так, у першому акті героїня з'являється нам у образі ніжної коханої дівчинки, однак фінал опери розкриває її особистість з іншого боку, ми бачимо весь трагізм юного життя, здатність на героїчний вчинок. Це вказує на складність такої ролі у виконавському плані, а саме те, що співати одним и тем же звуком вокальну партію на протязі всього спектаклю неможна. Для розкриття багатогранного образу виконавиця повинна володіти вокальними фарбами, досконалою вокальною технікою, високим артистизмом, умінням створювати художній образ. М. Е. Донець-Тессейр і є та співачка та актриса, що відповідає вимогам вердієвської героїні. Преса писала про те, що Джильду потрібно співати різними голосами, однак це не зовсім правильне висловлювання, вважаємо, що йдеться про різне фарбування вокального звуку у виконавиці головної партії. Пригадаємо слова великого Ф. Шаляпіна, який оцінюючи тембральну красу вокального голосу казав, що краса голосу має таке важливе значення як і

співацька техніка. Отже, розглянемо виконавські особливості М. Донець-Тессейр в партії Джильди.

Так, у першому акті голос співачки звучить як чарівний інструмент: ніжно, проникливо, щиро – це голос ангела. Темброва особливість колоратурного сопрано зворушливо малює стан душі головної героїні, яка здатна любити і бути щасливою. Музика, що супроводжує арію як ехо доповнює красу головної мелодії у виконанні скрипкового дуету співзвучного з ліричним голосом співачки. Та абсолютно контрастним звучить її голос у трагічному фіналі, де інша тембральність, обертони, співучість звуку та темпові зміни допомагають розкрити весь драматизм дійства.

Привертає увагу *фінальний квартет* з оркестровим супроводом всіх інструментів. Співати у квартеті надзвичайно складно з причин звукового навантаження. Однак, голос М.Е. Донець-Тессейр очаровує слухачів рідким звучанням, особливою частотою звуку здатного пересилити оркестрове звучання.

Відомо, що високі жіночі голоси, колоратурні сопрано, часто співають у супроводі духових інструментів таких як флейта, гобой або кларнет з високою частотою звучання. Інструмент - не людина. Він не захворіє, не засмутиться чим-небудь, не змінить свого звуку з віком або під впливом життєвих обставин. Те, як М.Е. Донець-Тессейр співала арію у другому акті у супроводі гобоя, де розповідає батьку про своє викрадення та любов, можна вважати *еталонним дуєтом* інструменту з голосом. Важко було відрізнити звучання інструменту та голосу. Однак при переході у середній регістр голос стає більш насиченим, барвистим, набуває відмінностей ліричного сопрано, що і указує на зміни у житті головної героїні опери Верді.

За спогадами друзів співачка М.Є. Донець-Тессейр – “ це висока технічна досконалість голосу”, “М.Є. Донець-Тессейр – це височенний артистизм, який ми бачимо у рухах, жестах, міміці, погляді, тобто все те, що розкриває образ прекрасної героїні ”, співачка створювала реальний образ героїні опери, змушувала слухачів хвилюватися і навіть ридати”...

Виконавська майстерність співачки поступово розкривається, змінюючись відповідно сценарію опери, і наступна постановка спектаклю вже по новому доповнювала манеру сценічного втілення Донець-Тессейр, зростає її майстерне перевтілення в образ, глибоке відчуття музичної мови, відбувався реальний творчий процес створення графічної постаті чарівної Джильди.

Отже, вокальна музика вердієвських опер є прекрасною школою для співаків виконавців, це можливість високохудожньо розкрити образ персонажу, який із мистецького твору може перевтілитися у реальність, надихаючи глядача до справжніх та істинних почуттів.

Висновки до розділу 2

М. Е. Донець-Тессейр внесла значний внесок у формування української вокальної школи. Про це свідчить велика кількість видатних співачок, вихованих за її методом. Вона змогла поєднати у своїй вокальній методиці педагогічні принципи виховання представників різних вокальних шкіл. Написані нею методичні роботи для розвитку високих голосів мають велике педагогічне значення. Вправи для розвитку техніки легких жіночих голосів та науково-методичні записки мають стати настільною книгою як для вокалістів-початківців, так і для досвідчених виконавців та педагогів.

