

СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

МУХІНА ЛАРИСА ПЕТРІВНА

УДК 782:784].03.09.071.2(477)''189/191''(043.5)

**УКРАЇНСЬКЕ ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО У КОНТЕКСТІ
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОПЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

025 – музичне мистецтво

подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ Мухіна Лариса Петрівна

Науковий керівник: **Зав'ялова Ольга Костянтинівна**
доктор мистецтвознавства, професор

Суми – 2021

АНОТАЦІЯ

Мухіна Л. П. Українське вокальне виконавство у контексті європейської оперно-вокальної культури кінця XIX – початку XX століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. – Суми, 2021.

У дисертації здійснено спробу цілісного дослідження і системного аналізу розвитку українського оперно-вокального виконавства у контексті європейської оперної культури кінця XIX – початку XX століття. У процесі дослідження виявлено послідовність становлення і розвитку професійного вокального виконавства в Україні на основі ідей європейських вокальних методик, а також встановлено непересічне значення творчої діяльності провідних українських співаків (Соломії Крушельницької, Модеста Менцинського, Івана Стешенко, Олександра Мишуги) у формуванні теоретичних і практичних основ європейського оперно-вокального мистецтва.

Проникнення західноєвропейських традицій музичної освіти в життя і систему естетичних цінностей української інтелігенції – процес, характерний для України наприкінці XIX - початку XX століття. Тому для історії професійного вокального виконавства важливим і цікавим є завдання моделювання кроскультурного діалогу, виявлення специфіки зарубіжних впливів на процес становлення та розвитку вокальної майстерності низки вітчизняних виконавських талантів досліджуваного періоду.

В окреслений період на території України зароджуються регіональні професійні вокальні школи, що тяжіють до впровадження у виконавську культуру західноєвропейських (особливо італійських, німецьких і французьких) музично-педагогічних традицій. Поряд з тим, на межі XIX – XX століть важливими виявляються тенденції до збереження та відтворення етно-національного характеру вокальних шкіл, що зумовлено складом життя

кожного народу. Однак огляд спеціальної наукової літератури виявляє недостатню дослідженість особливостей формування українського вокального виконавства кінця XIX – початку XX століття, діяльності вітчизняних співаків та їх ролі у розвитку європейської оперної культури.

Мета дослідження - теоретично обґрунтувати особливості розвитку українського вокального виконавства кінця XIX – початку XX століття у контексті європейської оперно-вокальної культури та розкрити специфіку його репрезентації у творчості й педагогічній практиці видатних українських співаків.

У контексті поставленої мети і завдань на основі вивчення архівних матеріалів та мистецтвознавчої літератури було здійснено категоріальне осмислення понять «вокальне мистецтво (спів)», «оперний спів», «оперно-вокальне виконавство», «вокально-педагогічна школа». Констатовано, що в загальному розумінні вокальне мистецтво (спів) – це виконання музики голосом; мистецтво передавати виразними засобами співацького звуку ідейно-образний зміст музичного твору. Оперно-вокальне виконавство проявляється у володінні інтерпретаторськими (розуміння задуму автора, змістове наповнення, звукове втілення), вокальними (співацька установка, звукоутворення, співацьке дихання, артикуляція, агогіка тощо), артистичними діями (експресивна натхненність виконання, органічна пластика співака, які гармонійно відповідають художньому образу).

Конкретизовано поняття «вокальна школа», що характеризується контекстністю, оскільки будь-яка виконавська школа функціонує в складній системі соціо-комунікації. Саме в цій системі «колективність» і «модельовання» як атрибути творчої виконавської школи оживають, стають реальністю творчого процесу. Натомість, вокально-педагогічна школа, що розуміється як рід художньої парадигми, виступає як реалізація колективних інтенцій її представників в єдиному інструменті пізнання, єдиною програмою, під якими розуміється напрацьована система нормативів.

Шляхом аналізу стану оперного мистецтва різних країн Європи кінця XIX - початку XX століття встановлено, що реформа вокальної педагогіки Італії XIX століття пов'язана насамперед з ім'ям Джузеппе Верді. Оперна творчість Верді апелювала до розвитку акторських здібностей співаків, рівного звучання голосу протягом великого діапазону і неодмінно відмінної вокальної техніки. На противагу цьому в Німеччині оперна культура переживала оновлення в новаторських операх Вагнера («Летючий голландець», тетралогія «Перстень нібелунга», «Трістан і Ізольда», «Нюрнберзькі мейстерзінгери»), що здійснили справжню революцію в мистецтві співу другої половини XIX століття. Непомірне зростання драматургічної ролі оркестру, мелодика інструментального характеру, потребували залучення до виконання цих творів співаків трьох типів голосу: драматичне сопрано, героїчний тенор і драматичний баритон.

Простежено тенденції розвитку професійного вокального виконавства України кінця XIX – початку XX століття. Запропоновано авторську періодизацію становлення та розвитку професійного вокального виконавства на території України в досліджуваний період: 1871-1879 роки – початковий етап (накопичення педагогічних ідей щодо майстерності співу); 1880-1889 роки – структуралізаційний етап (формування системи вокального навчання); 1890-1899 роки – концептуалізаційний етап (відкриття училищ і приватних музичних шкіл); 1900-1912 роки – трансформаційний етап (утворення статутних закладів мистецької освіти із залученням іноземних педагогів); 1913-1917 роки – реформаційний етап (завершується утворенням перших консерваторій).

Становлення та розвиток регіональних вокальних шкіл наприкінці XIX – на початку XX століття та мистецьких освітніх закладів на території України відбувалися за сприятливих умов. Констатовано, що попри те, що землі країни перебували у складі двох імперій, тогочасна державна влада не лише підтримувала а й ініціювала фундацію нових і розвиток існуючих інституцій з підготовки професійних вокальних виконавців. За таких умов у

великих містах країни – Києві, Одесі, Харкові, Львові активно зароджувалися та інституалізувалися заклади мистецької освіти, й не лише державні, а й приватні установи. В рамках роботи цих закладів викладання вокального мистецтва відбувалося на основі використання передового європейського педагогічного досвіду німецької, італійської, французької вокальних шкіл.

Зазначений підхід до розвитку вітчизняного вокального мистецтва позначився на формуванні цілої плеяди українських оперних співаків світового рівню. В зв'язку з чим детально розглянуто й досліджено творчу діяльність провідних українських вокальних виконавців С. Крушельницької, М. Менцинського, О. Мишуги, І. Стешенка та відзначено характерні риси й особливості їх виконавської майстерності і манери.

Встановлено вплив та значення українського вокального виконавства на розвиток українського та європейського оперного мистецтва як його вагової ланки. Так, творча інтерпретація Соломією Крушельницькою образів виконуваних нею партій забезпечувала популяризацію кожного твору європейських композиторів (Р. Вагнера, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Р. Штрауса). Адже співачка однаково вільно володіла як італійською, так і німецькою манерою співу, що на той час було не частим явищем.

Полістилістична спрямованість виконавства М. Менцинського була однією з тих рис, яка виділяла його серед оперних майстрів того часу. Співак з легкістю переключався на виконання українських пісень і романсів після оперних вистав західноєвропейських композиторів; без труднощів поєднував різностильовий репертуар у сольних концертних програмах, що є більш складним, ніж їх побудова за принципом монографічності, властива більшості співаків. Його виконавська діяльність сприяла не лише популяризації оперної творчості західних композиторів, а й асиміляції української музики в західноєвропейську музичну культуру.

Відомий оперний співак Олександр Мишуга для поширення професійного вокального виконавства в Україні відмовився від європейської кар'єри й працював викладачем в музичній школі Лисенка в Києві. Він

першим у вітчизняній співацькій педагогіці прагнув до наукового осмислення її національного і методичного підґрунтя. Педагогічні принципи і система новацій, започатковані О. Мишугою, дозволили вивести тогочасну вітчизняну вокальну педагогіку з лабіринтів псевдонаукового емпіричного досвіду та впровадити в Україні новітню методику навчання співу.

Виконавська майстерність І. Н. Стешенка підкорила світову публіку та здобула схильність світових критиків ще і завдяки тембровому забарвленню голосу співака. І. Н. Стешенко був володарем рідкісного голосу баса-кантанта, що поєднує глибину басу та гнучкість, притаманну баритону. Завдяки українському митцю такі якості співацького голосу увійшли в практику оперно-вокального виконавства Західної Європи та України.

Резюмовано, що кінець XIX – початок XX століття у розвитку вітчизняного вокального виконавства був етапом, коли на основі національно-ідентичної парадигми, відповідно до тогочасних мистецьких тенденцій, сформувалася концепція української вокальної школи. Пошук культурної самоідентифікації видатних українських оперних виконавців (зокрема С. Крушельницької, М. Менцинського, О. Мишуги, І. Стешенка) відобразився в усталенні ними національної співацької традиції.

Ключові слова: європейська оперно-вокальна культура кінця XIX – початку XX століття, професійне вокальне виконавство, національні співацькі традиції, регіональні вокальні школи, видатні українські співаки, іноземні вокальні педагоги, європейські вокальні методики, теоретичні і практичні основи вітчизняної вокальної педагогіки.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Мухіна Л. П. Виконавський концепт Соломії Крушельницької в італійській та німецькій опері кінця XIX – початку XX століть // Музичне

мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської нац. муз. академії імені А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2020. Вип. 30, книга 2, С. 313–326.

2. Мухіна Л. П. Компаративний аналіз виконавських технік провідних представників вокальних шкіл Сходу України (кінець XIX – початок XX століть) // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. – Вип. 34. Том 3. С. 51–58.

3. Мухіна Л. П. Творчість І. Н. Стешенка у контексті розвитку світового оперного мистецтва першої половини XX ст. // Часопис Національної академії наук України та Інституту народознавства НАН України «Народознавчі зошити». Львів, 2020. № 6 (150). С. 1583–1590.

Публікації в наукових періодичних іноземних виданнях:

4. Мухіна Л. П. Регіональні професійні вокальні школи на території України кінця XIX – початку XX ст. // *East European Science Journal* (7 (47) 2019р.). Warszawa, Polska. 2019. С. 12-19.

Публікації апробаційного характеру:

5. Мухіна Л. П. Б. Р. Гмиря. Багатовимірність таланту (до 115-річчя від дня народження) // Збірка статей та матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Ювілейна палітра 2018: до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів» (06-07.12.2018 р.). Суми: ФОП Цьома С. П., 2019. С. 121–131.

6. Мухіна Л. Виконавська творчість Модеста Менцинського й італійська оперна культура кінця XIX – початку XX століть: компаративний аналіз виконання ролей вердіївського репертуару // *Innovative technologies in science and education : Abstract of IX International Scientific and Practical Conference, March 04-06, 2021. Jerusalem, Israel, 2021. P. 39-42.*

7. Мухіна Л. П. Іван Стешенко – забутий геній української оперної сцени //Збірка статей та матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Ювілейна палітра 2019: до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів» (5-6.12.2019 р.). Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 58–66.

8. Мухіна Л. П. Модест Менцинський – всесвітньо визнаний вагнерівський тенор та неперевершений майстер італійського *bel canto* // Збірка статей та матеріалів IV Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Ювілейна палітра 2020: до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів» (04-05.12.2020 р.). Суми: ФОП Цьома С. П., 2021. С. 89–96.

9. Мухіна Л. П. Соломія Крушельницька: неперевершені образи оперної діви // Збірка статей та матеріалів I Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Ювілейна палітра 2017: до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів» (07 – 08.12.2017 р.). Суми: ФОП Цьома С. П., 2018. С. 74–82.

10. Мухіна Л. П. Сучасні проблеми вокального виконавства на основі традицій європейського академічного вокального мистецтва. Сучасні тенденції розвитку освіти і науки в інтердисциплінарному контексті: матеріали IV Міжнародній науково-практичній конференції (Варшава, 28 лютого 2019р.). Варшава-Ужгород-Херсон: ПРОСВІТ. 2019. С. 28-29.

11. Мухіна Л. П. Творча інтерпретація музичних творів у вокальному виконні. Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи: матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції (27 червня 2019 року, Банська Бистриця, Словаччина – Кривий Ріг, Україна). Банська Бистриця, Словаччина –Кривий Ріг, Україна: ПОСВІТ, 2019. С. 51-52.

Mukhina L. P. Ukrainian vocal performance in the context of European opera and vocal culture of the late XIXth – early XXth centuries. – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

The thesis for the degree of candidate of art studies (Doctor of Philosophy) in specialty 025 «Musical Art». – Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko. – Sumy, 2021.

CONTENTS OF ABSTRACT

The dissertation attempts an integral study and systematic analysis of the Ukrainian opera development and vocal performance in the context of European opera culture of the late XIXth – early XXth centuries. The study revealed the sequence of formation and development of professional vocal performance in Ukraine based on the ideas of European vocal techniques, as well as established the paramount importance of creative activity of leading Ukrainian singers (Solomiya Krushelnytska, Modest Menzinsky, Ivan Steshenko, Oleksandr Mishuga) in forming theoretical and practical foundations of European opera and vocal art.

The penetration of Western European music education traditions into the life and system of aesthetic values of the Ukrainian intellectuals is a process characteristic of Ukraine in the late XIXth and early XXth centuries. Therefore, for the history of professional vocal performance is important and interesting task of modeling cross-cultural dialogue, identifying the specifics of foreign influences on the formation and vocal skills development of a number of domestic performing talents of the period under study.

During the specified period, regional professional vocal schools were born on the Ukrainian territory, which tended to introduce Western European (especially Italian, German and French) music and pedagogical traditions into the performing culture. At the same time, on the cusp of the XIXth – XXth centuries, the tendencies to preserve and reproduce the ethno-national character of vocal schools are important, which is due to the composition of life of each nation. However, a review of special scientific literature reveals insufficient research into the

peculiarities of the Ukrainian vocal performance formation in the late XIXth – early XXth centuries, the activities of domestic singers and their role in the development of European opera culture.

The goal of research is to theoretically substantiate the peculiarities of the development Ukrainian vocal performance of the late XIXth – early XXth centuries in the context of European opera and vocal culture and to reveal the specifics of its representation in the work and pedagogical practice of prominent Ukrainian singers.

In the context of the set goals and tasks based on the study of archival materials and art literature, a categorical understanding the concepts of «vocal art (singing)», «opera singing», «opera and vocal performance», «vocal and pedagogical school» was made. It is stated that in the general sense of vocal art (singing) is the performance of music by voice; the art of conveying the ideological and figurative content of a musical work by expressive means singing sound. Opera-vocal performance is manifested in the mastery of interpretive (understanding of the author's intention, content, sound embodiment), vocal (singing set, sound, singing breath, articulation, agogics, etc.), artistic actions (expressive inspiration of performance, which the singer's organic plasticity corresponds to artistic image).

The concept of «vocal school» is concretized, which is characterized by context, as any performing school operates in a complex system of socio-communication. It is in this system that «collectivity» and «modeling» as attributes of the creative performing school come to life and become a reality of the creative process. Instead, the vocal-pedagogical school, which is understood as a kind of artistic paradigm, acts as the realization of the collective intentions of its representatives in a single instrument of cognition, the only program, which means the established system of standards.

By analyzing the state of opera art in different European countries in the late XIXth and early XXth centuries, it was established that the reform of vocal pedagogy in Italy in the XIXth century is associated primarily with the name of

Giuseppe Verdi. Verdi's operatic work appealed to the development of the singers' acting skills, equal sounding of the voice over a large range and certainly excellent vocal technique. In contrast, in Germany, opera culture was renewed in the innovative operas of Wagner («Flying Dutchman», tetralogy «The Ring of the Nibelung», «Tristan and Isolde», «The Mastersingers of Nuremberg»), which revolutionized the art of the second half of the XIXth century. The disproportional growth of the dramatic role of the orchestra, the melody of the instrumental nature, required the involvement of three types voice singers: dramatic soprano, heroic tenor and dramatic baritone.

The tendencies of Ukrainian professional vocal performance development of the end of XIXth – the beginning of XXth centuries are traced. The author's periodization of the development of professional vocal performance in Ukraine in the study period.

The formation and development of regional vocal schools in the late XIXth - early XXth centuries and art schools in Ukraine took place under favorable conditions. It was stated that despite the fact that the lands of the country were part of two empires, the state administration not only supported but also initiated the foundation of new and development of existing institutions for the training of professional vocal performers. Under such conditions, in large cities of the country – Kyiv, Odessa, Kharkiv, Lviv, art education institutions were actively born and institutionalized, and not only public but also private institutions. Within the framework of these institutions, the teaching of vocal art was based on the use of advanced European pedagogical experience of German, Italian, French vocal schools.

This approach to the development of domestic vocal art has affected the formation of a whole galaxy of world-class Ukrainian opera singers. In this regard, the creative activity of the leading Ukrainian vocal performers S. Krushelnytska, M. Menzinsky, O. Mishuga, I. Steshenko is considered and studied in detail, the characteristic features and peculiarities of their performing skills and manner are noted.

The influence and significance of Ukrainian vocal performance on the Ukrainian and European opera development as its important link is established. Thus, Solomiya Krushelnytska's creative interpretation of the images of the parts she performed ensured the popularization of each work by European composers (R. Wagner, G. Verdi, G. Puccini, R. Strauss). After all, the singer was equally fluent in both Italian and German styles of singing, which at that time was not common.

The polystylistic performance orientation of M. Menzinsky's was one of the features that distinguished him among the opera masters of that time. The singer easily switched to performing Ukrainian songs and romances after opera performances by Western European composers; without difficulty combined a variety of repertoires in solo concert programs, which is more complex than their construction on the principle of monograph, typical of most singers. His performance contributed not only to the popularization of opera by Western composers, but also to the assimilation of Ukrainian music into Western European musical culture.

Well-known opera singer Oleksandr Mishuga gave up his European career to spread professional vocal performance in Ukraine and worked as a teacher at Lysenko Music School in Kyiv. He was the first in the national singing pedagogy to strive for a scientific understanding of its national and methodological basis. The pedagogical principles and system of innovations, initiated by O. Mishuga, allowed to bring the then national vocal pedagogy out of the labyrinths of pseudo-scientific empirical experience and to introduce in Ukraine the newest methods of singing teaching.

I.N. Steshenko's performing skills conquered the world audience and gained the support of world critics, also due to the timbre of the singer's voice. I.N. Steshenko was the owner of a rare bass-cantante voice, which combines the depth of the bass and the flexibility inherent in the baritone. Thanks to the Ukrainian artist, such qualities of the singing voice entered the practice of opera and vocal performance in Western Europe and Ukraine.

It is summarized that the end of XIXth – beginning of XXth centuries in the development of domestic vocal performance was a stage based on national-identical paradigm, in accordance with contemporary artistic trends, the concept of Ukrainian vocal school was formed. The search for cultural self-identification of famous Ukrainian opera performers (in particular, S. Krushelnytska, M. Menzinsky, O. Mishuga, I. Steshenko) was reflected in the establishment of their national singing tradition.