М. Донець-Тессейр у педагогічній діяльності сформувала власну методику викладання академічного співу для високого жіночого голосу. Головними принципами її методики були: підпорядкування технічних можливостей голосу образному змісту твору; артистичність; володіння всіма технічними засобами вокалу. Вона впроваджувала чисельні вокальні вправи та методичні рекомендації, ґрунтуючись на набутому практичному досвіді. Особливостями вокально-педагогічної діяльності М. Донець-Тессейр було те, що вона, по-перше, узагальнила і вдосконалила педагогічні здобутки М. Мишуги та В. Ванцо, а по-друге, створила власну вокальну школу, яка стала

основою для подальшого розвитку української національної вокальної школи.

За своє життя Марія Едуардівна зібрала велику бібліотеку вокально-методичної та нотної літератури, власноруч перемальованих таблиць з ілюстраціями будови та функцій голосового апарату. «Я завжди цікавилась новими працями і книгами. Я знала, що мене після сцени чекає педагогічна діяльність. Де б я не була – завжди прагнула якомога більше дізнатися про голосовий апарат. Я вважаю, що для педагога обов'язковою є не лише практична робота, гарний слух, правильна інтуїція, але й чітке уявлення того, як працює голосовий апарат учня при тому чи іншому звучанні. Тоді легко зрозуміти, що треба зробити, аби змінити звук в потрібний бік. Тільки знання роблять працю педагога не інтуїтивною, а свідомою». Вагомий внесок здійснила М. Донець-Тессейр у розвиток теорії викладання вокалу: написала значну кількість наукових статей, упорядкувала кілька збірників вокальних вправ та систематизованих збірок педагогічного репертуару, виступала на конференціях із науковими доповідями, присвяченими розвитку вокального мистецтва. Однією із перших вона започаткувала практику проведення майстер-класів з вокалу. Статті М. Донець-Тессейр, присвячені підготовці співаків, містять велику кількість цитат видатних науковців та педагогів вокалу, що свідчить про постійну роботу Марії Едуардівни над підвищенням рівня методичної підготовки та педагогічної майстерності. Велика заслуга у цьому О. Мишуги, який будував пояснення процесу голосоутворення та звуковидобування виключно на науково доведених фактах, розвиваючи таким чином інтерес своїх учнів до наукових досягнень в галузі фізіології, анатомії, акустики.

Особливої уваги потребує вивчення педагогічного досвіду видатної викладачки, який сьогодні, на жаль, не використовується повною мірою в педагогічному процесі навчання академічного вокалу. Основні матеріали, які стосуються вокально-педагогічної діяльності М. Донець-Тессейр

зберігаються у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України і ще не привернули значної уваги мистецтвознавців.

У сучасному світі музичного театру і опери вже не є прийнятним просто мати достатній для виконання голос. Співак-актор повинен бути в змозі зобразити персонажа, роль якого він виконує, створити його в реальності. Драма в музичному театрі була піднесена до високого рівня в період раннього романтизму композиторами, які писали в стилі *bel canto* (Россіні, Белліні і Доніцетті), які переосмислили формат оперної сценічної дії, для більших можливостей як найправдивіше розповісти історію. Джузеппе Верді зробив наступний крок вперед – він почав писати музику, яка підсилювала емоції та була нероздільною з драматичним змістом історії.

Протягом роботи над арією Джильди з опери «Ріголетто» я зрозуміла, що Джузеппе Верді володіє певними індивідуальними стильовими рисами в музиці. Автор покладался в основному на свій мелодійний дар для вираження емоцій героїв. Його твори, а особливо опери, є актуальними і в наш час. Не є виключенням і опера «Ріголетто», в якій порушуються вічні проблеми. Словом, головне в музиці – це її відчувати, що під силу лише обраним.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі наведено теоретичне та мистецтвознавче обґрунтування проблеми українського вокального виконавства на прикладі життя і творчості відомої української оперної співачки Марії Едуардівни Донець-Тессейр. Проведене дослідження та виконання поставлених завдань дали підстави зробити наступні висновки.

1. Висвітлення творчого шляху української оперної співачки Марії Едуардівни Донець-Тессейр дає змогу окреслити нам складнощі співацької та педагогічної діяльності, шлях до високого рівня вокального мистецтва. Багатогранність М. Е. Донець-Тессейр як оперної співачки та вокального педагога становлять великий інтерес до вивчення особливостей сучасного вокального виконавства на основі історичних передумов народження мистецтва сольного співу.

2. Проаналізовано концертну діяльність співачки; створені образи Марією Едуардівною Донець-Тессейр, які налічують близько тридцяти п'яти. Марія Донець-Тессейр виступала також в оперетах Р. Планкетта, С. Джонса, Ж. Оффенбаха. Досліджено і репертуар Марії Едуардівни – камерно-вокальні композиції різноманітних стилів, національних шкіл та історичних періодів, українські пісні. Часткове окреслення феномену української співачки та педагога першої половини 20 століття М. Е. Донець-Тессейр з часом підтверджує цінність її виконавсько-педагогічних підходів, правомірність існування такої вокальної школи, яка подарувала світу плеяду прекрасних співаків вокального мистецтва.

3. Досліджено та проаналізовано історичне значення Київської вокальної школи, яка створила міцну теоретичну та виконавсько-педагогічну основу особистості М. Е. Донець-Тессейр, слугувала фундаментом становлення

національної вокальної школи першої половини ХХ століття. Відомо, що українське музичне мистецтво зазнає значних змін, пов'язаних з відкриттям та реорганізацією вищих та середніх музичних навчальних закладів, заснуванням оперних театрів та розвитком музично-театрального та концертного життя, поширеною практикою з іноземними педагогами, популярністю й авторитетом італійської (вердіївської) німецької (вагнерівською) та російської оперно-виконавських традицій сприяло професійному зростанню українського виконавського мистецтва.

4. Розкрито педагогічні досягнення М.Є. Донець-Тессейр у створенні власної методики роботи з високими жіночими голосами. Її базову основу складають знання фізіології голосового апарату, механізм звукоутворення, резонаторна система, удосконалення загальномузичного та спеціального вокального слуху, слухове відчуття, вокальна артикуляція та дикція на спеціально підібраних та власно апробованих і перевірених на студентах класу вокальних вправах з оцінкою студентами старших курсів. Використання методів та принципів вокального навчання механічно пов'язувалося з поняттям виконавського *абстрагування*, коли увага зосереджується на енергії перевтілення, входження в новий образ. Створення ряду методичних порад дозволяло М.Є. Донець-Тессейр запобігти виникненню непередбачених “перебоїв” у роботі психофізичної системи студента-виконавця перед концертним виступом. Значущим елементом професійного зростання було відвідування оперних вистав як у студії Консерваторії, так і в театрі, велась осмислена робота над сценічним образом виконуваного твору. М. Е. Донець-Тессейр продумано та методично проводила свої заняття, ставила перед студентами завжди посильні завдання, наполегливо домогалась їх виконання, поступово і планомірно йдучи від простого до складного. Встановлено, що особливостями вокально-педагогічної діяльності М.Є.Донець-Тессейр були, по-перше, опора на педагогічні здобутки вчителів вокалу О.Мишуги та В. Ванцо, а по-друге,

створення власної вокальної школи виховання високих жіночих голосів, яка стала суттєвою складовою національної вокальної школи. Ознайомлення з педагогічною та концертно-виконавською творчістю славетної співачки та викладача дає можливість визначити велич українського співу в світовому вокальному мистецтві.

5. Розкрито музично-жанрові особливості арії Джильди чи не самої складної у вокальному та художньому виконанні жіночої партії, створеною Джузеппе Верді – «маестром італійської музичної революції». Музична мова Верді вимагає від співаків дотримання технічних вимог, що потребує певних професійних якостей: поєднання вокальної та акторської майстерності, широкого звуковисотного діапазону, однорідності звучання голосу, створення змішаного регістру, прикриття верхньої та нижньої ділянки діапазону голосу. У цьому напрямку естетична оцінка арії Джильди у виконанні співачки М. Е. Донець-Тессейр вміщує всі ознаки нового вердієвського *вокально-музичного стилю з відображенням засобів та прийомів вокально-технічної та художньої виразності, глибокого розуміння музичного стилю, жанру, виконавських завдань сценічного перевтілення, уміння створювати власний художній образ різноманітними фарбами співацького голосу становить Джильду на п'єдистал найвиразнішої арії вокального мистецтва.*