Key words: European opera and vocal culture of the late XIXth – early XXth centuries, professional vocal performance, national singing traditions, regional vocal schools, famous Ukrainian singers, foreign vocal teachers, European vocal methods, theoretical and practical foundations of domestic vocal pedagogy.

LIST OF AUTOR'S PUBLICATIONS

Research works

in which the main scientific results of the thesis are published

1. Mukhina L. P. Vykonavs'kyi koncept Solomiji Krushel'nyc'koi v italijs'kij ta nimec'kij operi kincja XIX – pochatku XX stolit'. Muzychne mystectvo i kul'tura : Naukovyi visnyk Odes'koi nacional'noi muzychnoi akademiji imeni A. V. Nezhdanovoji. Odessa: Astroprynt, 2020. Vup. 30, knyga 2, S. 313–326.
2. Mukhina L. P. Komparatyvnyi analiz vykonavs'kuh tehnik providnyh predstavnykiv vokal'nyh shkil Shodu Ukrajin (kinec' XIX – pochatok XX stolit'). Aktual'ni pytannja gumanitarnyh nauk : mizjvuzivs'kyj zbirnyk naukovyh prac' molodyh vchenyh Drogobyc'kogo derzjavnogo pedagogichnogo universytetu I. Franka. [Redactory-uporjadnyky M. Pantjuk, A. Dushnyj, I. Zymomrja]. Drogobych: Vydavnychyj dim «Hel'vetyka», 2020. Vup. 34. T. 3. S. 51–58.
3. Mukhina L. P. Tvorchist' I. N. Steshenka u konteksti rozvytku svitovogo opernogo mystectva pershoji polovyny XX st. Chasopys Nacional'noi

akademiji nauk Ukrajinny ta Instytutu narodoznavstva NAN Ukrajinny «Narodoznavchi zoshyty». Lviv, 2020. № 6 (150). S. 1583–1590.

4. Mukhina L. P. Regional'ni profesijni vokal'ni shkoly na terytoriji Ukrajinny kincja XIX – pochatku XX st. *East European Science Journal*. Warszawa, Polska. 2019. № 7(47). S. 12-19.

Research works

which certify the approbation of the materials of the thesis

5. Mukhina L. Vykonavs'ka tvorchist' Modesta Mencyns'kogo j italijs'ka operna kul'tura kincja XIX – pochatku XX stolit': komparatyvnyj analiz vykonannja rolej verdijivs'kogo repertuatu. Innovative technologies in science and education : Abstract of IX International Scientific and Practical Conference, March 04-06, 2021. Jerusalem, Israel, 2021. P. 39-42.

6. Mukhina L. P. B.R. Gmyrja. Bagatovymirnist' talantu (do 115-ricchja vid dnja narodzjennja). Zbirka statej ta materialiv II Vseurajins'koji naukovo-praktyčnoji konferenciji z mizjnarodnoju uchastju «Juvilejna palitra 2018: do pam'jatnyh dat vydatnyh ukrajins'kyh mytciv i kompozytoriv» (06-07.12.2018). Sumy: FOP Cjoma S.P., 2019. S. 121–131.

7. Mukhina L. P. Ivan Steshenko – zabutyj genij ukrajins'koji opernoji sceny. Zbirka statej ta materialiv III Vseurajins'koji naukovo-praktyčnoji konferenciji z mizjnarodnoju uchastju «Juvilejna palitra 2019: do pam'jatnyh dat vydatnyh ukrajins'kyh mytciv i kompozytoriv» (5-6.12.2019p.). Sumy: FOP Cjoma S.P., 2020. S. 58–66.

8. Mukhina L. P. Modest Mencyns'kyj – vsesvitnjo vyznanyj vagnerivs'kyj tenor ta neperevershenyj majster italijs'kogo bel canto. Zbirka statej ta materialiv III Vseurajins'koji naukovo-praktyčnoji konferenciji z mizjnarodnoju uchastju «Juvilejna palitra 2020: do pam'jatnyh dat vydatnyh ukrajins'kyh mytciv i kompozytoriv» (04-05.12.2020p.). Sumy: FOP Cjoma S.P., 2021. S. 89–96.

9. Mukhina L. P. Solomija Krushel'nyc'ka: nepereversheni obrazy opernoji divy. Zbirka statej ta materialiv III Vseurajins'koji naukovo-praktyčnoji

konferenciji z mizjnarodnoju uchastju «Juvilejna palitra 2017: do pam'jatnyh dat vydatnyh ukrajins'kyh mytciv i kompozytoriv» (07 – 08.12.2017p.). Sumy: FOP Cjoma S.P., 2018. S. 74–82.

10. Mukhina L. P. Suchasni problemy vokal'nogo vykonavstva na osnovi tradycij jevrops'kogo akademichnogo vokal'nogo mystectva. Suchasni tendenciji rozvytku osvity i nauky v interdyscyplinarnomu konteksti: materialy IV Mizjnarodnoji naukovo-praktyčnoji konferenciji (Warshawa, 28 ljutogo 2019p.). Warshawa-Uzjgorod-Kherson: PROSVIT. 2019. S. 28-29.

11. Mukhina L. P. Tvorchia interpretacija muzychnyh tvoriv u vokal'nomu vykonanni. Fundamental'ni ta prykladni doslidzjennja: suchasni naukovo-praktyčni rishennja ta pidhody: materialy IV Mizjnarodnoji naukovo-praktyčnoji konferenciji (27 chervnja 2019 roku, Bans'ka Bystrycja, Slovachchyna–Kryvyj Rig, Ukraine). Banská Bystrica, Slovakia – Kryvyi Rih, Ukraine: PROSVIT, 2019. S. 51-52.

ЗМІСТ

ВСТУП	177
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ..	255
1.1. Поняттєвий апарат дослідження.....	255
1.2. Оперне мистецтво Європи кінця ХІХ - початку ХХ століття у історико-культурному контексті	52
Висновки до розділу 1	833
РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ТА ВОКАЛЬНИХ ШКІЛ В УКРАЇНІ	877
2.1. Особливості розвитку професійного вокального виконавства в Україні крізь призму ідей європейських вокальних шкіл	877
2.2 Регіональні вокальні школи України кінця ХІХ – початку ХХ століття: становлення, професіоналізація, педагогічні настанови.....	1099
Висновки до розділу 2	1366
РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКАЦІЯ ОПЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ВІТЧИЗНЯНИХ СПІВАКІВ ДОБИ «BELLE ÉPOQUE»	13939
3.1. Виконавський концепт Соломії Крушельницької в оперній культурі кінця ХІХ – початку ХХ століття	139
3.2. Впливи німецької та італійської вокальних шкіл на формування вокально-виконавської майстерності Модеста Менцинського.....	1566
3.3. Ліричний тенор Олександр Мишуга: виміри вокально-педагогічної діяльності	1677
3.4. Творчість Івана Стешенка у контексті розвитку	
світового оперного мистецтва початку ХХ століття.....	1766
Висновки до розділу 3	1922
ВИСНОВКИ	1955
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	2033
ДОДАТКИ	2311

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Кінець XIX – початок XX століття в музичній культурі – це доба, позначена значним сплеском розвитку світового оперного мистецтва, що визначалась насамперед нестримним пошуком стильових новацій та радикальним переосмисленням оперного жанру. Порівняно з європейським, українське музичне мистецтво в другій половині XIX століття тільки набувало професійного рівню, долаючи аматорські форми музикування. Межа століть стала етапом остаточного формування національної професійної композиторської та виконавської шкіл в Україні, що яскраво відбилось на розвитку вокального мистецтва. В першій третині XX століття творчі здобутки митців зазначеної галузі уможливили піднесення української музики до світового рівню. Найзначніший внесок у набуття вітчизняним музичним мистецтвом світового визнання здійснили непересічні українські співаки тієї доби – С. Крушельницька, М. Менцинський, О. Мишуга, І. Стешенко та ін.

Реформи у оперному жанрі, ініційовані провідними композиторами Європи, потребували прогресивно нового інтерпретаторського відтворення помітно оновленої жанрово-стильової палітри оперних вистав. Отже, оперно-виконавською практикою українських співаків кінця XIX - початку XX століття було накопичено колосальний досвід у галузі вокального мистецтва, що вніс значні корективи у використанні виконавського інструментарію співака, висунувши нові художньо-виразні, вокально-технічні, сценічно-драматичні та емоційні вимоги до критеріїв виконавської майстерності.

Але через об'єктивні політичні й соціокультурні обставини тривалий час досягнення українських митців, їх вагомий внесок у розвиток світової культури замовчувались або були суворо заборонені, що загальмувало їх вивчення в наукових історичних і музикознавчих дослідженнях. Такі вагомні чинники, як значущість діяльності видатних українських виконавців у історії світового оперного мистецтва, глибина осмислення ними методів сценічної роботи над роллю, довершеність вокальної школи, а також величезна

цінність їх творчого досвіду для сучасної оперної практики і виховання співаків, переконливо доводять, що наукове освоєння їх спадщини і в теоретичному, і в практичному аспектах дотепер є невичерпною і гостроактуальною темою.

На сьогодні в українському музикознавстві існує значний пласт джерел з дослідження творчої спадщини провідних українських виконавців-вокалістів зазначеної доби, - це довідково-енциклопедичні, наукові, музикознавчі та інші видання. Постаті й особливості творчого зростання таких непересічних митців, як І. Алчевський, Б. Гмиря, М. Донець-Тессейр, С. Крушельницька, М. Менцинський, О. Мишуга, І. Стешенко та інших, розглядали В. Антонюк [3], Б. Гнидь [38], М. Головащенко [39], І. Деркач [59], та ін. Впливи західноєвропейських вокальних традицій, що зазнала українська школа оперного вокалу в кінці XIX – на початку XX століття, досліджували А. Гуріна [50], М. Колесса [94], С. Людкевич [130], Д. Оленюк [176], О. Стахевич [205] та ін.

Проте вивчення багатьох інших питань, зокрема розвитку національної школи академічного вокалу та оперного виконавства, визначення місця і значення діяльності українських оперних співаків у європейській/світовій оперно-вокальній культурі зазначеного періоду, встановлення характерних особливостей їх творчості та впровадження у практичну діяльність, залишається недостатнім. Незважаючи на детально розроблену теоретико-методичну базу з історії, педагогіки і психології вітчизняного вокалу, а також наявність багатого емпіричного досвіду, засвідченого видатними досягненнями українських співаків, у жодному із вивчених джерел не сформульовано поняття «українська вокальна школа», не доведено її провідну роль у розвитку світового оперного мистецтва. Таким чином, і сьогодні теоретична розробка питань сольного співу в Україні знаходиться в стадії активного розвитку і потребує нових досліджень в усіх напрямках: історії, теорії, практики, методики, виконавства, вокально-педагогічної майстерності, психології вокальної творчості, акторської і сценічної

майстерності тощо. Отже, все вищезазначене визначає актуальність даного дисертаційного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Українське мистецтво в процесі світової інтеграції: від минулого до сьогодення» (державний реєстраційний номер 0116U000896) та «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489). Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 4 від 30 жовтня 2017 року).

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати особливості розвитку українського вокального виконавства кінця XIX – початку XX століття у контексті європейської оперно-вокальної культури та розкрити специфіку його репрезентації у творчості й педагогічній практиці видатних українських оперних співаків.

Відповідно до мети сформульовано такі **завдання**:

1. З'ясувати стан теоретичного розроблення питань розвитку оперного мистецтва й вокального виконавства в Україні та Європі кінця XIX – початку XX століття.

2. Встановити рівень розвитку вокального мистецтва та виявити особливості оперного виконавства в Україні зазначеного періоду.

3. Висвітлити творчу діяльність і здобутки провідних українських співаків кінця XIX – початку XX століття, виокремити характерні ознаки й особливості їх виконавського стилю.

4. Здійснити аналіз європейської та української вокальних шкіл вказаного часу (на прикладі оперно-виконавської діяльності С. Крушельницької, М. Менцинського, О. Мишуги, І. Стешенка).

5. Надати історичну оцінку внеску українського вокального виконавства у розвиток вітчизняної та європейської оперно-вокальної культури окресленого історичного періоду.

Об'єкт дослідження – європейська та українська оперно-вокальна культура й виконавство кінця XIX – початку XX століття.

Предмет дослідження - творчість видатних українських співаків та специфіка її проявів у оперно-вокальному мистецтві.

Методологічну основу дослідження становлять базові принципи теорії пізнання (об'єктивність, науковість, історизм, цілісність, взаємозв'язок і взаємозумовленість явищ і процесів дійсності); основні положення системного, аксіологічного, мистецтвознавчого, компетентнісного й культурологічного підходів як методологічного способу вивчення музичного, зокрема оперно-вокального мистецтва та його складових елементів; концептуальні положення теорії професійної майстерності, психолого-педагогічної науки в галузі фахової підготовки вокалістів, зокрема, формування виконавської майстерності та творчого розвитку особистості.

Теоретична база дослідження сформована відповідно до зазначених методологічних напрямів. Її складовими є:

- *історія світового та українського вокального мистецтва* (Д. Аспелунд [5], Є. Байдаров [8], Б. Гнидь [38], О. Стахевич [205] та ін.);

- *музично-теоретичні питання стилю, жанру, музичної семантики і драматургії вокальних творів тощо* (В. Антонюк [4], Л. Кияновська [92], І. Комаревич [95], І. Коханик [104], В. Медушевський [141], М. Попович [188], С. Тараканов [208] та ін.);

- *проблеми співвідношення музики і слова* (В. Антонюк [3], Т. Мадишева [132] та ін.);

- *дослідження з вокального, в тому числі оперного виконавства* (В. Антонюк [4], Б. Гнидь [38], Л. Дмитрієв [62], Л. Микуланинець [143], Р. Мисько-Пасічник [145], М. Мугінштейн [150], А. Помпеєва [183],

Р. Савицький-мол. [196], О. Стахевич [205], В. Юшманов [239], М. Черкашина-Губаренко [219], Л. Ярославцева [243]);

- *анатоміко-фізіологічна та акустична специфіка функціонування голосового апарату* (Д. Аспелунд [5], О. Берегова [11], Л. Дмитрієв [62], В. Морозов [149], А. Яковлева [240] та ін.);

- *проблеми вокальної педагогіки* (В. Антонюк [4], Д. Аспелунд [5], Н. Бабинець [6], П. Голубев [40], Л. Дмитрієв [62], О. Лігус [169], О. Стахевич [205] та ін.);

- *теоретичне обґрунтування питань музичної (вокальної) школи, її національних, педагогічних, виконавських, регіональних аспектів* (Бай. Цюань [7], Б. Гнидь [38], Ж. Дедусенко [57] та ін.);

- *публікації, мемуарна література та епістолярна спадщина, присвячені творчості видатних співаків і вокальних педагогів* (В. Антонюк [3], Д. Білавич [19], В. Бриль [20], Г. Вишневська [28], Л. Дмитрієв [62], Ф. Евсєєв [68], С. Людкевич [129], М. Менцинський [147], О. Мишуга [172], Д. Оленюк [174], А. Яковлева [240] та ін.);

Методи дослідження. Для досягнення мети і вирішення поставлених завдань у дисертаційному дослідженні використано комплекс взаємоузгоджених методів: застосовано *когнітивний підхід* у вивченні оперно-вокальної музики та використано наступні методи дослідження: *аналітичний метод* – в опрацюванні та осмисленні наукової літератури; *історичний* – при вивченні соціокультурних компонентів художнього феномену української вокальної школи; *філософсько-естетичний* – при розгляді філософських концепцій та естетичних засад у виконавській та педагогічній творчості вітчизняних оперних виконавців; *теоретичний* – у вивченні концептуальних засад творчої діяльності як співаків, так і композиторів; *структурно-системний* – при вивченні наукових джерел з проблематики дисертації; *історико-типологічний* – у процесі розгляду розвитку оперного жанру, виявленні еволюційного ланцюга вокального мистецтва; *інтерпретологічний* – при вивченні проблематики, пов'язаної з діалогічністю композиторської та

виконавської діяльності у сфері оперного вокального мистецтва, особливостей відтворення композиторського стилю і задуму у виконавській практиці; *комплексний* – під час аналізу творчості композиторів та виконавців; *компаративний* – при порівнянні художніх артефактів у процесі вирішення проблеми розуміння конкретних мистецьких явищ та процесів. Застосування *джерелознавчого методу* дослідження дозволило залучити архівні матеріали і цілісно висвітлити творчу діяльність видатних українських оперних виконавців. *Метод узагальнення* застосовувався при підведенні підсумків дослідження. Використання вказаних методів дозволило дослідити вагомість внеску українських співаків у розвиток світового оперного мистецтва окресленого періоду.

Матеріалом дослідження є оперно-вокальна творчість провідних українських співаків, зокрема С. Крушельницької, О. Мишуги, М. Менцинського, І. Стешенка, та творча спадщина видатних оперних композиторів-реформаторів кінця XIX – початку XX століття. Основою для музично-теоретичного аналізу стали відгуки преси та музикознавча критика того часу, архівні документи та аудіо-записи, листування, спогади, репертуарні збірки та методичні настанови видатних українських оперних виконавців.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що у дисертаційному дослідженні вперше в українському музикознавстві теоретично обґрунтовано особливості розвитку українського вокального виконавства у контексті європейської оперно-вокальної культури кінця XIX – початку XX століття та розкрито специфіку його репрезентації у творчості й педагогічній практиці видатних українських виконавців. Зокрема:

- узагальнено стан теоретичного осмислення оперного мистецтва й вокального виконавства в Україні та Європі кінця XIX – початку XX століття, виявлено його недостатню розробленість щодо висвітлення впливу і значення творчості українських співаків для розвитку європейського оперно-вокального мистецтва зазначеного періоду;

- розглянуто процес становлення вокального мистецтва й особливості оперного виконавства в Україні, що на межі XIX – XX століть визначались опорою на європейські, переважно італійські традиції академічного співу та регіональною специфікою;
- висвітлено творчу діяльність і здобутки провідних українських співаків у контексті розвитку європейського оперного виконавства кінця XIX – початку XX століття, відзначено характерні риси та особливості їх виконавського стилю, зумовлені національною специфікою;
- здійснено аналіз європейської та української вокальних шкіл окресленого періоду на прикладі оперно-виконавської діяльності провідних українських співаків – С. Крушельницької, М. Менцинського, О. Мишуги, І. Стешенка;
- надано історичну оцінку внеску українського вокального виконавства у розвиток вітчизняної і європейської оперно-вокальної культури окресленого періоду, що полягає у набутті національним музичним мистецтвом світового визнання.