Виконане дослідження не вичерпує усіх граней творчо-виконавської та педагогічної діяльності української співачки М. Е. Донець-Тессейр, окремого дослідження потребує вивчення сценічної майстерності співачки у створенні художнього образу на світових сценах оперного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акритова Е. О. Професор О. О. Муравйова // Виконавські школи вищих учбових заходів України: зб. наук. пр. Київ: КДК ім. П. І. Чайковського, 1990. С. 79-85.
2. Алиев И. Ю. Основы вокальной педагогики. Методология теории и практики творческой организации художественно-педагогического процесса. Москва: Педагогика. 2001. 252 с.
3. Андрущенко В. П. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис. 2002. 742 с.
4. Антонюк В. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва / Часопис Нац. муз. академії ім. П. І. Чайковського. До 95-річчя Нац. муз. академії ім. П. І. Чайковського. Науковий журнал, 2008. № 1. С. 29-41.
5. Антонюк В. Нарис з історії київської школи сольного співу // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 8. Музичне виконавство. Кн. 5. Київ, 2000. С. 25-34.
6. Антонюк В. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва // Часопис Нац. муз. академії ім. П. І. Чайковського. До 95-річчя Нац. муз. академії ім. П. І. Чайковського. Науковий журнал, 2008. № 1. С. 29-41.
7. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка: сольний спів. Вид. 3-тє, доп. і перероб. Київ : Видавець Бихун В. Ю., 2017. 218 с.
8. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Музыкальная энциклопедия / Глав. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Сов. Энциклопедия. 1976. 787 с.

9. Бентя Ю. Марія Едуардівна Донець-Тессейр: інформаційний лист Електронний ресурс:
<http://csam.archives.gov.ua/includes/uploads/2014/09/InfListDonecTesseyr>.
10. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у ХХ столітті // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 67. Музична культура України 20-30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки. Київ, 2008. С. 131-150.
11. Биография Джузеппе Верди. РИА Новости 10октября 2013. Верди, Джузеппе. Режим доступу:
<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D1%80%D0%B4%D0%B8,%D0%94%D0%B6%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%BF%D0%BF%D0%B5> .
12. Большой психологический словарь / под общ. ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. 3-е изд, доп. и перераб. Санкт - Петербург: Проим-ЕВРОЗНАК, 2007. 627 с.
13. Бондарчук В. Д. М. Гнатюк і вітчизняне оперне виконавство (становлення особистості) // Київське музикознавство: зб. наук. ст. Вип. 57. Київ, 2018. С. 201–211.
14. Борис Кушнер. Сторінка з життя Верді (укр. переклад). Київ: НМАУ, 2009. 45 с.
15. Борис Кушнер. Вагнер и верди – Семь искусств. Режим доступу:
<http://7iskusstv.com/2015/Nomer8/Kushner1.php>
16. Бродовська В. Й. Тлумачний російсько-український словник психологічних термінів. Київ: ВД «Професіонал», 2007. 512 с.
17. Варламов А. Е. Полная школа пения. Москва: Музыка, 1953. 320 с.
18. Вергасов В. М. Активизация познавательной деятельности студентов в высшей школе. 2-е изд., доп. и перераб. Київ: Вища школа. 1985. 86 с.
19. Виписки із робіт О. П. Мишуги, доповідей С. О. Павлюченка та П. В. Голубева, дисертації М. І. Єгоричевої та ін. на тему: «Вокально-педагогічний процес», 6 арк.

20. Висоцька М. Про вокальну школу Олександра Мишуги / Марія Висоцька // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. Київ: Музична Україна, 1971. С. 390-393.
21. Власов В.Г. Стили в искусстве в 3-х т. Т.І Санкт-Петербург; Кельна, 1995.
22. Вотріна В. Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр. Київ: НМАУ, 2001. 272 с.
23. Гавриленко Л. М. Вокально-методичні принципи навчання співу. Педагогічна освіта: теорія і практика. Київ. 2012. Вип. 12. С. 310-313.
24. Гельмгольц Г. Л. Восприятие звука. Санкт-Петербург. 1875. 246 с.
25. Гнидь Б. Виконавські школи України. Київ: НМАУ, 2002. 95 с.
26. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ. 1997. 320 с.
27. Гнидь Б. Українська вокальна школа в контексті світового виконавського мистецтва // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 2. Музичне виконавство. Київ: 1999. С. 7-17.
28. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с. 30. Гнидь Б. Виконавські школи України. Київ: НМАУ, 2002. 95 с.
29. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ, 1997. 319 с.
30. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение. Секреты вокального мастерства: метод. пособие. Ростов-на-Дону. 2006. 155 с.
31. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. Київ: Либідь, 1997. 376 с.
32. Гребенюк Н. Є. Особистісно орієнтований підхід у розвитку індивідуальності співака. Музичне виконавство: наук. вісник Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського. Київ: НМАУ. Вип. 14, кн. 6. 2000. С. 156-165.