Удосконалено наукові уявлення про значення і роль творчості вітчизняних співаків у розвитку європейської оперної культури кінця XIX – початку XX століття.

Подальшого розвитку набули уявлення про особливості виконавської стилістики українських співаків у контексті оперно-вокальних традицій європейського виконавства.

Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості використання основних положень, матеріалів та висновків дисертації при написанні наукових праць, підручників, посібників на відповідну тематику (насамперед, присвячених еволюції українського оперно-вокального мистецтва), у процесі вокального навчання та виконавського опанування оперних партій, а також у лекційних курсах з історії української музики, історії оперного та вокального виконавства, аналізу музичних творів та ін.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Основні висновки та положення дослідження були оприлюднені на наукових конференціях різних рівнів, *міжнародних, у т. ч. закордонних*: IV міжнародна науково-практична конференція «Сучасні тенденції розвитку освіти і науки в інтердисциплінарному контексті» (2019, Варшава, Польща); III міжнародна науково-практична конференція «Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи» (2019, Банська Бистриця, Словаччина – Кривий Ріг, Україна); IX Міжнародна науково-практична конференція «*Innovative technologies in science and education*» (2021, Єрусалим, Ізраїль) та *українських*: II Міжнародна науково-практична конференція «Музичний світ у наукових дослідженнях молодих» (2019, Суми), а також *всеукраїнських*: I-IV науково-практичні конференції з міжнародною участю «Ювілейна палітра: до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів» (2017-2020, Суми, СумДПУ імені А.С. Макаренка).

Публікації. Отримані наукові результати дисертації відображено у 11 публікаціях автора, з них 3 статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 – у наукових зарубіжних виданнях, - 7 апробаційного характеру.

Структура і обсяг дисертації. Робота складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаної літератури (274 позицій, з яких 24 - іноземними мовами) та додатків. Загальний обсяг дисертаційного дослідження становить 232 сторінки, основний зміст викладено на 187 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Поняттєвий апарат дослідження

Проникнення західноєвропейських традицій музичної освіти в життя і систему естетичних цінностей української інтелігенції – процес, характерний для України наприкінці ХІХ - початку ХХ століття. Тому для історії виникнення професійного вокального виконавства важливим і цікавим є завдання моделювання кросскультурного діалогу, виявлення специфіки зарубіжних впливів на процес становлення та розвитку вокальної майстерності низки вітчизняних виконавських талантів досліджуваного періоду.

Розвиток світової музичної культури завжди пов'язаний з видатними постатями митців, творчість яких доленосно впливала на потужні зрушення у мистецтві. Зокрема, наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття бурхливий розквіт оперного мистецтва був зобов'язаний із новаторськими експериментами реформаторів оперного мистецтва Р. Вагнера, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Р. Штрауса, які урізноманітнили оперне мистецтво та створили умови для становлення провідних оперних співаків, зокрема й українських.

Реформа у оперному жанрі позначилася на всіх сторонах оперної вистави: заміна арії монологом, ансамблю діалогом, особлива увага до лібрето – все це вимагало кардинального переосмислення вокально-методичних і режисерських установок, виховання співака нового типу. Адже успіх опери визначається взаємодією композиторського твору та його представленням на сцені. Цей факт обумовлює унікальність оперних постановок та їх особливий вплив на глядача. Вияв творчої геніальності композитора та природної обдарованості виконавця знаходяться у синергічній взаємодії, дослідження якої, як правило, і є об'єктом аналізу театральної критики [38].

Так, наприкінці XIX – на початку XX століття у оперно-вокальній практиці актуалізувалася тенденція до інтелектуалізації вокаліста, властива світовому виконавству. Активна зацікавленість професійним вокальним мистецтвом була обумовлена насамперед вимогами задоволення естетичного боку виконавства, а відтак – смаків слухацької аудиторії. Дослідження XX – початку XXI століть, серед яких ціла низка фундаментальних праць з проблем виконавської майстерності, особливостей побутування та функціонування вокальної музики, методико-педагогічних питань тощо, характеризуються особливо серйозним, системним підходом до вивчення вокального мистецтва.

Відмінність вокального виконання від будь-якого іншого полягає в тому, що у даному випадку виконавець водночас є живим інструментом виконання музики. Якість свого інструмента – першочергова, щоденна турбота вокаліста. Використання в музичній практиці людського голосу підвищує «градус» чуттєвої шкали виконавства та сприяє поглибленню інформативності сприйняття музичного матеріалу. Здатний як жодний інший музичний інструмент відтворити внутрішній стан людини, її почуття та емоції, співацький голос і ширше – вокальне мистецтво – в усі історичні епохи вимагали теоретичного та виконавського осмислення, узагальнення педагогічних добутків процесу постановки голосу.

Сьогодні органічне поєднання цих складових є особливо актуальним. Класичне вокальне мистецтво - одна із потужних галузей музичної культури в цілому. Як стверджує Б. Гнидь, «дати однозначне визначення поняттю “вокальне мистецтво” – важко. За своєю природою воно синтетичне і складається з нерозривної єдності декількох специфічних елементів: музики, співу, слова (в оперному жанрі ще й акторської майстерності)» [38, с. 5].

Протягом історичного розвитку співацький голос набув необхідних, затребуваних суспільством у музичній практиці рис, основні з яких упродовж усього еволюційного процесу вокального мистецтва залишаються константними. Генеза та еволюція професійного співу – паралельно-похідні

процеси до розвитку вокального мистецтва в цілому. Як окреме поняття, у багатьох методико-педагогічних працях визначається спів. Основна суперечка щодо сутності оперного співу полягає в незгоді між дослідниками в питанні сили і впливу того синтезу, що лежить в основі оперного твору [231]. Відомий композитор і музикознавець В. Мартинов таким культурним переворотом вбачає виникнення в Новий час «*homo aestheticus*», людини, що переживає [140, с. 96], для якої вираз внутрішнього світу стає джерелом доступу до реальності. Саме це і породжує можливість мистецтва як такого і, відповідно, прагнення до пошуку універсального виразника «людського», що і дає опері, яка претендує на цю роль, енергію для її унікального синтезу. Отже, на цих підставах пропонуємо увести дефініцію жанру опери як «музично-драматичний твір, заснований на синтезі музики, слова і драми, що виробляє унікальну цілісність, здатну стати універсальним виразником людської культури і розкрити потенціал людини як суб'єкта».

Відзначимо, що співацький голос є особливим виявом природних музично-вокальних здібностей людини, продуктом оволодіння вокальними навичками, притаманними тій чи іншій сферам вокальної культури. В оперному мистецтві на предметі сольного співу зосереджено два моменти: «портретування» (голос як орган вираження) й «об'єктивування» (голос як інструмент виразної мистецької діяльності). Під знаком взаємодії цих тенденцій, у їх різному поєднанні протікала еволюція мистецтва сольного співу в опері. Зауважимо, що поступово розвиваючись, спів став предметом особливого мистецтва. Необхідною ознакою співу як виду мистецтва є природна або спеціально набута постановка голосу й розвинена вокальна техніка. Мистецтво сольного співу поєднало в собі багато видів інших мистецтв: музику, спів, драму, танець, образотворче мистецтво. Немає іншого жанру в сценічному мистецтві, який був би настільки багатогранний за своїми можливостями емоційного і естетичного впливу на глядача.

У той час як інші види класичного мистецтва сьогодні переживають кризу або зазнають суттєвих трансформацій, втрачаючи свій первісний

вигляд, опера продовжує успішно функціонувати і розвиватися. Щоб зрозуміти причини такого плідного розвитку, треба звернутися до історії оперного жанру, простежити його формування і функціонування в соціумі. Крім того, на підставі аналізу історії опери можна стверджувати, що опера здатна передаватися основними засобами масової комунікації без істотних втрат в характері сприйняття і ступеня впливу на глядача.

В цьому відношенні оперу можна вважати сполучною ланкою між сучасним мистецтвом (наприклад, театральним або образотворчим) і мистецтвом класичним. Як публічний вид мистецтва опера досягла свого розквіту на рубежі XIX-XX століть. У цей період на новому витку вона постала як синтетичний жанр, який поєднує в собі різні види мистецтва: живопис, візуальні ефекти, присутні в оформленні вистави, танець, який супроводжував багато епізодів у виставі, театральне мистецтво, оскільки співак повинен бути й актором, вміти взаємодіяти з партнерами на сцені і розкривати характер персонажа.

За останні роки оперне мистецтво нашої держави досягло значних творчих успіхів, підвищивши свій авторитет в Україні та в світі. Але, водночас, його не обминають проблеми, пов'язані із сьогоденням музичного життя України, – фінансові, кадрові, організаційні, творчі тощо. Серед найбільших проблем називають і загальну втрату інтересу публіки як до опери, так взагалі і до класичної музики (Я. Іваницька [80], Л. Кияновська [92], І. Коханик [104], К. Мізіна [146], А. Помпєєва [185], О. Самойленко [198] та ін.).

Сучасні музикознавці відзначають, що нині оперна культура тісно пов'язана з категоризацією оперного стилю, що постає основою теоретичного моделювання оперної творчості, тим більше в її сучасному розумінні. Запровадження даної категорії, яка є узагальнюючою соціокультурний та жанрово-семантичний досвід оперного театру, за словами Чжан Мяо актуалізує також системно-диференційований підхід до оперної культури як

цілісного художньо-інституціонального явища, потребу в уявленні про сучасний оперний театр як єдину систему [221, с. 27].

Отже, дефініція даного поняття (сучасний оперний театр) припускає поділ і зіставлення (як у теоретичному, так і в аналітико-текстологічному плані) театральності як цілісно-значенневої парадигми художньої культури; оперності як ключової ознаки художнього образу (вираження, висловлення) у її специфічній жанровій синтетичній формі; музикальності як концептуальної властивості оперної інтерпретації [221, с. 29]. Поняття «сучасний оперний театр» визначається багатьма чинниками. Насамперед, за думкою Чжан Мяо, воно вказує на особливий художньо-естетичний феномен, тісно пов'язаний з установками, потребами та семантичними домінантами культури.

Поняття «оперний стиль» має якості перехідності в широкому естетичному та психологічному діапазоні, що робить його центральною ланкою в системі діалогічних взаємодій музичного мистецтва і соціуму. Тому опера породжує і широку художню символіку, і має широкі художньо-комунікативні функції. Так, як свого роду еквівалент храмовості («храм мистецтва»), вона направляє до ідеалу соборності – добровільного духовного єднання людей – і підкреслює общинне призначення людини [221, с. 30-31].

Як театральний жанр, опера заснована на ігровій рольовій умовності поведінки, спирається на ідею «границі» – рампи, що відокремлює вигаданий, розіграваний світ від реального. Як еквівалент музикальності людської свідомості – художня форма, що затверджує незаперечний пріоритет музичної мови, - опера виражає відособленість, окремість людини – персонажа, опікується її унікальністю, одночасно співчуває її самотності й розбудовує ідею особистісної цінності людини.

Примітною рисою сучасного оперного театру стає його єдина транснаціональна (глобалізована) репертуарна політика, звичайно, із врахуванням помітних відмінностей у репертуарних перевагах, специфіки національних шкіл, художніх смаків тощо. Але, у цілому, переважає ідея широкого обміну як постановками, так і їх авторами, співаками,

диригентами, режисерами. При тому успішність діяльності оперного театру сприймається саме з цього боку: в міру її відкритості до світового художнього процесу. Тому «стає актуальним корегування репертуарної політики оперних театрів. У сучасному світі оперний театр прагне розбудовуватися за відкритою моделлю (ізоляціоністська практично себе зжила) <...> Театри активно розширюють міжнародні зв'язки шляхом оренди кращих спектаклів; створення спільних постановок з найбільшими світовими оперними центрами (система копродукції); обміну; практики замовлення нових партитур, прийнятих в усьому світі» [125, с. 163].

Таким чином, слід відзначити, по-перше, що в сучасному соціокультурному континуумі, котрий переживає психологічну когнітивно-емоційну кризу, помітно зростає інтерес до класичних форм оперного мистецтва, який може бути розглянутий як свідчення потреби в новій ціннісній ієрархії культури – у відновленні «емоційних матриць» культури. По-друге, сучасний оперний театр змушений трансформуватися, реагуючи на необхідність включення у хронотоп сучасного життя, тому що жанрова форма опери завжди виступала ціннісною моделлю міжособистісних відносин, будучи одночасно меморіально-мнемонічною і прогностичною, вона розрахована на активний діалог умовних оперних персонажів у реальних обставинах людського існування [221, с. 37-38].

Ключовим засобом увиразнення ідей художнього твору в рамках опери є спів. Відзначимо, що вокальна техніка оперного співу, освоєння (володіння) якої є базовою умовою, що забезпечує оперному артисту можливість професійної творчої діяльності, - до теперішнього часу продовжує залишатися володарством емпірики. З постаттю співака – вокального виконавця, за словами сучасних науковців [221, с. 20], пов'язана головна цільова настанова оперної творчості, оскільки обидві вони невід'ємні від сценічної реалізації, але також і від музичної презумпції: що б не відбувалося в опері, які б зовнішні дії не супроводжували розвиток оперного тексту, головне в неї виражається музичним шляхом.

Виправданням же видовищного ряду опери стає та її словесна частина, яка є сюжетною основою й претендує на художню самостійність. Таким чином, художня енергія опери зароджується в музичному боці, зміцнюється за допомогою слова й досягає сценічної експлікації за допомогою сюжетно обумовлених дій, рухів, жестів оперних персонажів. Центром усього синтезу художніх відносин в опері залишаються образи її героїв – художньо-практична дія вокалістів-виконавців, що дозволяє створювати ці образи.

Співацька діяльність оперного артиста відноситься до тієї сфери музичного мистецтва, де вимога до звучання голосу співака як до звучання благородного музичного інструменту, має особливе значення, а вміння співати, зберігаючи фонетичну ясність вокальної мови при тембрально насиченому й, разом з тим, яскравому звучанні, динамічно і звуковисотно стійкому в діапазоні не менше двох октав, - є необхідною умовою для професійної діяльності на оперній сцені.

Але неможливість відділення співацького інструменту від самого співака і складність управління співацьким процесом спочатку були причиною існування стійкої ілюзії, що, на відміну від музикантів інших спеціальностей, оперні співаки мають справу не з інструментом (матеріальним звукоутворювальним об'єктом), а з голосом як більш звичним для слуху акустичним феноменом. Вище сказане, надає змогу резюмувати, що оперному співу та оперно-вокальному виконавству характерні певні іманентні особливості. З метою їх визначення вважаємо за необхідне здійснити короткий аналіз категорій «вокальне мистецтво (спів)», «оперний спів», «оперно-вокальне виконавство».

У загальному розумінні вокальне мистецтво (спів) – це виконання музики голосом; мистецтво передавати виразними засобами співочого голосу ідейно-образний зміст музичного твору. Спів може бути зі словами або без слів (вокалізація). У вокальному мистецтві за допомогою виразних засобів музики розкривається логічний і емоційний зміст поетичного образу. В досліджуваний період для класифікації співацьких голосів застосовувалася

німецька система *Fach* (з нім. - «предмет», «ящик»), яка виникла ще на початку XIX ст., й розділяє співаків за категоріями в залежності від типу голосу, фізичних даних і акторського дарування. Тоді згадана класифікація отримала особливу популярність в європейських оперних театрах.

Система *Fach* базується на основній класифікації голосів, але оперує більш вузькими категоріями. Якщо співака віднесли до певного «фаху», від нього очікується, що він може виконати будь-яку роль зі своєї категорії, хоча автором наголошується, що одна й та сама роль може бути віднесена до кількох «фахів».

Витоки вокального мистецтва сягають коріннями до пісенної творчості, де знаходять відбиток інтонаційні, ладові та ритмічні особливості музики різних народів. З часів середньовіччя носіями професійного народного вокального мистецтва були мандрівні музиканти (в Україні - скоморохи, лірники, бандуристи; в країнах Західної Європи - барди, скальди, трубадури, мінезингерів; на Кавказі - ашуги, гуса та ін.). Виконання народних співаків, котрі часто були і творцями пісень, ґрунтувалося на певних правилах усної традиції. Своїм виконанням вони надавали пісні індивідуального забарвлення, збагачували, шліфували її. Багато в чому формування національних вокальних шкіл, пов'язане з розвитком оперного мистецтва, спиралося на досягнення народної пісенної творчості.

Своєю чергою професійне вокальне мистецтво, що виникло в далекій давнині в країнах Давнього Сходу, античного світу, його принципи та теоретичні узагальнення окремих співаків, композиторів, вчених, ґрунтувалися на загальному процесі розвитку національних культур. З іншого боку, значний вплив на розвиток вокального мистецтва здійснив культовий спів (перші професійні співацькі школи організовувались при монастирях, великих церквах). В добу Відродження в зв'язку з підйомом світської культури виникають нові, більш складні і розвинені жанри вокальної та вокально-інструментальної музики (опера, кантата, камерна

пісня, пізніше – романс тощо), що історично зумовило інтенсивний розвиток професійного співацького виконавства.

Досліджуючи поняття щодо вокального мистецтва, необхідно уточнити, що в музичній педагогіці поняття «вокал», «вокальне мистецтво», «спів» мають рівноправне значення і вживаються як синоніми. В довідниках (Енциклопедичному музичному словнику, як резюмує Чжи Інъ [222, с. 308], Музичному словнику [236, с. 123], хоровому словнику [24]) наводяться практично однакові визначення: «спів, вокальне мистецтво – виконання музики голосом; мистецтво передавати виразними засобами співацького голосу ідейно-образний зміст музичного твору» [222, с. 386].

Відомий вокальний педагог-вчений Л. Дмитрієв пише: «Під співом у широкому сенсі цього слова слід розуміти здатність голосу виражати музичні думки» [62, с. 241]. Поняття «вокал» вживається, як правило, в назві дисципліни, предмету навчання співу, який передбачає оволодіння вокальними вміннями, навичками (співацька установка, звукоутворення, дихання, артикуляція, агогіка тощо.). М. Мугинштейн визначає вокальне мистецтво як «один з видів виконавського мистецтва: створення художніх образів виразними засобами співацького голосу» [150, с. 129].

У широкому сенсі виконавська діяльність розуміється як досягнення визначеної раніше поставленої мети, завдання, планів у будь-якій сфері, де головним системоутворювальним чинником Н. Толошняк виокремлює мету (уявний передбачуваний результат і високий рівень досягнень). У вузькому сенсі виконавська діяльність є актом мистецтва: виконати означає «відтворити перед слухачами і глядачами який-небудь витвір мистецтва» [212, с. 7-8]. Своєю чергою О. Стахевич резюмує, що виконавське мистецтво є «видом художньої творчості, що пов'язаний не зі створенням нових творів, а з творчим відтворенням того, що складено іншими художниками» [205, с. 265].

Резюмуючи, відзначимо, що вокальне виконавство є звуко-змістовим втіленням художнього образу музичного твору за умов певної інтерпретації,

що забезпечується артистичною поведінкою, експресією, пластикою співака на сцені. Виконання співака – це рухова реакція, викликана змістом музичної вистави. «Звучання голосу, яке викликається певним характером рухової роботи голосового апарату, має бути пов'язане з музичним твором як причина з наслідком» [185, с. 415-146]. І. Коханик підкреслює, що музичне виконавство – це творче перетворення наявного готового нотного матеріалу в реальне звучання, як би «вторинне відображення дійсності» [104, с. 72].

Музично-мистецький образ, створений композитором, у силу своєї багатозначності в процесі виконання набуває нових штрихів, які забарвлюються творчою манерою, талантом, світоглядом, індивідуальним креативним стилем, художнім досвідом музиканта-виконавця. Так, Б. Асаф'єв стверджував, що «життя музичного твору відбивається в стилі його виконання, тобто в розкритті виконавцем змісту для слухача через інтонування» [146]. Проникаючи в сутність і сенс музики, виконавець відтворює той життєво-виразний, глибоко хвилюючий зміст художнього образу, об'єктивно існуючого у вигляді нотного запису. Дослідник констатує, що вокальне виконавство – це самостійний вид художньої творчості, в якому виконавець «знаходить себе», розкриває творчу індивідуальність і своєю одухотвореністю захоплює слухача за допомогою правильно поставленого голосу [146].

Вокальне виконавство здійснюється інтерпретаторськими і співочими діями. Інтерпретація передбачає художньо-творче прочитання авторської ідеї в процесі сприйняття, аналізу і виконання музичного твору. Творче тлумачення музики залежить від індивідуальних (музичних, інтелектуальних та ін.) особливостей, художнього смаку, технічної оснащеності виконавця. Натхненне виконання вокального твору співаком – це величезна попередня робота з опрацювання виконавського плану, накопичення знань про творчий стиль композитора, пошуку і знаходження експресивного звучання голосу і емпатійного переживання художнього образу. Про складнощі попередньої роботи співака Г. Вишнеvsька зазначала: «Процес роботи над музичним

образом у мене довгий і якщо подивитися з боку, то багатьом він здається нудним. Довгими годинами, відключившись від своєї індивідуальності, я стиха проспівую музичний матеріал, намагаюся проникнути в таємниці душевного стану композитора, за стіною нотних знаків, вгадати, що ж мучило, хвилювало його, коли він писав свій твір. Я повинна чітко зрозуміти, чому саме так, а не інакше написана дана фраза.

Для мене це найважливіший етап роботи не тільки над сучасним, а й будь-яким іншим твором. Він вимагає багато часу, і потрібно набратися терпіння, щоб не перескочити через нього, не дати передчасно волі емоціям і не почати «прикрашати» твір своїми «знахідками», ще не маючи чіткого уявлення про авторський задум» [28, с. 297].

Вокальне виконавство проявляється у володінні інтерпретаторськими діями (розуміння задуму автора, змістове наповнення, звукове втілення), вокальними навичками (співацька установка, звукоутворення, співоче дихання, артикуляція, агогіка тощо), артистичною майстерністю (експресивна натхненність виконання, органічна пластика співака, які гармонійно відповідають художньому образу).

Співакові, зокрема й оперному, необхідно також ґрунтовно вивчити оригінальну мову музичного твору, щоб правильно вимовляти слова, зробити належний наголос, володіти розумінням справжнього значення слів і усвідомлювати всі відтінки і тонкощі стилю [68, с. 29]. Психологічний стан співака в момент виконання має прямий вплив на його здатність емоційно зарядити слухачьку аудиторію. Вокальний виконавець повинен мати здатність створювати своєрідний позитивний настрій на успіх. Кожен виступ є можливістю, засобом для вдосконалення вокальної та професійної майстерності. Отже, досконале вокальне виконавство – це мистецтво озвучення музично-художнього образу не тільки за допомогою звукових хвиль, а й через зоровий контакт зі слухачем, жести та інші рухи тіла.

Людина в повсякденному житті може вимовити якусь фразу з різним емоційним забарвленням. Голос в цьому випадку «проявляється значною

мірою мимоволі, тоді як в мистецтві сценічної мови і співу та чи інша емоційна інтонація вже заздалегідь визначена самим характером виконуваного твору. Основна частина емоційного змісту вокального твору вноситься поетом і композитором, значна її частина створюється співаком-виконавцем» [149, с. 391].

Серед вокалістів зустрічаються і маловиразні, в емоційному плані виконавці, котрі залишають слухачів байдужими, не дивлячись, нерідко, на бездоганну (з технічної точки зору) точність виконання. Емоційність голосу, здатність співака до вираження всіляких емоційних відтінків голосовими засобами є свідченням «істинної - вокально-музичної обдарованості» [149, с. 393]. Крім того, важливе значення мають і інші компоненти вокального виконавства, такі як співацька установка, міміка, жест, зміст яких, на думку автора дисертації, потребує особливої уваги.

1. Співацька установка. Виконавець займає певне положення, позу – тіло знаходиться у вертикальному положенні, рівномірна опора на дві ноги, співак максимально зосереджений, погляд спрямований вгору і вперед, грудна клітка розгорнута, тримається прямо, плечі вільні, м'язи не напружені, голова тримається прямо, на обличчі допускається легка посмішка.

2. Міміка у вокальному виконанні повинна відповідати змісту музичного твору і змінюватися в залежності від ситуації. Загальний вираз обличчя передається через очі (брови і повіки), рот, ніс, однак найважливішим є зміна положення м'язів обличчя. Зв'язок зі слухачами при безпосередньому контакті забезпечується через очі. У вокальній практиці відомий експеримент, коли співак виконував пісню із закритими очима, і це не дозволило йому встановити зоровий контакт з аудиторією, якій було важко розрізнити його емоції. Співак повинен викликати у слухачів відповідну реакцію на твір, що виконується.

Успішність виступу, зокрема оперного, визначається рівнем розуміння аудиторією задуму композитора через виконавську діяльність співака. Щоб

досягти цього, вокаліст має вдосконалювати свою міміку: брови можуть рухатися разом або нарізно, повністю або краями, стрімко або повільно повзти вгору, за необхідності вказувати на предмет або на людину; зрушуватися, позначаючи стан злоби, роздратування, загрози і гніву тощо. Таким чином, міміка є відображенням емоційного фону вокального твору.

3. Жести відіграють важливу роль у людському спілкуванні, тому вони необхідні для встановлення атмосфери довіри між співаком і слухацькою аудиторією. Зокрема П. Паві визначає жест як «рух тіла, пов'язаний з волею і свідомістю актора, а також з текстом, який він вимовляє» [182, с. 99]. Разом з тим, спів може супроводжуватися різного роду жестами, що допомагають утримувати увагу глядачів і «оживляти» виступ. Це своєрідна «німа» мова, якою користується співак для вираження емоцій і передачі слухачам краси конкретного музичного твору. Зміст музики визначає різноманіття жестів, покликаних підкреслити будь-які моменти виступу. При цьому жести не мають бути випадковими, вони повинні відповідати музичному образу, інакше вони будуть недоречними, відвернуть глядача від змісту твору і не дозволять повною мірою втілити і передати художній задум виконавця.

У виступі головним, звичайно, залишається спів, жестикуляція не повинна бути надмірною, тому що при тому втрачається концентрація уваги аудиторії, а отже, її зв'язок зі співаком. Тому співакові перед виступом доцільно відпрацювати відповідну жестикуляцію, яке може надати йому необхідну підтримку в досягненні визнання і розуміння у слухачів. Але поведінка співака на сцені має бути природною, відображати гармонійний стан його душі.

Принагідно відзначимо, що оперний голос за своєю природою є аномальним (штучним) та істотно відрізняється від природного співочого голосу людини, що прекрасно ілюструє ще одну установку класицистичної епохи. А саме: необхідність за допомогою мистецтва «виправляти» людську природу згідно з нормативними установкам рацію, «очищати» її від випадковостей «природної природності». Тому для формування

професійного оперного співака, поряд з навчально-виховними «процедурами», крізь які проходять всі артисти, потрібні роки специфічних тренінгів щодо налаштування вокального апарату (постановка дихання, вирівнювання регістрів, вироблення тембру, правильне звуковидобування тощо). Таким чином, підтримується і репродукується жорстка система голосової стратифікації: індивідуальний голос повинен бути підігнаний під певний тип.

За сучасною класифікацією існує кілька типів оперних голосів: чоловічі - тенор, баритон і бас, жіночі – сопрано, меццо-сопрано і контральто [184]. Можна виділити також і основні категорії (підтипи в кожній групі голосів): ліричні та драматичні. Ліричні голоси в цілому легші і «рухливіші» ніж драматичні, при тому драматичні здатні передати сильніше і більше динамічних відтінків. Типізації голосів є важливою складовою образно-тематичної структури оперного дійства. З деякими застереженнями можна стверджувати, що тип голосу це свого роду «маска», або маркер певних смислових і дієвих даних персонажа, визначення його місця в сюжеті.

Кожен тип голосів у опері ототожнює собою певні типи героїв і характерів. Так, тенор - це найчастіше молода людина, «герой коханець», лідер. Сопрано зазвичай втілює ліричну героїню. Бас – мудрець, король, чарівник, людина у віці. Баритони і меццо-сопрано можуть втілювати різні персонажі, як позитивні, так і негативні. Зрозуміло, доволі частими є виключення, але загалом тенденція визначення за допомогою вокальної типізації персонажа у його сутнісних параметрах залишається незмінною протягом всього розвитку опери.

Досліджуючи період розвитку оперного мистецтва, окреслений в темі даної роботи, авторка зверталася до висновків П. І. Чайковського щодо особливостей оперно-вокального виконавства останніх десятиліть ХІХ ст. [213, с. 183]. У своїх відгуках про артистів, які співали на європейських оперних і концертних сценах, композитор завжди прагнув виділити найяскравіші творчі індивідуальності, талановитих і сумлінних виконавців,

одночасно формуючи у свідомості співаків і читацької аудиторії нові еталони вокального мистецтва. На думку митця, для цього необхідна наявність цілого комплексу визначених якостей оперного виконавця. Відзначимо найважливіші критерії, що потрапили у фокус уваги П. Чайковського. Вони знаходять своє вираження в наступних поняттях і визначеннях:

1) загальний опис голосу: «чудовий», «феноменально красивий», «чудові голосові засоби», «свіжий», «ще значно свіжий голос» тощо. Так звана «свіжість» голосу для композитора надзвичайно важлива. Так, наприклад, про італійського співака Граціані в «Травіаті» Дж. Верді митець пише: «Він тепер вже не співає, а ніби вистрілює з себе нотки, вважаючи, ймовірно, що нудотно-солодке фразування, яким він, втім, завжди відрізнявся, може замінити красу і свіжість голосу» [213, с. 184];

2) характеристики технічних навичок: «відмінно поставлений», «чудова манера співу», «хороша постановка», «значна технічна грамотність», «майстерність», «відмінна колоратура», «блиски вокальної гімнастики (гами, фіоритури, каденції, трелі)», «чудовий такт», «вміння розумно економізувати силу», «широке фразування», «фразування вельми відчутне» тощо;

3) інтонаційні якості: виділяє і завжди підкреслює «чистоту інтонації», «бездоганно вірна інтонація»;

4) характеристика тембру: «сила», «блиск», «милозвучність», «теплота», «пристрасність», «симпатичність тембру», «приємний тембр», «патетичний тембр», «верхні ноти красиві у відкритому тембрі» тощо.

Унікальну за поетичністю характеристику тембру голосу надає композитор шведській співачці Біргіт Нільсон (драматичне сопрано), яка виступила в ролі Маргарити у «Фаусті» А. Тома: «Мені здається, що головна родзинка в співі пані Нільсон таїться в середньому регістрі її дещо матового голосу. Ці середні ноти її діапазону дійсно чарівні за звуком, надзвичайно дивним. У цих звуках є щось солодко-лоскотне, щось захоплююче і приємно подразнює» [213, с. 188-189];

5) реєстри голосу: для нього важливі «рівномірність всіх реєстрів голосу», «реєстри рівної сили і якості».

б) характеристика музичних даних співака: «талановитість», «музикальність», «тонке відчуття твору» тощо;

7) здатність до вираження різних емоцій: «велика виразність», «велика витонченість», «здатність тонко нюансувати фразу», «непідробна теплота», «пристрасна виразність», «натхненність», «пристрасна енергія», «витончено-драматичне виконання» тощо;

8) знання музичного тексту: «вельми твердо», «старанно», «впевнено», «безумовна вірність інтонації і ритму» тощо;

9) якості інтерпретатора: головне – «обміркованість», «свідомість», «розуміння»;

10) акторські дані: «сценічна досвідченість», «сценічна майстерність», «чарівна грація рухів», вміння «триматися з великою гідністю», поєднувати відмінну декламацію і сценічну витриманість, вокальні та сценічні якості. Так, про італійського співака Г. Капула в ролі Рауля з «Гугенотів» Дж. Меєрбера він пише: «Клопоту, біганини, жестів, махання головою – всього цього було вдосталь, а співу зовсім не було» [219. с. 244];

11) зовнішні дані: «чарівність квітучої молодості», «надзвичайно вишукана зовнішність», «сценічна зовнішність», «красива зовнішність», виділяє «поєднання вкрай привабливої, повної грації, зовнішності – з геніальним сценічним талантом» [213].

Відзначимо, що особливістю оперно-вокального виконавства є здатність співака здійснювати образно-рольове інтонування на основі правильного розуміння й інтерпретації твору. Оперне інтонування як герменевтичний феномен передбачає «герменевтичне звершення» і процес експлікації розуміння, що зумовлює і своєрідність смислових досягнень, і специфіку семантичних (мовних) обмежень у вокально-виконавській оперній сфері. Різноманіття предметних орієнтацій «оперного слова», його особливі семантичні функції дозволяють співакові вказувати на «невимовне» і

«приховане», на «приховування» сенсу (Г. Гадамер), що сприяє зростанню його сугестивності, риторичності, й водночас вказує на обмеженість форми словесного-мовного вираження, яку слово намагається подолати за допомогою музичного інтонування.

Як справедливо відзначає Л. Дмитрієв [62], «мова не тотожна тому, що сказано, не збігається з тим, що знайшло в ній слово <...> Мовна форма не просто не точна і не просто потребує поліпшення – вона ніколи не встигає за тим, що пробуджується нею до життя. Бо глибоко всередині мови присутній прихований сенс, який може проявитися лише як глибинна основа сенсу і тут же вислизає, як тільки йому надається якась форма вираженості» [62, с. 65]. Отже, автор знаходить критерій функціонального використання мови є її спрямованості до змісту, що змушує завжди відзначати неповноту виявлення сенсу в слові, «підзвітність» слову всього обсягу розуміння.

У музичних способах інтонування є цілком конкретні композиційні та семантичні функції, як спільно з іншими сферами оперно-жанрової виразності, так і специфічні. У музично-інтонаційній формі висловлювання оперний персонаж знаходить власний «голос», буквально включається в художню тканину оперного твору. В той самий час, способи інтонування не тільки взаємодіють з певними різновидами «оперного слова», а й передбачають зв'язок зі сценічними ситуаціями - характеріологічними положеннями.

Співацька складова оперного образу, тембральне і музично-тематичне наповнення партії оперного персонажа досягають рольової повноти і завершеності тільки шляхом художньо-композиційної і естетичної виправданості вокально-виконавських прийомів. Вона досягається актантно-психологічним способом – за допомогою репрезентації переживання в сценічній дії, експлікації «голосу свідомості» оперного героя у відносинах з іншими персонажами, ліричної переконливості і драматичної яскравості вокального інтонування в загальному контексті музично-оперної драматургії.

Особливого значення в розвитку образно-рольового оперного інтонування, у тому числі й вокально-мелодійного оперного матеріалу, набувають трагедійна тема і тема любові. При тому виявляється залежність і взаємоперехід в сюжетно-тематичному і музично-інтонаційному змісті оперних творів (зокрема, Дж. Верді, Ш. Гуно, П. Чайковського).

Передумовами відокремлення трагедійних любовних образів у опері постає те, що герой опери – це не «сильний» герой; це герой, що не боїться зізнатися у своїй слабкості, оголюючи душу. Таке розуміння потаємної сутності людини визначає сутність класичної музики, яка формується разом із оперної формою, вони виростають разом – опера і класичне музика (Нового часу), разом займають місце нового художнього авторитету. Тому оперну музику, як і «класичну», слідом за Г. Гессе можна назвати «екстрактом і втіленням нашої культури», «найхарактернішим, найвиразнішим її жестом» [36, с. 115-116].

Дж. Бібо у своїх науково-мистецьких розвідках констатує, що єдність словесно-літературних і музичних способів створення оперної форми є головним критерієм наділення її необхідною повнотою художньо-сміслового змісту. Дослідник спрямовує свою пильну увагу на вивчення словесно-літературної основи опери, оскільки знаходить у ній спеціальну форму попередньої роботи з оперним текстом, також засіб завершення художнього сприйняття матеріалу, єдність вербального (первинно-мовленнєвого буттєвого) і поетичного (вторинномовного художнього) призначення слова як засобу поєднання різних смислових інстанцій [246].

Завдяки дослідженню Дж. Бібо, музичну концепцію опери можна розглядати як пограничне явище, що виражає амбівалентну ціннісно-пізнавальну природу оперного жанру; наділення музичного задуму, музично-звукового втілення оперної ідеї понятійною завершеністю і визначеністю за допомогою словесних складових оперного тексту, а словесного боку оперного змісту – широтою й відкритістю музичного осмислення [246].

Відтак, музичне осмислення – це призначення музичної складової опери для розуміння сценічного слова й дії, що розширює їх сумісні семантичні функції. Семантичні функції музики свідчать про спрямованість музичного звучання у русло інтерпретації, що дозволяє концентрувати можливі значення музично-лексичної фігури навколо концепційного центру, яким, насамперед, є образ героя оперного твору.

Оперна ідея розкривається як єдність театральності-сценічності репрезентативної форми, оперного змісту й музичної мови як їх медіатора. Тому оперне виконання, що входить до складу оперної ідеї у її стильовій цілісності, є складним інституціональним функціональним феноменом, що не тільки виходить із синтетичної жанрової природи опери, а й демонструє залежність від художньо-організаційної структури оперного театру, як від обов'язкової взаємодії трьох конститутивних його рис: специфічної театральності, оперності, музикальності.