33. Дмитриєв Л. В классе профессора М. Э. Донец-Тессейр. Москва: Музыка, 1974. 64 с.
34. Донец-Тессейр М. Э. Опыт воспитания сопрано. Вопросы вокальной педагогики. Москва: Музгиз. № 3. 1967. С. 120-133.
35. Єгоричева М. І. Перший відкритий урок // Виконавські школи вищих учбових заходів України: Тематичний зб. наукових праць. Київ, 1990. С. 86-89.
36. Єременко О. В. Підготовка магістрів музичного мистецтва: теорія і методика навчання: (монографія). Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова. 2009.
37. Козловский И. Музыка – радость и боль моя: статьи, интервью, воспоминания: Москва: Композитор, 1992. 381 с.
38. Кантилена // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам Санкт-Петербург, 2001. 1596 с.
39. Касьяненко М. Життя та творчість Євгенії Мірошниченко: джерелознавчий аспект : дис. канд. мистецтвознавства. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 249 с.
40. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. пр. Вип. 3. 2009. С. 3-12.
41. Линклэйтэр К. Свободное исполнение. Режим доступа: [http://school4you.ru/download/orator\(2\)/%D0%9B%D0%B8%D0%BD%D0%BA](http://school4you.ru/download/orator(2)/%D0%9B%D0%B8%D0%BD%D0%BA).
42. Людкевич С. Олександр Мишуга як артист і вчитель співу // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1. / АН України. Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича. Львів: Вид-во М. Коць: Дивосвіт, 1999. С. 430-438.
43. Майбурова К. Музичні жанри. Київ: Музична Україна, 1959. 47 с.
44. Максименко С. Д. Загальна психологія. Київ: Центр навчальної літератури, 2004. 272 с.
45. Максимюк С. П. Педагогіка. Київ: Навчальний посібник. 2005. 667 с.
46. Медведева И. А. Джузеппе Верди // Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1990. С. 165.

47. Михайлова Т. Виховання співаків у Київській консерваторії: Хронологічний огляд з 1863 по 1963 рік. Київ: Музична Україна, 1970. 128 с.
48. Михайлова Т. Вокально-методические школы, сложившиеся в киевской консерватории : рукопис. Київ: НМАУ им. П.И. Чайковского. С. 1-18.
49. Михеева Л. Музыкальный словарь в рассказах. Москва: 1984. 168 с.
50. Музыкальная энциклопедия. Гл. Ред. Ю.В.Келдыш. Т. 2. Москва: «Советская энциклопедия», 1974. С. 159- 246.
51. Ожегов С. И. Школа. Словарь русского языка / ред. Н. Ю. Шведова. Москва: Русский язык, 1999. С. 779.
52. Оперы Джузеппе Верди: Путеводитель / Вст. ст. Л.Соловцовой. Москва: Музыка, 1970 – 424 с.
53. Отто Ирма. Великое рядом — в кругу Марии Тессейр. Режим доступа: [htm/OperaNews.Ru](http://OperaNews.Ru) htm
54. Петровский, А. В., Ярошевский, М. Г. Психология. Словарь. 2-е изд., исправ. и доп. Москва: Политиздат. 1990. 227 с.
55. Полозова А. В. Развитие музыкальных предпочтений учащихся // Искусство и образование. 2008. №4. С. 135 – 141.
56. Попова Т.В. Музыкальные жанры и формы. / Изд., 2-е, испр. и доп. Москва: Гос. муз. изд-во, 1954. 384 с.
57. Словник музичної термінології. Київ Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. 112 с.
58. Словник-довідник педагогічних та психологічних термінів [за ред. А.І. Кузьмінського. Черкаси: ЧДУ ім. Б. Хмельницького, 2002. 48 с.
59. Сохор А.Л. Эстетична природа жанра в музиці. Серия Брошюры «Вопросы этики», Издательство: Музыка, 1968, 105 с.
60. Стахевич О. Искусство bel canto в итальянской опере XVII - XVIII веков. Монография. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 200 с
61. Тлумачний словник української мови / За ред Т.о. Бойко. 2-е вид., перероб. і доп. Київ: Голов. ред. УРЕ, 1986. 754 с.

62. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. Москва: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935-1940. Т. 4.
63. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 496 с.
64. Царук С. Втілення педагогічних засад Олександра Мишуги у діяльності М. Е. Донець-Тессейр // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 37 : Етномузикологія. Львів, 2015. С. 125–142.
65. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ Ф. 122 Особовий фонд Донець-Тессейр М. Е. 1842–1969 рр. Оп. 1. Спр.7. // Нова педагогічна думка. 2013. № 4.
66. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ Ф. Оп. 1. Спр. 36. «Завжди живий». Спогади про О. П. Мішугу. Вид. Нова педагогічна думка.
67. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159с.
68. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижёров. Изд. 3-е. Москва, 1961.
69. Швачко Т. Співачка й актриса від Бога // Музика. 2011. № 3. С. 28–33.
70. Швидків Г. Ретроспективний аналіз становлення вокальної педагогіки в Україні на прикладі київської вокальної школи // Нова педагогічна думка. 2013. №2. 149-152
71. Щербинкина Н. Л. Завышенный камертон как проблема сохранения бельканто. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (30): в 3-х ч. Ч. III 206. 212 с.
72. Юцевич Ю.Є. Музика. Словник-довідник. Тернопіль: «Навчальна книга–Богдан», 2003. 404 с.

73. Якунин В.А. Педагогическая психология: учеб. пособ. Санкт-Петербург: Изд-во Михайлова В.А. «Полиус». 1998. 639 с.
74. Якушева О. Р. К вопросу о специфике пения. Вестник Костромского государственного университета. №2. 2008. С. 72–74.
75. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=12217>.

Аудіо-уроки професора М. Е. Донець-Тессейр.

- 1-й урок <https://www.youtube.com/watch?v=Ga11h90gpYs&t=192s>
- 2-й урок <https://www.youtube.com/watch?v=CBNqSAzvcLQ>
- 3-й урок <https://www.youtube.com/watch?v=G1Gsu3qOxu8>
- 4-й урок <https://www.youtube.com/watch?v=mMP7ZZQzRSo>

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А
Малюнок 1



Мал. 1 (Марія Едуардівна Донець-Тессейр)

ДОДАТОК Б
Малюнок 2



Мал. 2 (Фото М. Е. Донець-Тессейр у ролі жриці в опері Л. Деліба «Лакме». 1930-ті рр)

ДОДАТОК В
Малюнок 3



Мал. 3 (Чоловік Марії Едуардівни Донець-Тессейр - Михайло Іванович
Донéць)

ДОДАТОК Г
Малюнок 4



Мал. 4 (Фото М. Донець-Тессейр з ученицями.
Сидять: Євгенія Мірошниченко, Марія Едуардівна.
Стоять: четверта зліва Ельвіра Колосова, поруч з Марією Едуардівною,
поклавши їй руку на плече Надія Куделя, потім Надія Бевз. Фото імовірно
1959 р.)

ДОДАТОК Д

Аудіо-уроки професора М. Е. Донець-Тессейр.