Важливою передумовою творчого прочитання музичного твору, найточнішої інтерпретаційної передачі виконавцями його сутності, закладеної композитором в тексті твору та спрямованої на адекватну реакцію слухачів, є проблема аналізу виконавського стилю, манери виконання. Щодо оперного вокального виконавства, то ця важлива сфера музичного мистецтва знаходить відображення в музикознавстві здебільшого крізь призму історії вокального виконавства, жанру опери та оперного мистецтва, а також у низках монографічних досліджень творчих постатей провідних виконавців, праць методико-виконавського спрямування. Разом із тим, специфіка вокального мистецтва, що має синкретичну вербально-музичну природу та передбачає в музичному виконавстві орієнтацію на фонетику, зміст і психологію вербальних інтонацій певної мови, глибинні традиції національного співу, вимагає певних узагальнюючих досліджень стилістики оперного вокального мистецтва з точки зору фонетичної природи мови.

Вокальне виконавство функціонує історично й естетично під егідою традицій і певного «зводу правил», загальноприйнятих для даної школи.

Будь-яке виконавство, і вокально-сольний, зокрема, є продукт колективних наукових і творчих інтенцій. Визначаючи роль колективу у виконавстві, Ж. Дедусенко пропонує таку дефініцію: колектив у виконавстві постає у вигляді «реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, які об'єднані системою нормативів, які організовують їх діяльність в певних історичних умовах, а також міжособистісним спілкуванням в усній і письмовій, вербальної і невербальної формах» [57, с. 5].

Разом з тим, колективність творчої школи – поняття відносне. Це пояснюється тим, що всі школи в мистецтві створюються особистостями, що поєднують, як правило, в одній особі кілька творчих спеціальностей, – виконавця, композитора, педагога. Творчі особистості, що володіють своїм неповторним індивідуальним стилем, висловлюють більш загальні художні установки, що сформувалися в культурі епохи і певної нації. Позитивний досвід, накопичений певною вокальною школою, поширюється, використовується, асимілюється в інших регіонах, що не суперечить загальній лінії, наміченої засновниками «корінної», базової школи.

Загальновідомо, що неминуще значення для всіх європейських вокальних шкіл мало оперне мистецтво Італії. Відзначаючи цей факт, Л. Ярославцева пише: «Не заперечуючи, а підкреслюючи національні особливості французької та німецької опер, особливо на перших етапах їх розвитку, не можна не відзначити домінуючого впливу італійської школи на розвиток вокального мистецтва у всіх європейських країнах. Воно було визначальним у вокально-технічному оснащенні співаків. Більшість вокальних педагогів, діяльність яких була результативною, дотримувалися методичних принципів виховання співака і його голосу, сформульованих в основному видатним учителем співу Італії Франческо Ламперті» [242, с. 5].

Установки школи Ф. Ламперті стали своєрідною парадигмою в мистецтві сольного співу, поширившись на багато європейських національних і регіональних шкіл. Їх вплив виявився стійким і завжди відчутним у роботі видатних вокальних педагогів і співаків. Л. Ярославцева

формулює ці установки наступним чином: «широке горло, стабільність гортані, чітка атака, грудо-черевний подих з акцентом на діяльність діафрагми, використання грудного і головного резонування» [242, с. 5]. Це – еталон, матриця, що лежить в основі вокальної педагогіки і залишається незмінною дотепер. На цій підставі дослідниця приходиться до висновку: «У результаті до ХХ століття відбулося нівелювання шкіл, і на сучасному етапі існує певне еталонне звучання, незалежно від національної приналежності співака» [242, с. 5].

З точки зору парадигматики нівелювання не відбулося, оскільки установки, необхідні для формування співацького голосу, однаково характерні для будь-якої національної специфіки. Однак ця специфіка розкривається на іншому рівні, який можна позначити як репертуарний. Йдеться про використання музичного матеріалу, який залучається для навчання співака, де і закладаються основи національної стилістики в навчанні співу. Творчо-педагогічна школа, що розуміється як рід художньої парадигми, виступає як реалізація колективних інтенцій її представників, єдиною програмою, під якими розуміється напрацьована система нормативів» [57, с. 6]. У найзагальнішому сенсі у вокальній школі фіксуються дві найважливіші парадигми, необхідні для виховання співаків: первинні елементи, пов'язані з технікою постановки голосу, і художні завдання, що виникають під час роботи над вокальним твором.

Якщо в широкому сенсі у понятті «вокальна школа» переважає територіальний аспект розуміння (всі культурно-історичні процеси, які відбувалися на певній території), то вживання терміну у вузькому значенні відбиває етнічно-ментальний аспект. Національна школа співу формується на засадах як вокально-технологічних принципів, так і урахування особливостей психологічного складу нації, витоків її музичної культури, особливостей історичного розвитку.

Вокальна школа надає основи правильного співу. Так, українська вокальна школа, безумовно, істотно відрізняється від інших, має свої

характерні риси, базується на історично сформованих традиціях церковного і народного співу, відома і знаменита в усьому світі. Її представники – співаки і педагоги – в різних куточках землі несуть свої знання і досвід, ґрунтуючись на традиціях вітчизняної вокальної школи співу.

В історико-мистецтвознавчих дослідженнях зазвичай відбивається двояке розуміння «вокальної школи», яке нерідко призводить до певної невизначеності. В основі одної думки лежить принцип територіальності, згідно з яким упорядкування матеріалу і його розгляд відбувається в межах певної території. Підґрунтя іншого розуміння вокальної школи складає етноментальність характеристики, що часто називають «духом», «душею» народу. Найчастіше така двоїстість розуміння вокальної школи зливається в монолітне ціле, сприймається як щось само собою зрозуміле і виступає перевіреним, ефективним засобом упорядкування і осмислення культурно-історичного матеріалу. Однак у процесі етногенезу в межах певної території, коли розпадаються старі етнічні утворення й виникають нові, «зустрічаються» різні етноси (або культури) в результаті завоювань тощо, спостерігається двояке розуміння вокальної школи. Звідси нерідко спостерігається перебільшення одного з аспектів поняття вокальної школи, що призводить до протиріч і парадоксів.

Так, серед українських істориків, культурологів, мистецтвознавців переважає територіальний підхід у визначенні початку і генезису вокальної школи. Ті, хто заперечує взагалі існування української вокальної школи, посиляючись на відсутність самостійної високої української культури, неминуче зіштовхуються з труднощами ідентифікації того культурно-історичного процесу, який мав місце в цьому регіоні. Тим часом, проблема визначення поняття вокальної школи в історико-мистецтвознавчому аспекті актуалізує важливу проблему виникнення школи як певного універсуму.

Поняття «вокальна школа» характеризується контекстністю, оскільки будь-яка виконавська школа функціонує в складній системі соціокомунікації. Саме в цій системі «колективність» і «моделювання» як атрибути творчої

виконавської школи оживають, стають реальністю творчого процесу. У цьому понятті школи зближуються зі стилем, про який А. Лосев говорить як про особливий тип художньої реальності: «Стиль діалектично необхідний і в ньому остання реальність художнього лику» [125, с. 512]. Якщо «школа» є «стиль» - композиторський, педагогічний, виконавський (а також слухацький), то вона виступає у цій якості в культурному просторі і проявляється в ньому діахронно (в послідовності) і синхронно (у вертикальному «зрізі»). З огляду на це, виконавську школу слід розуміти як «тип діа-синхронічного колективу; реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якої об'єднані за двома ознаками:

- 1) спільністю виконавської моделі;
- 2) рольовими функціями вчителя і учня» [57, с. 6].

На формування стилю вокальної школи, яка розуміється в єдності зазначених ознак, впливають різноманітні фактори. Адже стиль в музиці – це ієрархічна система, в якій утворюються своєрідні «поверхи» рівнів, «ступені стильової ієрархії» (за В. Холоповою). Визначальне значення для формування і функціонування вокальної виконавської школи мають всі «поверхи» системи музичного стилю, що виділяються дослідницею від «верхнього» («стиль високий, середній, низький») до «нижнього» («стиль одного епохального твору») [215, с. 222].

Разом з тим, ієрархічність стилю в музиці є дещо умовною. В системі видів стилю, існуючих згідно «поверхів», діє критерій «від загального - до особливого і конкретному», тобто загальнонаукових метод дедукції. Стиль в мистецтві твориться художніми особистостями. Тому для вокальної виконавської школи, якщо її розуміти під кутом зору музично-стильової системи, вирішальне значення мають рівні «стилю національної школи», «стилю творчих особистостей» [215].

Однак це не означає нівелювання інших рівнів, які впливають на формування вокальної школи як колективної педагогічно-виконавської парадигми. Для функціонування вокально-виконавської школи як системи

необхідне урахування і «жанрового стилю» (виконання музики різних жанрів), і «видових стилів» (мелодійного, гармонійного, поліфонічного тощо), які, не кажучи вже про «епохальні стилі» (бароко, класицизм, неостилістика ХХ ст.) і стилі індивідуальної композиторської і виконавської творчості (вокальний стиль М. Глінки, М. Лисенка, Д. Шостаковича та ін., І. Архипової, Б. Гмирі, Ф. Шаляпіна та ін.) впливають на формування ідейних концепцій конкретної вокальної спільності.

Поняття «стиль» багатогранне і відбиває естетичні та історичні аспекти: може визначати певний мистецький напрям епохи, творчу особистість – індивідуальний стиль художника, якість художнього твору, музично-виконавську інтерпретацію – стиль виконавця, національні особливості певної школи тощо. Стиль визначають як особистий, конкретний прояв творчого методу [205, с. 7]. Стиль у музиці, на думку радянського вченого С. Скребкова, це найвищий ступінь художньої єдності, в основі якої лежить певний домінуючий принцип розвитку музичного матеріалу: тематизму, музичної мови, формотворення, – принцип остинатності, перемінності і централізуючої єдності, який синтезує в собі остинатність і перемінність попередніх стилів [205, с. 8].

На цих підставах еволюція мистецтва співу постає як еволюція вокально-виконавських стилів, кожний з яких ґрунтується на власній теорії, що може не відповідати і навіть заперечувати стиль і теорії попередньої чи наступної епохи. В основі вокально-виконавської практики різних епох лежить проблема використання природи співацького голосу. Розкриття цієї проблеми в історичному аспекті пояснює характер звучання співацького голосу і стилістику вокального інтонування музичних творів, надає відповідь на поставлені питання «що» і «як» співали. А звідси – можна встановити історичні методи вокального навчання і виховання професіональних співаків, їх взаємозв'язок, спадкоємність.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що в розпізнаванні закономірностей і специфічних особливостей конкретної вокальної школи важливу роль

відіграє її стилістика, що концептуалізується у ядрі творчої школи – виконавській моделі, яка базується на міцному науково-методичному фундаменті, зафіксованому в різного роду матеріалах – книгах, методичних розробках, навчальних програмах, записах уроків провідних педагогів тощо. Через ці матеріали здійснюється, по-перше, контакт вчителів і учнів, по-друге, завдяки їх відкритості та загальнодоступності принципи школи поширюються, вивчаються, школа набуває певного якісного статусу, має своїх прихильників і супротивників. Через поширення ідей вокальної школи здійснюється взаємообмін інформацією, що сприяє включенню вокально-виконавських шкіл різних країн, регіонів у загальний простір вокальної культури певної епохи або періоду.

Така логіка функціонування окресленої спільності забезпечує здійснення «укрупнення» парадигми тієї чи іншої вокальної школи, яка може набувати провідного значення в стильових системах більш масштабного рівня – національної або епохальної. Функціонування вокальної школи в культурному просторі передбачає наявність у ній структурної тріади, яка, за словами Ю. Лотмана [127], відбиває взаємодію культури знань, нормативів її кодування і способів трансляції. Застосовуючи цю тріаду до виконавської школи, слід підкреслити значення виконавської моделі як «кодуючої» частини системи. «Код», на переконання Ж. Дедусенко забезпечує осмисленість виконавських дій і постає, таким чином, як «спосіб діяльності», «технологія, тобто школа» [57, с. 6].

Пропонована вокальною школою виконавська модель структурує знання про вокальне мистецтво, ніби запам'ятовує їх, формує їх в «готові зразки», завдяки чому стає можливою трансляція не тільки виконавського досвіду, а й досвіду школи. Трансляція означає передачу цього досвіду сучасникам, де основним каналом є система «учитель-учень». Структурованість школи, набуття вокально-творчої майстерності, наголошує далі дослідниця, є доказом її «культурного статусу», оскільки семіотична

структурна тріада «знання, код, трансляція» відбивається в ній як у дзеркалі [57, с. 6].

Суть діяльності педагога як представника вокальної школи полягає, в першу чергу, в навчанні учня технології майстерності. Цінність і істинність цього навчання розкривається в осмисленості дій, у доказі «правильності» обраних методів і рекомендацій, які сприймаються і творчо реалізуються учнем. Стабільність структури школи, що забезпечується через культурогенез, поєднується з факторами динаміки – «новими обставинами», в яких здійснюється виконавська діяльність і які «забезпечують змінність програм при стабільності структури школи як феномена» [57, с. 6].

Імпонує позиція Ж. Дедусенко, котра здійснивши детальний аналіз наукової літератури, виокремила теоретичні установки для подальшого вивчення вокально-виконавської школи як соціокультурного явища. До низки таких постулатів дослідниця віднесла:

- 1) тлумачення явища «школа» в культурогенезі, в розумінні його як стійкої «матриці» теоретичних і об'єктних виразів;
- 2) усвідомлення колективно-індивідуального характеру установок школи, у якій завжди є основоположники і послідовники;
- 3) виявлення значення для художньо-виконавської школи типових виконавських моделей, які є вихідними пунктами і кінцевими результатами процесу навчання та виховання співака;
- 4) врахування специфіки художніх стилів, які вплинули на формування тієї чи іншої вокальної школи (стилю епохи, національної школи, стилів творчих особистостей, що беруть участь в процесі створення установок школи, окремих творів, які навіть у одного автора можуть істотно відрізнятися тощо);
- 5) усвідомлення синтетичного характеру вокальних шкіл, що виникали на загальній базі, розробленій теоретиками і практиками італійської опери, де вперше були створені і впроваджені в життя закони формування голосу співака-професіонала;

б) виявлення специфічних рис, притаманних конкретній вокальній школі в зв'язку з умовами її розвитку на певних етапах і періодах;

7) характеристику досягнень школи, показаних через її генеологічне «дерево» та персоналії (педагогів, їх учнів-співаків, які визначили характер реалізації виконавських принципів-моделей на рівні індивідуального вокального стилю, що ретранслює певна/конкретна школа тощо).

За словами Чжан Мяо діалектику відносин між різними типами стилетворення у вокальних школах можна виявляти шляхом порівняльного вивчення національних культур, визначаючи, яким чином у специфічних жанрових та авторських інтерпретаціях загальнолюдських «вічних» тем проступають риси національно-стильового мислення [221, с. 54]. Підхід за національно-стильовими ознаками, також дозволяє знаходити новий смисловий контент реалізації національно-стильових якостей музичного мислення при його прилученні до універсальї світової культури [221]. У зв'язку з цим відзначається, що національний характер є стабільним і не стабільним водночас: національна оперна музична мова має свої канони, але динамізується, розбудовується, часто через виконавство, запроваджуючи виконавську інтерпретацію до річища культурно-семантичної традиції.

Поняття про національний оперний стиль може бути розширене до концепції «художньої картини світу» – і тоді виділяються дві лінії чинників, що визначають національну своєрідність в оперному мистецтві. Зовнішнім чинником представляється відносна стійкість загального, у тому числі, психологічного, конкретних соціально-етнічних груп, внутрішнім – асоціативно-образний лад творчості, певні ментальні установки в жанровій ієрархії професійного мистецтва, «дух нації». Обидві групи, на переконання Чжан Мяо отримують визначення як стилетворчі закономірності, здатні впливати на оперний стиль і у його цілому, і як вираження виконавських, зокрема вокально-інтерпретативних установок [221, с. 55].

Для досягнення мети й виконання анонсованих завдань нашого дослідження вважаємо за необхідне проаналізувати стан оперного мистецтва Європи кінця XIX - початку XX ст.

1.2. Оперне мистецтво Європи кінця XIX - початку XX століття у історико-культурному контексті

Після того, як у 1873 році слово «*naturalisme*» (від франц. *nature* - природа) було використано Е. Золя в передмові до драми «Тереза Ракен», воно вперше стало терміном, що згодом дав назву цілому напрямку в європейському мистецтві. Наприкінці XIX – на початку XX століття «натуралістичний» напрям отримав розвиток у мистецтві різних країн Європи з різним ступенем інтенсивності. Найзначущими його проявами виявились «натуралізм» у Франції і «веризм» у Італії, які знайшли своє вираження, насамперед, у літературі і театрі. Дотримуючись позиції К. Дальгауза (*C. Dahlhaus*), котрий застосував поняття «італійсько-французького» стилю [248] до критики оперних творів першої половини XIX століття, також можливо використовувати дане поняття по відношенню до творів останнього десятиліття XIX століття, що народжувалися в атмосфері схожих для Франції та Італії естетичних пошуків.

Автор терміну «натуралізм» Е. Золя в своїй естетиці виходив з центрального положення про те, що «натуралізм не є літературною школою, відтак він не втілюється ні в геніальності якогось одного письменника, ні в божевіллі цілої групи митців, як наприклад романтизм, а полягає просто в застосуванні експериментального методу до вивчення природи і людини» [77, с. 45]. Золя застосовував термін «натуралізм» не до мистецтва взагалі, а тільки у поясненні сутності літератури, драматичного театру, науки, історії того часу, оскільки підходив до всіх видів мистецтва з позиції соціальної значущості [77, с. 48]. Музиці ж письменник відмовив у будь-якій

раціональній функції, обмежуючи її вплив емоційним: на його думку, вона не могла стати полем «експерименту» про людину і природу – натуралізму.

Не тільки Золя, а й багато мислителів другої половини XIX століття (Г. Курбе, П.-Ж. Прудон, Шанфлері та ін.) намагалися осмислити призначення мистецтва і винести свій вердикт щодо його «суспільної користі». Філософ-позитивіст І. А. Тен (*H. A. Taine*), чії ідеї багато в чому стали для Золя «відправною точкою», вказував, що музика, на відміну від літератури і живопису, не в стані копіювати навколишню дійсність і тим більше відображати соціальну специфіку часу: музика висловлює почуття, але вона не зображує явища оточуючого світу, нічого не констатує і нічого не доводить.

Хоча ідеологи французького «натуралізму», перш за все Золя і Тен, відмовили музиці в цьому напрямку, в той самий час на музичній сцені з'явився твір, чий сюжетний компонент (поява на оперних підмостках представників соціальних низів) повною мірою відповідав новим «натуралістичним» тенденціям у мистецтві. Це була опера «Кармен» Ж. Бізе (1875). Новизна її «глядацької конвенції», що призвела до голосного конфлікту зі слухацькою аудиторією, виражалася в порушенні звичної жанрової умовності: для героїв із подібним соціальним статусом був традиційно невластивий фаталізм долі, а для «комічного» жанру – безкомпромісно трагічний фінал. Незважаючи на те, що «Кармен» так і не стала родоначальницею нового оперного напрямку, закладені в ній тенденції знайшли своє продовження у творах французьких та італійських композиторів.

Поряд із назвою «натуралізм», наприкінці XIX – на початку XX століття набув популярності термін «веризм» (від іт. *vero* - істинний, справжній). Він виник як відгомін естетичних ідей у Франції того часу і, по суті, вживався італійськими мислителями як синонім французького «натуралізму». Дрес-коди «натуралізм»/«веризм» були «перехідним

прапором» нового актуального напрямку мистецтва, що розвивався під гаслом науково-технічного прогресу і позитивізму.

Ідеологічну платформу «веризму» розробив Л. Капуана (*L. Capuana*) в збірниках статей «Нариси сучасної літератури» (1880-82) [87] і «В ім'я мистецтва» (1885) [88]. Прийнято вважати, що передмова до останньої і стала маніфестом італійського «веризму». Проте заклик влитися до «міжнародного» натуралістичного руху Капуана проголосив від імені Золя, відкрито відштовхнувшись від його ідей.

Італійці намагалися знайти свій національний еквівалент французькому терміну «натуралізм» і тим самим позначити початок нових тенденцій у сучасному італійському мистецтві. Хоча вони й перейняли термін, але його тлумачення в кожному окремому випадку відзначалося деякою довільністю і прагматизмом. Так, поряд з «веризмом» у критиці того часу активно вживаються французькі терміни «натуралізм» і «реалізм». Це позначилось на доволі парадоксальній ситуації: не маючи точного і конкретного визначення, термін «веризм» встиг перекочувати у сферу музичного театру, де його почали використовувати стосовно деяких творів 90-х років XIX століття.

Після об'єднання Італії в 1870 році у Європі настав т. зв. час «втрачених ілюзій». Зокрема Італія не стала демократичною республікою, а перетворилася в буржуазну конституційну монархію, і в перші десятиліття минулого століття вона відіграла далеко не головну роль на світовій музичній арені. Адже практично «все нове в західноєвропейському мистецтві 1910-1930-х років виникало у Відні, Берліні, Парижі» [88, с. 278]. На зміну літературі й музиці, що втілювали мужні, героїчні образи, вагомі ідеї, приходить новий напрямок - веризм. Але вжиті італійськими композиторами того часу спроби серйозного музичного поновлення стали частиною загальнокультурної модернізації країни. Ці процеси, в свою чергу, були пов'язані з фундаментальними змінами в економічному і політичному житті Італії періоду Першої світової війни, а також повоєнного часу,

ознаменованого переходом «від аграрно-патріархальної системи до нового капіталізму на міжнародному рівні» [245, с. 13].

На початку ХХ століття в італійській музиці оформилися два провідних авангардних напрямки: перший отримав розвиток у творчості футуристів; другий був пов'язаний із діяльністю композиторів «покоління 1880-х», до якого належав, зокрема Дж. Фр. Маліп'єро. Представники обох течій висували свої методи і рішення щодо реформування національної музичної традиції. Так, футуристичний рух виник не без впливу історика, філософа і ідеолога італійського фашизму Дж. Джентіле.

Основні футуристичні принципи виклав в своєму маніфесті поет Ф.-Т. Марінетті («*Manifesto del Futurismo*» - італійський варіант, «*Manifeste du Futurisme*» - французький). Від імені літераторів П. Буцці, А. Палаццескі, К. Говоні, А. Соффічі та інших представників італійської авангардної школи Марінетті заявляв: «Не звідки-небудь, а з Італії ми кидаємо світу цей наш маніфест, що декларує заборону насильства;... створюючи сьогодні «футуризм», бо ми жадаємо звільнити цю країну від гангрени професорів, археологів, гідів і архіваріусів. <...> Ми на граничній межі століть! До чого озиратися назад, якщо нам потрібно відкрити таємничі двері неможливого. Час і простір померли вчора» [цит. за: 214, с. 33]. Під такими відверто гучними гаслами нігілістичного заперечення старих канонів і традицій футуристи говорили про побудову нового мистецтва – мистецтва майбутнього.

На відміну від радикально налаштованих футуристів, «помірну опозицію» (Л. Кирилліна) італійської музики ХІХ століття становили композитори «покоління 1880-х» - Дж. Фр. Маліп'єро, А. Казелла, О. Респігі, І. Піццетті, Фр. Альфано. З середини другого десятиліття ХХ століття ці композитори почали вести активну музично-громадську діяльність і пропагувати нову італійську музику. Їх перший великий концерт міжнародного рівня відбувся 2 лютого 1914 року в Парижі, де крім творів Казелли, Маліп'єро, Піццетті, на суд публіки були представлені твори й

інших композиторів – ровесників «великої п'ятірки»: Джіаннотто Бастіанеллі (1883-1927), Вінченцо Томмазіно (1878-1950), Вінченцо Давіко (1889-1969). Для пропаганди своїх ідей напередодні Першої світової війни музиканти «покоління 1880-х» на чолі з А. Казеллою організують Національне Музичне Товариство, під егідою якого проводилися концерти сучасної італійської музики.

Головним об'єктом критики з боку музикантів «покоління 1880-х» стала веристська опера або, як вони її позначали, «*melodramma popolare*». З кінця 1900-х років на сторінках журналу «*La voce*» Казелла, Маліп'єро і Піццетті, відчуваючи «огиду до задушливої тиранії *melodramma*» [245, с. 15], піддавали жорсткій оцінці твори Масканьї, Леонкавалло, а також Пуччіні, який в очах сучасників виступав як безумовний адепт веризму. Цих композиторів вони зневажливо називали «*operisti*», при тому називаючи себе «*musicisti*». Нові італійські музиканти не визнавали естетичних установок *melodramma*, на їх погляд, нарочито правдоподібне зображення та перебільшена експресія емоційних переживань приводили до збіднення оперної драматургії.

Вокальна ж педагогіка Італії XIX століття була нерозривно пов'язана з ім'ям Джузеппе Верді. Оперна творчість Верді апелювала до розвитку акторських здібностей співаків, відпрацювання рівного звучання на всьому діапазоні голосу і неодмінно відмінної вокальної техніки. Також висувалися вимоги до потужності голосу і текстурної подачі слова. Необхідність виконання більш складних вокальних творів з насиченим оркестровим супроводом висунула більш жорсткі технічні вимоги до вокальної педагогіки, тому початок навчання професійного співу співаків-вокалістів практикувався у віці не раніше вісімнадцяти років.

Лідером і натхненником нової гілки італійської вокальної школи став Франческо Ламперті. Не будучи співаком (він був органістом і піаністом), Фр. Ламперті проте став найяскравішим представником вокальної педагогіки. Це підтверджує слава його учнів, таких як Камілло Еверарді,

Олександр Додонов, Софія Крувеллі, Марчелла Зембра, Дезіре Арто. Так, вокальна установка Ламперті – «школа співу – це школа дихання» – до сьогодні не втратила своєї актуальності. Педагоги з вокалу, співаки-вокалісти, вчені-мистецтвознавці визнають її головним принципом вокальної педагогіки: вчити виконавців правильно дихати під час співу.

Оволодіння досконало технікою реберно-діафрагматичного дихання, як вважали педагоги сольного співу, було нагально необхідно співакам, тому що тільки цим способом гортань утримує цілком пружне природне положення. «Учень повинен стояти прямо, надавши тілу вільне положення, повільно вдихнути до моменту, коли горло випробує відчуття холоду, в цю мить взяти ноту легким ударом глотки на кшталт руху видихання на голосну “а”, як в слові “l'anima”. Учень (тут – вокаліст – *Л. М.*) повинен співати, опускаючи грудо-черевну перегородку на м'язи живота і розширювати її», - так описував Ламперті фізичний процес «побудови» вокального звуку [54, с. 34-35].

Сольний спів у опері, що за часів Дж. Верді став не самоціллю, а справжньою художньою складовою оперного спектаклю, генетично пов'язаною з моделями-ідеалами особистостей головних героїв опер, іменами яких називались оперні твори. Зміни в характері інтонаційних комплексів вокальних партій, що відбулися практично у всіх оперних школах ХІХ століття, були обумовлені, на думку М. Губаренко-Черкашиної, становленням фаустіанської моделі як відображення архетипів несвідомого в художньому мисленні і філософії того часу [219, с. 5-6].

Особистість співака-актора як носія афектів («пристрастей» і «чеснот», за словами А. Помпеевої [187]), високих громадянських і моральних суспільних ідеалів поступово модифікується в напрямку психологізації, суперечливості образу «бентежної душі» героя (героїні) оперної дії як синтезу музики та її драматичної сюжетної основи [187, с. 25]. Становлення фаустіанської моделі, тісно пов'язаної з вихідною героєцентристською концепцією оперного жанру, відіграло «важливу роль у сюжетоутворенні та

внутрішніх колізіях цілого ряду найпопулярніших опер ХІХ століття, що належать як до романтичної, так і постромантичної епох» [219, с. 12]. Як зазначає дослідниця в завершенні своєї статті, «приховані зв'язки з цією моделлю допомогли виявити архетипи несвідомого, які були виявлені аналітичною психологією К. Юнга і представлені в ній як Его - особистість, Тінь, Аніма, Анімус, що формується у Самість» [219, С. 12].

Підсумком становлення юнгівських архетипів несвідомого є Самість як «вищий синтез різних сторін особистості», який «набувається шляхом приведення в рівновагу зовнішнього і внутрішнього, душевного і духовного, через усвідомлення і приручення темних стихій, що таяться в несвідомому» (цит. за: [219, с. 5]). Набуття Самості як вищого прояву архетипу несвідомого в опері, як «моделі життя» в конкретно-історичних умовах онто- і філогенезу – процес сюжетоподібний, пов'язаний з іншими чинниками і «персоніфікаціями» особистості героя. Наприклад, термін «втрата душі», що вживається К. Юнгом, широко відтворюється в характеристиках оперних персонажів ХІХ століття. Сам по собі він означає «зниження інтенсивності свідомості, при чому зникає будь-яке бажання діяти, людиною опановує апатія, ослаблення життєвої енергії» (цит за: [219, с. 6]).

О. Корчова з приводу опер Дж. Пуччіні зазначає, що «на початку ХХ століття формується нова естетична атмосфера, зумовлена загальною ідеологічною кризою переломного періоду і глобальними зрушеннями художньої свідомості. Як наслідок, опера виявляється в ситуації “другого народження” і гостріше, ніж інші жанри (можливо, завдяки своїй синтетичній природі), вимагає подолання романтизму, вироблення нових, неромантичних мовних канонів» [102, с. 171].

Процес «другого народження опери», на переконання А. Помпеевої [184], був не одномоментним. Його спрямованість сходить до глибин, витоків оперного мистецтва, що завжди залишалося мистецтвом сольного співу. Антиромантичні тенденції визрівали в самому романтизмі, про що свідчать «внутрішні» оперні реформи, вжиті в операх-драмах Дж.

Россіні та особливо Дж. Верді. Необхідно відзначити, що за таких умов формування гетерогенних оперних сцен, заснованих на принципі розкриття єдиної інтонаційної ідеї, репрезентованих через образ головного персонажа-соліста, музично «цементується» в оперних партіях – як вокальних, так і інструментальних. Це вважаємо одним із симптомів народження нової естетики і поетики, що реалізувалися в оперних формах пізніше – до останнього десятиріччя XIX і до початку XX століть.

Одним з ключових питань ще в романтичній опері постає співвідношення оперної умовності і оперного реалізму, що істотним чином впливає на інтонаційні характеристики головних дійових персонажів у особі їх репрезентантів – оперних співаків-солістів. Поряд зі збереженням історичної конкретики (атмосфера дії, антураж відповідної епохи, сюжетна побудова драми, типові колізії та «передбачуваність» їх перебігу) в оперу кінця XIX - початку XX століття проникає новий герой – сучасник, носій актуального світогляду, тієї чи іншої національної ментальності, психологічної та «портретної» індивідуальності.

Усередині оперного жанру в постромантичний період окреслюється низка різновекторних тенденцій, зумовлених як синтетичною природою жанру (звідси – вплив літератури, де починає переважати жанр реалістичної новели; на зразок «Кармен» П. Меріме, яка послужила основою однойменної опери Ж. Бізе), так і впливами «зсередини» музики (на основі нового вокального циклу зароджується моноопера, симфонічна поема тощо). Реалістичні тенденції, концентруючи зміст оперних фабул, неминуче відображаються на інтонаційному матеріалі, що використовують композитори для характеристик персонажів, а також на стилістиці оперного співу, де, поряд зі збереженням розгорнутих кантиленних арій, широко впроваджуються аріозні й інші жанрові компоненти, пов'язані з декламаційністю, речитативністю.

У цих умовах сформувався відносно самостійний жанровий різновид опери – опера малої форми – з одноактною структурою, представлена вперше

у творчості італійських веристів. Ця течія в літературі була пов'язана із зображенням «повсякденного побуту; психологічних переживань героїв; увагою до негативних боків життя міської та сільської бідноти; строго наукового підходу до вивчення фактів, поряд з відмовою від широких ідейних узагальнень; позитивістського “об’єктивізму”; небажання “виносити вирок” соціальним недолікам сучасного суспільства» [165, с. 753].

Виникнення в мистецтві початку ХХ століття такого напрямку як веризм «принесло» у вокальне мистецтво Італії використання переважно змішаного типу дихання, тобто співу на м'якій атаці водночас із видихом. Початок ХХ століття скоригував основні принципи розвитку академічного виховання голосу в теоретичних працях музикантів, педагогів ХІХ століття. Однак вокальна музика ХХ століття вимагала набагато більших тембрових фарб і насиченості музичних творів емоційними настроями. Це стало причиною того, що вокальне мистецтво і вокальна педагогіка Франції, з огляду на фонетику мови, пройшли довгий шлях формування від афектованої декламації до витонченого імпресіоністичного звучання в моно-операх.

У цьому зв'язку необхідно відзначити, що з моменту становлення характерною рисою італійської вокальної школи був суто інструментальний еталон у розвитку вокального голосу, який зводився до рівності голосу на всьому діапазоні, тобто від найнижчого до найвищого звуку, та особливого тембрового забарвлення, властивого інструментальному звучанню. Для італійського співака арія завжди слугувала можливістю для демонстрації вокальних даних, запаморочливих пасажів, володіння величезним регістром, яскравості звучання і «польотного» звучання високого регістру голосу. Це наочно проявлялося в пристрасті італійських співаків до високих нот. Багато з цих традицій знайшли втілення у веристській опері.

Для оперного стилю веризму характерні висока теситура вокальних партій; різкі переходи від співу до крику чи навіть скандування; відкриті, гіперболічні, з яскраво вираженими елементами натуралізму почуття героїв; трагічні фінальні розв'язки. Першою веристською оперою була опера П'єтро

Масканьї «Сільська честь» (1890). У 1892 році з'являється наступна опера «Паяци» Руджієро Леонкавалло, яка прославила його. Лібрето написав сам композитор (веристи велику увагу приділяли лібрето, брали участь в його написанні або писали самі). «Паяци» - це драма ревнощів, героями якої є мандрівні комедіанти. В опері яскраво проявилися всі характерні риси веризму: у музиці спостерігається опора на побутові жанри, наприклад, серенада Арлекіно, поряд з цим, багато експресивних, емоційних мелодій, наприклад, арія Каніо.

Саме зі згадки імені П. Масканьї починає свою статтю-зімку Б. Шоу, відзначаючи, що «музика до опери “Сільська честь” як і слід було очікувати, - плід творчості розумного та обдарованого представника того покоління, яке знає наскрізь Вагнера, Гуно, і Верді і може використовувати навіть для балету такий склад оркестру, про який Моцарт і не думав, пишучи свої найбільші опери і симфонії» [229, с. 202]. Фактично мова йде про суміщення в опері «нової інтонаційно-мовної основи» [229, с. 203], тієї симфонічної якості, яка була вироблена в інструментально-симфонічних жанрах другої половини ХІХ століття (симфонічна поема), і нового, жанрово-побутового співацького матеріалу, який композитори черпали безпосередньо з «навколишньої музики».

Характеризуючи цю музику, В. Конен зазначає, що «художня практика європейського суспільства в усі часи була насичена багатьма “атиповими видами”» [96, с. 118]. В кожній національній оперній школі склалися свої стильові пріоритети й запозичення, що визначали основну тенденцію в новітній оперній практиці, перш за все, у сфері вокального інтонування. Нові риси оперної лексики і драматургії в опері «Сільська честь» як «сільської опери-мелодрами» пов'язані з характерними ознаками музичного веризму:

- 1) відмовою від героїко-романтичної епіки в розкритті тем честі, любові і ревнощів;
- 2) прозаїчним антуражем в дії (реальна сільська обстановка);
- 3) використанням прози замість віршованого тексту;

4) напруженістю і навіть «калейдоскопічністю» темпу оперної дії, що в умовах малої оперної форми призводить до використання майже кінематографічної за змістом, «монтажної» техніки в сполученні сцен і епізодів опери;

5) переважанням і першорядним значенням сценічних ситуацій, що визначають їх музичне рішення (завдання веристської опери, за словами Дж Пуччіні, «зацікавити, вразити і зворушити слухача» [27]);

6) «контрапунктом» психологічних переживань персонажів і сцен-картин селянського побуту;

7) зайвої афектації в передачі емоцій героїв у музиці, де виділяються дуети-кульмінації;

8) експресією сольного вокалу («арії крику»);

9) переважанням в сольному вокалі речитації і декламації;

10) симфонізації оперної дії (зростання ролі оркестру в проведенні тематизму, гармонії, тембрової поліфонії) [186].

Що стосується сольного співу, то з цього боку «Сільська честь» - це насправді новаторський твір, в якому використані як традиції італійського вокалу, так і перспективні нові прийоми, що були взяті на «озброєння» авторами опер малої форми і надалі [186]. Незважаючи на те, що після створення цієї опери за П. Масканьї міцно закріпився титул «композитора-вериста», в подальшому композитор майже не повертався до знайденої тут форми і музичної лексики. Це зробили його сучасники і послідовники, зокрема Р. Леонкавалло в «Паяцах», а також У. Джордано в «Злочинному житті», втіливши «модель, створену П. Масканьї» [124, с. 11]. Всі ці ознаки взаємопов'язані, але явно новою серед них є вокальна стилістика, оскільки жанрова основа всіх сольних номерів «Сільської честі» засновується на національно забарвленій пісенній мелодиці.

Далі жанр веристської опери отримав розвиток в творчості Джакомо Пуччіні (1858-1924), який збагатив веризм тоншою розробкою характерів, глибшим змістом, яскравими конфліктними сценічними ситуаціями.