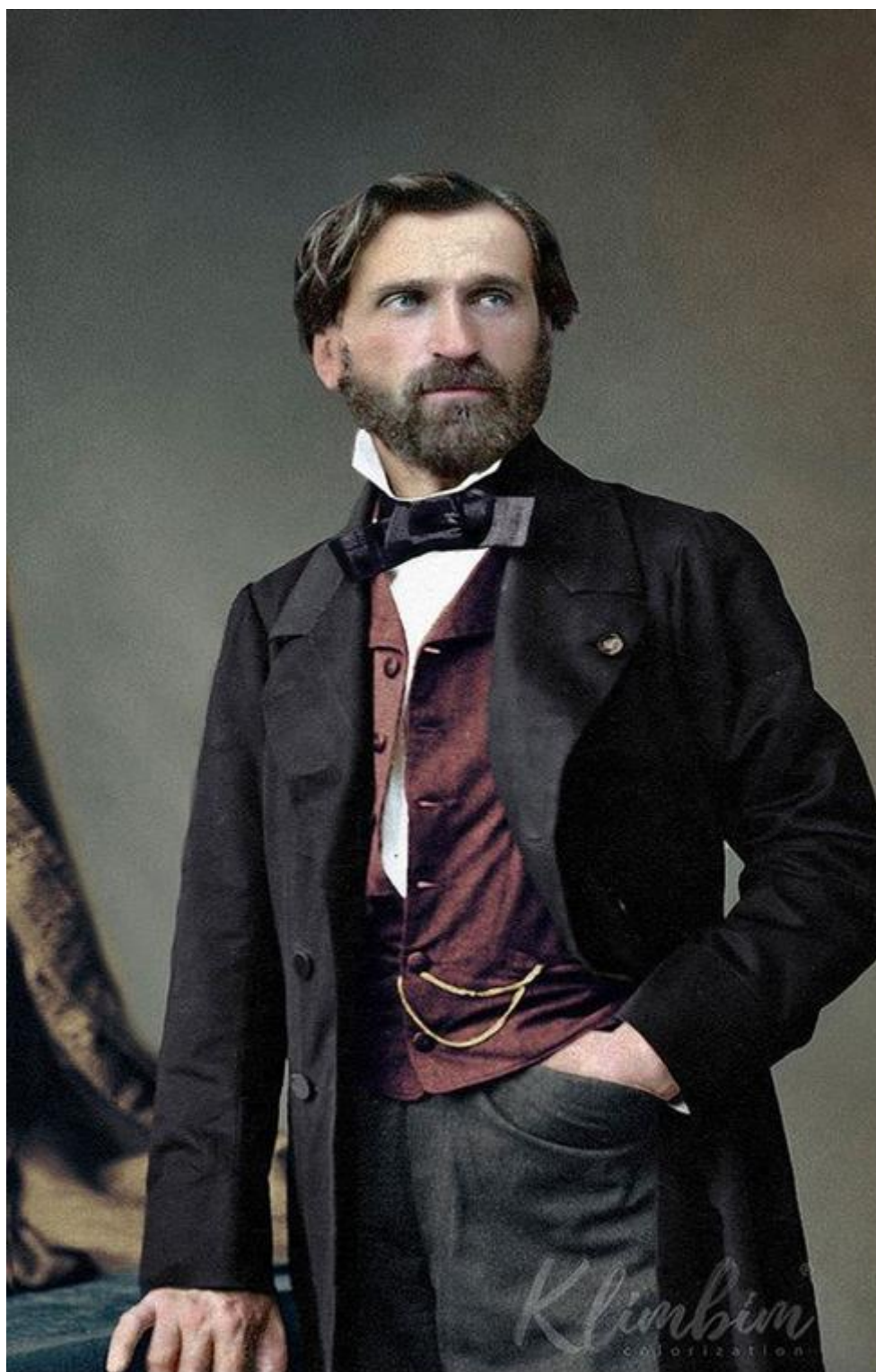
ДОДАТОК Е

Малюнок 5



Мал. 5 (Марія Донець-Тессейр після концерту)

Додаток Ж
Малюнок 6



Мал. 6 (Джузеппе-Фортуніно-Франческо Вєрді 1813 – 1901 рр.)

Додаток 3

Малюнок 7



Мал. 7 (уривок з арії Джильди з опери «Ріголетто» Дж. Верді)

Додаток И
Малюнок 8



Мал. 8 (М. Е. Донець-Тессейр в ролі Прилепи з опери П. Чайковського «Пікова дама»)

Додаток К
Малюнок 9



Мал. 9 (М. Е. Донець-Тессейр в ролі Маргарити з опери Ш. Гуно «Фауст»)

Додаток Л
Малюнок 10



Мал. 10 (Домівка де мешкала та проводила свої заняття М. Е. Донець-Тессейр)

Додаток М
Малюнок 11



Мал. 11 (Домівка де мешкала М. Е. Донець-Тессейр)

Додаток Н
Малюнок 12



Мал. 12 (Урок вокалу з ученицями М. Донець-Тессейр)