Головним у його операх стає гуманізм, співчуття людському горю, трагічній долі персонажів. Одно- та двоактну веристську оперу він перетворює на три- та чотириактні великі вистави. Першою веристською оперою Пуччіні була «Манон Леско», а вершиною творчості стали «Богема» (1896), «Тоска» (1899), «Мадам Батерфляй» (або «Чіо-Чіо-Сан», 1904).

Співаки-веристи намагалися внести у виконання ще більше експресії, емоційності, драматизму, ніж це робили співаки вердівської школи. Однак із часом вони перейшли до стриманого стилю виконання, поєднуючи його з принципами вердівського стилю. Так виник вердівсько-веристський вокальний стиль, який, власне, у виконанні цих опер домінує і нині. У його формуванні та утвердженні головну роль відіграли співаки Е. Карузо і Т. Руффо, а їх послідовниками у ХХ столітті стали Дж. Беккі, Т. Гоббі, Б. Джильї, Дж. Лаурі-Вольпі, Дж. Мартіnellі, М. дель Монако, Л. Паваротті, А. Пертіле, Е. Пінца, Р. Тебальді. В їх творчості поняття «італійська школа співу» (нині відома як «загальноєвропейська») набуває нового поширення у розумінні суто еталонного співу, незалежно від приналежності до національної школи та походження виконавця.

До співаків цієї школи належать іспанці П. Домінго, М. Кабальє, Х. Каррерас; гречанка М. Каллас; болгарини М. Гяуров, Б. Христов; австралійка Дж. Сазерленд; українці М. Кондратюк, А. Кочерга, Є. Мірошніченко, В. Лук'янець, А. Солов'яненко; росіяни І. Архипова, В. Атлантов, Є. Нестеренко, О. Образцова; аргентинець Х. Кура. В ХХ столітті стають відомими імена представників інших вокальних шкіл - це видатні польські співаки Е. Бандровська-Турська, М. Зембріх, Е. Решке, уславлена чеська вокалістка Е. Дестінова, болгарка З. Міланова та ін.

Підсумовуючи вищесказане, відзначимо, що характерними ознаками веризму є:

1. **Натуралістичність** (демонстрація скромного побуту, повсякденних турбот простих людей – селян, комедіантів, безробітних художників, музикантів; непривабливих сторін життя).

2. Відмова від оперної умовності (прагнення зображати все так, як відбувається в реальному житті).

3. Зміст веристських опер зазвичай зводиться до драми нещасної любові і ревнощів. Часто головний герой - жінка. Герої опер за складом характеру м'які, нездатні до опору. Немає складної розробки характерів.

4. Почуття героїв показуються яскраво, експресивно, з «надривом», з нальотом мелодрами (перебільшена емоційність, смакування «кривавих» подробиць, згубних пристрастей). Підвищено експресивний стиль отримав закінчене вираження в «аріях крику», для яких характерно використання високого регістру, різке форте, що переходить у крик, підтримка вокальної партії в кульмінаціях унісоном оркестру, інтонації ридань, схлипів тощо.

5. Дія розвивається стрімко, сюжети ясні, стислі, тому опери веристів часто одноактні або двоактні; вони театралізовані (тобто на сцені, так само як у виставах, відбувається активний розвиток дії); значна увага приділяється техніці акторської гри, міміці, жесту.

6. Музика зрозуміла і доступна слухачеві за рахунок поєднання пісенності (багато красивих мелодій) з декламацією; опорою на мелодіку міської пісні, романсу.

7. Стрімкий драматургічний розвиток впливає на швидкий темпоритм вистави, де часто немає чіткого поділу на номери, для дії характерний наскрізний розвиток, діалогічні сцени.

8. Розвинена оркестрова партія, значна роль оркестру в розвитку музичної драматургії.

Поширена точка зору на оперний веризм як надбання саме італійської школи полягає, по-перше, - у визнанні того факту, що «естетика оперних реалістів у основному визначалася ідеями веристської літератури» [165, с. 10], по-друге, - у виявленні специфіки веризму через синтез оперних традицій європейської музики в їх інтегрованій якості, з акцентом на впровадження в оперу нових прийомів музичної мови, відпрацьованих новітньою на той період практикою.

У веристській опері, як італійському національному феномені, враховуються також інші показники стилю. І. Нест'єв відзначає, зокрема, що коли «відживають свій вік костюмно-романтичні опери з їх палацовою пишністю і фантастичним нагромадженням фатальних несподіванок; ... веристи виводять на оперну сцену простих селян, вуличних комедіантів, голодних мешканців паризьких мансард, малюють їх скромний побут, позбавлений пишної "оперності"» [165, с. 10-11]. Оперні веристи «малюють», «об'єктивно оповідають», не особливо піклуючись про властиву романтизму «особисту» авторську позицію, «створюють більш простий, гнучкий, доступний масам музичний стиль, спираючись, зокрема, на чутливий мелос міської пісні-романсу, на традиції оперного реалізму ХІХ століття і, перш за все, Верді та Бізе » [165, с. 11].

В цілому пошуки італійського оперного веризму не виходили за межі творчості основоположника італійського літературного веризму Дж. Вергі. Саме на цій основі було створено «популярний тип опери-новели, заснованої на гострому і прямолінійному зіткненні пристрастей» [165]. На думку дослідників, італійським веристам в опері не властиві «психологічна заглибленість, тонка розробка характерів, майстерність і смак в зображенні побутового або історичного тла. Головне, що намагалися відтворити автори веристських опер, зводилося до стислої, але перебільшено експресивної драми ревнощів або нещасної любові, вираженої мелодраматичними засобами» [165, с. 11].

Дві складові оперного сольного співу – вокальна і сценічна - на шляху кристалізації «міні-опери» взаємодіяли по-різному, що багато в чому визначало її специфіку. У національних оперних школах ХVІІІ - ХІХ ст. спостерігалася явна тенденція до протиставлення традиційній італійській оперній стилістиці власних інтонаційно-жанрових витоків. Першими тут були французи, які навіть у буффон-оперних моделях на перший план виводили не «музичний рух», що визначав сценічну дію у італійській опері-буф, а втілювали естетику і поетику «французьких куплетів», що

відрізнялись первинністю «сценічного, акторського ритму» [165, с. 213]. Основою таких опер (наприклад, Ф. Данікан-Філідора) стають вже не арії-куплети, а жанрові сценки, побудовані на діалогах-дуетах персонажів.

Як приклад наведемо оперу «Маски» П. Масканьї. В ній діють типові персонажі комедії дель арте: дзанні (Арлекін, Брігелла, Коломбіна), люди похилого віку (Панталоне, Тарталья і Доктор Граціано), *amorosi* (Флоріндо і Розаура), а також Капітан Спавента. Арлекін і Брігелла виборюють право вважатися нареченим Коломбіни, жартують над задиракою-Капітаном, а також заради забави втручаються у відносини між закоханими - Флоріндо і Розаури.

Масканьї відтворює атмосферу венеціанського життя XVIII століття, маскарадну за своєю природою. Драматургія «Масок» заснована на характерному для класичної опери-*buffa* номерному принципі. Особливу увагу композитор приділяє жанровому тематизму, логіка використання якого визначається статусом персонажів. Дзанні характеризуються переважно рухомими народними танцями, наприклад, Форлани («*È la bella di Brighella*») у II дії, або Тарантели при фінальному поклоні учасників вистави.

У числі іманентно-музичних стимулів розвитку опери малої форми в музичному мистецтві середини і кінця XIX століття постають процеси «симфонізації», які знайшли відображення в симфоніях-поемах, заснованих на «стисканні» симфонічного циклу з виділенням єдиної інтонаційної основи (монотематизм, точніше – моноінтонаційність за М. Таракановим [208]).

Важливу роль у формуванні нових оперних тенденцій відіграв і романтичний вокальний цикл, де вперше в повному обсязі були представлені дві поетико-естетичні лінії в світовідчутті композиторів - індивідуалізація змісту через концентрацію всіх образів у вигляді ліричного героя (фактично самого автора); охоплення різноманітних життєвих колізій (сценки, картинки, образи побуту і т. д.), які виступають в контексті цілісного твору, циклу з його єдиною основою (шлях від «До далекої коханої» Л. ван Бетховена до циклів Ф. Шуберта і Р. Шумана) [186].

Це не означало повної відмови від традицій опери-інтермедії, яка продовжувала свій історичний шлях у творчості композиторів різних національних шкіл XIX в. Характерною особливістю нової опери-інтермедії в цих школах була опора на національну музичну лексику, що стало основою нових композиційно-драматургічних рішень, які впроваджувалися, однак, по-різному. Типовим прикладом можуть бути опери-комедії в стилі дель арте.

На хвилі критики «*melodramma popolare*» композиторами «покоління 1880-х» з вершин музичного мистецтва «скидалися» й італійські оперні майстри XIX століття (В. Белліні, Г. Доніцетті), але при тому зовсім не заперечувалися досягнення Дж. Верді в галузі музичної драми. Активно вбираючи продуктивні імпульси ззовні, композитори «покоління 1880-х» шукали шляхи виходу з кризової ситуації, спираючись на національне підґрунтя.

Починаючи з 1915 року, у творчості «п'ятірки» (Дж. Фр. Маліп'єро, А. Казелла, О. Респігі, І. Піццетті, Фр. Альфано) чітко проявляються риси неокласицизму: ці митці «звертають погляди в далеке, здорове минуле» [267, с. 163], апелюючи до відродження традицій золотого століття італійської інструментальної музики. Кожен композитор «п'ятірки» по-своєму оспівував музичну спадщину своєї країни. Яскравими музичними прикладами італійського інструментального неокласицизму стали оркестрова сюїта «Скарлаттіана» А. Казелли (1926), три збірки оркестрових п'єс «Старовинні лютневі пісні і танці» О. Респігі (1918, 1923, 1931) та ін. Лідируюча позиція у «відкриванні» минулого належала Маліп'єро, автору оркестрової сюїти «Чімарозіана» (1921), концертів для органу і струнного оркестру (за сонатами Кореллі і Скарлатті, 1927).

Справжній інтерес до великого музичного минулого Італії розкрився в музично-видавничій діяльності Маліп'єро – важливої складової його науково-дослідницької роботи, яка почалася з виявлення в 1902 році у венеційській *Biblioteca Marciana* забутих творів італійських авторів XVI-XVIII століть: А. Габріелі, Б. Галуппі, Н. Йоммеллі Б. Марчелло,

К. Монтеверді, Дж. Тартіні, Дж. Фрескобальді та ін. В результаті з 1919 по 1972 роки під редакцією Маліп'єро було опубліковано понад ста томів старовинної італійської музики, в тому числі зібрання творів А. Вівальді і К. Монтеверді. За спостереженням Є. Дубравської, «Маліп'єро відродив до нового життя величезний пласт старовинної італійської культури, що охоплює кілька століть музичної історії - з XIII по XVIII ст.» [64, с. 219].

Однією з важливих неокласичних складових для композиторів «п'ятірки» була григоріаніка, недарма Маліп'єро писав: «Переконаний, що справжнє походження нашої музики пов'язано з григоріанськими хоралами. Занурюючись в григоріаніку, я крок за кроком наближався до музики великих італійських поліфоністів, що неминуче привело мене до Клаудіо Монтеверді» [245, с. 15]. Відроджуючи григоріанський хорал, а також національну інструментальну традицію, музиканти «покоління 1880-х» не оминають стороною й італійський музичний театр XVII-XVIII століть. Ідеальними моделями вистави нового типу італійська «п'ятірка», слідом за Ф. Бузоні, вважала музичну драму Монтеверді, а також оперу-*buffa* в поєднанні з комедією дель-арте. У статті «Заклик до істинної комедії» Маліп'єро підкреслював, що необхідно «воскресити оперу-*buffa*» і вказував на те, що «реставрація старої опери залежить від відродження національного комічного духу» [254, с. 13].

Розробці комічного жанру присвятив свою діяльність у музичному театрі Е. Вольф-Феррарі («Попелюшка», 1900; «Цікаві жінки», 1903; «Чотири самодури», 1906; «Любов-цілителька», 1913; та ін.). Своє бачення традиції комічної опери запропонував А. Луальді («Безчинства Арлекіна», 1917). Блискучий зразок симфонізованої опери-*buffa* створив Дж. Пуччіні («Джанні Скіккі», 1918). До комедії дель арте в своїй творчості зверталися О. Респігі («Хитрощі Коломбіни», 1920) і А. Казелла («Хореографічна комедія» «Чаша», 1924; опера «Жінка-змія», 1931). Але найяскравіше тема масок комедії дель арте була втілена в оперній творчості П. Маліп'єро, який, згідно

з думкою В. Бернардоні, з усіх італійських майстрів перших десятиліть ХХ століття «виявився чуйним до театральних змін» [245, с. 26].

Підйом інтересу до комедії дель арте у італійському музичному театрі тих років супроводжувався процесом відродження опери-*buffa*. Потужним імпульсом на цьому шляху став «Фальстаф» Дж. Верді (1893). Цей твір В. Варунц назвав «пророчим кроком» майстра, який ще під час створення «Отелло» закликав: «Повернемося до минулого» [25, с. 33]. Найближчими роками на хвилі критики веризму з'явилися твори, в яких було зроблено спробу реконструкції драматургічних принципів і справжнього *brio* італійської буффон-традиції.

Парадоксально, але «найраніша в історії італійської опери стилізація національної комедії масок» була здійснена в надрах веристської естетики – у опері Р. Леонкавалло «Паяци» [87, с. 23]. Включення композитором-лібретистом «комедії з масками» в дію кривавої драми підкреслює конфлікт: сюжетна лінія, в основі якої лежить типовий мелодраматичний «любовний трикутник», проводиться паралельно на двох рівнях: у реальній життєвій ситуації (за канонами естетики театру переживання) та в розіграній сценічній виставі (в рамках естетики театру вистави). У фіналі опери накладання цих двох сюжетно-змістових пластів підсилює трагічну кульмінацію дії, що отримує амбівалентне звучання.

Розглядаючи вплив естетики комедії дель арте на італійський оперний театр кінця ХІХ - перших десятиліть ХХ століття, неможливо оставити осторонь ще один опус, створений головним композитором Італії того часу - Дж. Пуччіні. Це його комчна опера «Джанні Скіккі» (лібрето Дж. Форцано, 1918), яка є яскравим зразком відродження національної театральної традиції. За словами О. Левашової, «в жодній зі своїх опер Пуччіні не був такою мірою італійцем» [111, с. 434], адже «Джанні Скіккі» продовжив лінію опер-*buffa* Дж. Б. Перголезі, Д. Чімарози, Дж. Россіні і, звичайно, «Фальстафа» Дж. Верді, що неодноразово підкреслювалося зарубіжними і

вітчизняними дослідниками [Ошибка! Источник ссылки не найден.; 131; 146; 162 та ін.].

Як вказує дослідниця, «характери опер Пуччіні в точності відповідають класичним амплуа комедії дель-арте. Тут і хитрий, виверткий герой; тут і закохана пара; тут і старі родичі, що заважають щастю закоханих (місце традиційного опікуна в даному випадку займає старший за віком у родині Донато - розсудливий Сімоне). Виведено на сцену й інші традиційні особи: чванькуватого доктора, який завжди готовий відправити свого пацієнта на той світ; пихатого і дурнуватоного нотаріуса, якого легко обдурити навіть і не такому спритнику як Джанні Скіккі» [111, с. 435-436]. Дотримуючись законів народного театру, композитор і лібретист використали типові для комедії масок прийоми соціально-регіональної мовної диференціації.

Однак при тому в «Джанні Скіккі» зв'язок з комедією дель арте виражений більш завуальовано, порівняно із вищезгаданими італійськими операми межі ХІХ - ХХ століть. В основі лібрето лежить сюжет, узятий із класики світової літератури - «Божественної комедії» Данте (епізод з ХХХ пісні «Ада»), а центральною фігурою - реальний історичний персонаж, флорентієць, сучасник Данте. Але між його ім'ям – Джанні (Gianni) – і назвою групи слуг – дзанні (Zanni), – до яких відносяться Арлекін, Брігелла, Пульчинела і низка інших масок комедії дель арте, можна знайти очевидну фонетичну спорідненість, яка, на наш погляд, не є випадковою.

Зазначене трактування оперного сюжету подібно до «романної поліфонії» (за М. Бахтіним), яка в драматичних творах поступово витісняла театральний діалог. Звичайно це позначилося на оперних жанрах і їх лібрето. В новій опері-драмі пряме перенесення театральних п'єс на оперну сцену хоча й практикувалося, але композитори тепер прагнули взяти безпосередню участь у створенні літературних текстів для оперного втілення, зробити їх співзвучними своїм задумам. Отже, роль літературної детермінанти у становленні опери малої форми в творчості композиторів різних

національних шкіл відіграв, як відомо, веризм, який став змістовною основою сюжетики, що не могло не відбитися на оперному стилі і формі.

Таким чином, у мистецтві кінця XIX століття не тільки знайшли прояв зовнішні відмінності, а й було підкреслено внутрішню різнорідність національних систем музичного мистецтва, їх взаємозв'язок із характером композиторської школи, типом національної ментальності. «Для французької культури залишилася непорушною опора на жест (позу, фігуру, ритуал, етикет, видовищність, мальовничість, картинність), для італійської аналогічну роль відігравав афект (емоція, пристрасть, індивідуальне вираження почуття), для німецької – інтелект (рефлексує дух, який аналізує розум, здоровий глузд або спрямована геть від реальності фантазія)», - підкреслює Л. Кириліна [89, с. 124].

* * *

Найзначущим чинником у формуванні вокальної школи даного історичного періоду стає національна мова. Вплив природи розмовної мови на вокальну школу незаперечний, оскільки саме звучання мови впливає і на структуру мелодії, і на манеру співу.

Німецька мова відрізняється великою кількістю приголосних звуків і порівняно низьким рівнем вокальності (насиченість звукового потоку голосними), розмаїтістю голосних фонем (темні, світлі тощо), підкресленням початкової голосної в слові, широким використанням довгих слів тощо [132, с. 46-63]). Так, просодія і фонетика німецької мови виходять на перший план, змушуючи виконавців і педагогів черпати додаткову виразність за рахунок використання вокального потенціалу сонорних приголосних.

Активність атаки слів і складів, що починаються з голосних звуків, відбивається в особливому національному колориті поєднання екскламації і філірування (чітка артикуляція голосної з подальшою вуалляцією звуку), що в свою чергу породжує розмаїтість штрихів. «Озвучення» глухих приголосних у кінці слова надає німецькій фразі акцентовану завершеність або ж стає своєрідним поштовхом для розгортання нової думки, мелодійного обороту.

Природно, особливості мови позначаються і на поетичній творчості, яка, в свою чергу, впливає на вокалізацію. Наприклад, для німецької поезії більшою мірою характерні дводольні розміри, оскільки в основному вона представлена словами, що складаються з одного-двох складів, або ж складними словами з декількома наголосами.

Новаторські опери Ріхарда Вагнера («Летючий голландець», тетралогія «Перстень нібелунга», «Трістан і Ізольда», «Нюрнберзькі майстерзінгери») зробили справжню революцію в мистецтві співу XIX століття. В статті «Про акторів і співаків» композитор писав, що для виконання його творів, незважаючи на музикальність і багатство італійського співу, співакам необхідно рішуче його зрестися [260, с. 364]. Цю вимогу Вагнер висував ще до появи своїх новаторських опер. Великої витривалості, сильного і польотного голосу вимагало вже виконання вокальних партій в опері «Ріенці» (1842), що має незвичайний склад інструментів оркестру (потужна духовна група та орган). Вагнерівський оркестр загалом відрізняється великою кількістю мідних та ударних інструментів. Так, у «Перстні нібелунга» використано понад 100 інструментів.

Р. Вагнер мислив співацький голос як якийсь надвиразний інструмент, звучання якого вплітається в оркестрову тканину. Фонетичні особливості німецької мови ще більш ускладнювали завдання співака у виконанні його опер. У новаторські опери Вагнера залучалися співаки трьох типів голосу: драматичне сопрано, героїчний тенор і драматичний баритон. Вокальні партії, написані для цих голосів, відрізняються:

- тривалістю «чистого» співу, що вимагає голосової і фізичної витривалості;
- складністю мелодійної лінії, що часто включає широкі інтервали й незручні для голосу перехідні ноти;
- використанням низької теситури в партії тенора і сопрано та високої - у баритона і баса.

Введення нових вокальних форм - монологів, оповідань, діалогів - привело до переважання аріозно-декламаційного типу висловлення.

Першими виконавцями вагнерівських опер були баритон Аугуст Кіндерман - Вотан, тенор Теодор Вахтель - Зигмунд - співак з рідкісної краси тембром, широким діапазоном і силою голосу, тенор Герман Вінкельман (учень Ю. Гея) - блискучий виконавець партії Парсіфаля, сопрано Йоганна Вагнер - Єлизавета в опері «Тангейзер» - володарка надзвичайно потужного голосу, здатного до динамічних і тембрових змін, меццо-сопрано Маріанна Брандт (учениця П. Віардо-Гарсія та Ю. Гея) - виконавиця багатьох партій у операх Р. Вагнера, написаних для низького жіночого голосу; Жан Регіні - тенор; Альберт Німан - тенор; баритон Еуген Гур.

Слід окремо відзначити Лілі Леман - сопрано, виконавицю багатьох головних партій, яка брала участь у прем'єрі вагнерівського «Персня нібелунга» на першому Байрейтському фестивалі 1876 року. Чотирнадцять років Леман співала в Берлінській придворній опері, виконуючи провідні партії колоратурного сопрано. В результаті невпинної праці співачка досягла віртуозного володіння голосом, повною мірою розкривши його красу, гранично розширивши діапазон. Поряд з роботою над ролями, вона щоденно займалась вдосконаленням голосу, що згодом описала в книзі «Моє мистецтво співати» [128]. Л. Леман глибоко цікавилася будовою голосових органів, утворенням звуку, технікою співу, а отримані знання й відкриття прагнула використати для того, щоб створити на сцені точний, психологічно вивіреним образ [136, с. 152].

Незважаючи постійний інтерес науковців і на вже здійснені дослідження величезного кола проблем щодо творчості Р. Вагнера, питання, що стосуються особливостей виконання вокальних партій вагнерівських творів, практично не досліджувалися. Проте специфічний вокальний стиль, запроваджений реформатором оперного мистецтва, безсумнівно, потребує наукової уваги та ретельного вивчення. Творчість композитора, будучи результатом осмислення існуючих оперних світових традицій, з одного боку,

та величезного прагнення до створення справжньої національної німецької опери, з іншого, стала унікальним явищем, що базується на оригінальному синтезі музики, слова і жесту.

Від виконавця це вимагає всебічного максимального розкриття творчого потенціалу: вокального, акторського, драматургічного, естетичного та ін. й, таким чином, - особливого виконавського підходу в інтерпретації вагнерівських образів. Необхідність наукової розробки методики опанування виконавського стилю в операх Р. Вагнера актуальна і сьогодні. Як правило, виконавці вагнерівських оперних героїв спираються на своє власне чуття, народжене величезною любов'ю і пошаною до мистецтва композитора, та на існуючий досвід сценічного втілення. А наукові напрацювання, в яких аналізуються творчі пошуки автора та митців його епохи, окреслюють шляхи адекватного прочитання і проникнення в сутність виконавської стилістики опер Р. Вагнера.

Наскрізною думкою музикознавчих досліджень є підтвердження значущості особливого виконавського підходу щодо формування цілого комплексу навичок, необхідних для відтворення задумів композитора. Так, С. Акімова виділяє необхідні якості, які вона формувала в своїй творчості для певних вагнерівських образів, які їй вдавалися найбільше: Зіглінда, Ельза, Єлизавета. Серед таких властивостей вона відзначала «темброву однорідність протягом усього діапазону, “вологість” і пластичність голосу, інструментальний характер» [15]. Співачка детально зупиняється на методиці взяття звуку, відношенні до звуку, розподілу звуку необхідних при виконанні складних партій Вагнера, що вимагають значного фізичного навантаження, наприклад: «тіло гортані має бути у відчутті співака ніби втрачено. Прийомами дихання, артикуляції і вокальної фонетики досягається єдиний і однорідний тембр на всьому діапазоні співака» або «зароджуючись в надрах музичного слуху, вокальний слух повинен навчитися “чути”, “бачити” й “відчувати” якісні зміни в тембрі голосу» [16].

Без цих навичок виконання вагнерівських партій, насичених смисловими драматургічними інтонаційними поворотами і декламаційністю, фактично неможливо. Авторка відзначає, що для виховання і формування таких навичок необхідний дещо інший підхід та інші інтонаційні вправи: «я почала розбиратися за допомогою “настройки” (а не розспівування) кожного окремого тону прийомом, завдяки якому досягалося поступове розвантаження шийного поясу від напруги, а звуку - від форсування» [16].

Через особливості розвитку оперного мистецтва в другій половині XIX століття основними моментами, що підштовхнули Вагнера на реформаторський шлях були: незадоволеність композитора станом сучасного йому оперного мистецтва, пошуки адекватних моделей оперних жанрів для створення унікальної німецької національної опери й відповідно до цього – нове вокальне «озвучування» оперних персонажів.

За Вагнером, суть опери як «твору мистецтва майбутнього» визначалася як *Gesamtkunstwerk*. Таким чином, оперна вистава для митця мала модифікуватися в новий жанр музичного театру, в основі якого лежить ідея подолання розділу окремих видів мистецтва. Крім того, Р. Вагнер переосмислює основні принципи античного театру, зокрема ідею очисного катарсису Аристотеля і багато розмірковує з приводу архітектоніки і драматургії античних вистав. Особливу увагу він приділяє мистецтву декламації і моменту народження опери у «Флорентійській камераті», де музична вистава мислилася як «драма на музиці». Саме такий метод асиміляції античних традицій стане основою вагнерівського стилю.

Уявлення Р. Вагнера щодо того, якою повинна бути оперна вистава та які якості повинні були мати співаки для виконання вокальних партій, викликало до життя поняття «вагнерівський голос», «вагнерівський співак». Одним з найпопулярніших вагнерівських тенорів післявоєнного часу був В. Віндгассен, трактування яким оперних партій Вагнера славилось не тільки міццю, а й інтелігентністю і музикальністю. Захоплюючі, але не безперечні

трактування Трістана та Зигмунда залишив Т. Вікерс з його дивним красивим голосом і своєрідною співацькою манерою виконання.

Прикладами характерних партій для вагнерівських тенорів є Логе та Мімі в «Золоті Рейну» і Зігфрід у «Зігфріді». У виконавців цих партій потрібний був бути яскравий драматичний талант, а також рухливість голосу, на що був здатен не кожний співак. Складності позначились на певному специфічному підході вокалістів до їх виконання. Як правило, ці партії співають на початку кар'єри героїчні тенори із високими показниками вокалу, але їхні голоси часто важкуваті й створюваним образами бракує гостроти (С. Шолто - Логе в «Золоті Рейну», В. Вінгдассен - Логе під орудою К. Бема і В. Фуртвенглера). «Абсолютний» характерний тенор - явище досить рідкісне, зразковий приклад - Герхард Штольце (Логе і Мімі у Г. Караяна, Мімі в «Зігфріді» під орудою Г. Шолті). Співак зміг створити на диво яскраві, гротескні образи своїх героїв, проте іноді йому дорікали щодо почуття міри у використанні немuzичних драматичних ефектів. Також чудовим виконавцем цих партій був такий різнобічний співак, як П. Шраєр.

Ліричним тенорам у своїх операх Вагнер призначав другорядні партії, як правило, моряків, пастушків тощо (наприклад, Штурман у «Летючому Голландці», молодий моряк і пастух у «Трістані») Кращими виконавцями цих партій є співаки, які більш відомі й затребувані в іншому репертуарі (наприклад, Т. Мозер або П. Шраєр).

Значна роль у вагнерівських операх належить партіям баса-баритона, які часто втілюють образи надприродних істот або схильних до рефлексії філософських, мученицьких персонажів - Вотан у «Персні», «Летючому Голландці», Сакс у «Мейстерзінгерах», а також ряд ролей другого плану, (наприклад, Гунтер у «Загибелі богів», Курвенал у «Трістані»). Зважаючи на переважно декламаційний характер партій баса-баритона, позбавлених, як правило, будь-якої віртуозності і дуже складних за смисловим навантаженням, головною вимогою до їх виконавців є створення цілісного й органічного образу. Кращим вагнерівським басом-баритоном ХХ століття

був безперечно Ганс Готтер, який створив всі основні ролі близькими до ідеального трактування. Перш за все, це роль Вотана в «Персні нібелунга».

Цікаво розглянути як характерні оперні типи-образи окремі персонажі у зв'язку з їх функціональним амплуа і оперним контекстом у творах, що стали вершиною оперної реформи Вагнера.

Вотан (*Wotan*) - батько богів - високий бас (бас-баритон, героїчний баритон). Ця роль є ключовою в циклі «Перстень нібелунга». Не випадково А. Лосев у своєму коментарі підкреслює, що головний герой тетралогії - саме Вотан, який є більш важливим, ніж Зігфрід, Зигмунд, Брунгільда та ін. [25]. В певному сенсі, вся історія «Персня» розглядається крізь призму особистості Вотана, його гріхопадіння і спокути, а властивості всіх інших героїв є лише проявами тих чи інших сторін верховного бога. Образ Вотана наділений як колосальною узагальнюючою силою, так і яскравим індивідуальним характером. Його партія у «Валькірії» і в «Персні» цілком виняткова і дорівнює ролі диригента (якщо розглядати «Перстень» як універсальний міф про світобудову). При цьому центр ваги ролі Вотана - саме у «Валькірії».

Трактування багатьох ключових моментів у партії Вотана залежить від того, з якої точки зору сприймається Валькірія. Якщо вона виконується як самостійна опера, поза зв'язком із «Перснем», то, як правило, трактується як історія трагічного бунту героя проти нелюдських соціальних законів. При тому головною дійовою особою виявляється Зигмунд, а ключовою сценою - сповіщення смерті (акт 2, сцена 4), а великий монолог Вотана (акт 2, сцена 2) часто взагалі виявляється пропущеним (купованим). У контексті ж «Персня» ця сцена стає однією з вершин тетралогії, якій приділяється особливо пильна увага (особливо під орудою В. Фуртвенглера, К. Крауса, Г. Шолті).

Вимоги, що висуваються до відтворення образу Вотана у «Валькірії», виключно складні. Крім суто вокальних проблем, головним завданням виконавця є донести до слухача глибину складних переживань героя. Сцена прощання в 3 акті (*Leb wohl...* і далі) і та безмежна, піднесена скорбота цього

епізоду – вірний спосіб виявити емоційну спроможність виконавця. Кращими виконавцями даної партії були Ганс Готтер і А. Шорр.

Брунгільда (*Brunnhilde*) - дочка Вотана - драматичне сопрано. За обсягом ця партія в «Персні» майже дорівнює партії Вотана. Від співачки необхідні як гарні голосові дані (дзвінки верхні ноти, особливо в 2 акті зі знаменитим Го-йо-то у виході Брунгільди - *Dir rat ich Vater*, майже меццо-сопрановий нижній регістр та величезний динамічний діапазон), так і осмислений малюнок ролі, вміння виразно декламувати мелодію (класичний зразок вагнерівської декламації, наприклад, виправдання Брунгільди в 3 акті - *War es so schmahlich*).

Втілення емоційної палітри образу простягається від піднесеної героїки («сповіщення смерті» у 2 акті *Siegmond, sieh auf mich*) до лірично жіночних моментів у розмовах з батьком - Вотаном - і оплакуванні Зигмунда (*So sah ich Siegfater nie*). Відомі виконавиці цієї партії умовно поділяються на дві групи - переважно віртуозні вокалістки і драматичні актриси. Виняткова майстерність вокалу (блискучі верхні ноти, рівне ведення звуку і динамічний діапазон) з відповідним осмисленням образу найкращим чином поєднувалась у виконанні партії Брунгільди шведською співачкою Біргіт Нільсон.

Відомим німецьким композитором-симфоністом і оперним диригентом межі XIX - XX століть був Ріхард Штраус. Автор симфонічних поем з блискучою віртуозною оркестровкою, Штраус виходив з розроблених Ф. Лістом форм програмної музики, разом з тим, у його творах відчувається вплив Г. Берліоза і Р. Вагнера. Ефектна яскравість оркестрових фарб, образна наповненість, гострота зображальних прийомів і характерність музичних тем відрізняють кращі поеми Штрауса («Дон Жуан», 1888; «Тіль Уленшпігель», 1895; «Життя героя», 1898). Поряд з тим, у низці його творів проявилися риси ілюстративності й натуралістичності («Дон Кіхот», 1897; «Домашня симфонія», 1903; «Альпійська симфонія», 1915).

Славу оперного композитора Р. Штраусу принесла опера «Саломея» (1905, за О. Уайльдом). Притаманні цьому твору декоративність і оркестрові

контрасти характерні й другій опері композитора «Електра» (1908). Похмурість образів, складність музичної мови зближують їх з мистецтвом експресіонізму. В наступний період у творчості Штрауса відбувається поворот до класицизму моцартіанського типу (опери «Кавалер троянди», 1910; «Аріадна на Наксосі», 2-га ред. 1916; «Жінка без тіні», 1919; «Олена Єгипетська», 1928; «Арабелла», 1933). У цих операх композитор ніби «повертається» до класичних форм композиції й, звичайно, до академічної манери виконання вокальних партій. Порівняно з цим, його перші, «експресіоністичні» опери потребували від виконавців головних ролей граничного напруження як співацьких (голосових), так і акторських (емоційних) здатностей.

За думкою О. Стахевича, полеміку з питань впровадження музичних і професійних інновацій у співі відбиває вокально-педагогічна література того часу [205, с. 56-57]. Часто нові концепції з великими труднощами втілювалися в практику оперного виконавства. Обґрунтуванням цих концепцій були насамперед природно-наукові дослідження, що після Ст. де Маделена і особливо М. Гарсія-сина, безпосередньо впливали на розвиток теорії і практики вокального мистецтва. У своїй сукупності ці дослідження визначили цілий напрям, головним чином, у німецькій вокальній школі. В основі цього напрямку, як підкреслює дослідник, - пошук так званого «примарного» (від лат. *primus* - перший, початковий) тону в процесі постановки голосу за допомогою фонетики мови [204]. Ідею спорідненості акустики голосового апарату і фонетики мови вперше висловив Гарсія-син, намітивши ці тенденції в своєму трактаті. Велику увагу видатного співака і вокального педагога було приділено виявленню і зіставленню тембрів, звучності і приглушеності, сили і повноти голосу, аналізу фонетики французької й, частково, італійської мов у зв'язку із артикуляцією в співі [204, с. 56-57].

Прибічником нового підходу щодо співацького звукоутворення був Ф. Шмітт, який у своїй критиці сформулював нові критерії оцінки

співацького процесу, що суперечили принципам стилю *Bel canto*, які, на його думку, були придатними лише для Італії. Свою концепцію співацького навчання Шмітт виклав у «Великій школі співу для Німеччини» (1854). Пізніше вийшли друком його праця «Пошуки *voix mixte*» (1868) і брошура про хиби методів виховання співаків. Ф. Шмітт уперше висловив думку про тісний взаємозв'язок принципів співацького навчання і вокально-виконавського оперного стилю.

Ф. Шмітт вважав, що у Німеччині слід надавати «ґрунтовну вокальну освіту» [133, 797] на принципах нового оперно-виконавського стилю, що виник під впливом музичної драми Р. Вагнера, з котрим вчений тривалий час листувався з питань вокального мистецтва. Цей стиль потребував міцного звучання співацьких голосів, відсуваючи техніку швидкості на другий план. За Шміттом, гами, портаменти, прикраси, трель, вокалізи, арії, пісні не можна застосовувати на початку навчання співу. Основою навчання повинні бути принципи формування «правильного тону» [204].

Як резюмує О. Стахевич, у своїй вокально-педагогічній практиці Шмітт виявив необхідне переміщення видиху від точки опори, що знаходиться в твердому піднебінні за верхніми зубами, у бік горла з метою виявити резонанс лобових і носових пазух у процесі розвитку верхів, уникаючи реєстрового механізму голосу [204, с. 59]. Шмітт радить досягати цього резонансу на високих звуках прийомом змішування голосних, тобто використовуючи фонетичні особливості мови. Фонетика мови залучається в процес постановки голосу, а в ширшому розумінні - у процес формування національної вокальної школи.

Ф. Шмітт запропонував цілком новий погляд на співацький голос як на явище акустичне. За Шміттом, фонетика мови повинна бути основою формування акустичних властивостей і тембральних якостей голосу співака. Практично він створив фонетико-акустичний метод виховання і навчання, який мав велике значення для становлення не лише школи примарного тону,

а й німецької вокальної школи взагалі. Метод Шмітта - важлива ланка в розвитку теоретичних основ оперного виконавства XIX століття [204, с. 68].

В своєму дослідженні О. Стахевич відзначає, що вокальна педагогіка значно відставала від творчих запитів композиторів-реформаторів. Так, вокальний теоретик Фр. Вікк у праці «Клавір і спів. Діалектика і полеміка» (1878) спробував висвітлити спрямованість розвитку мистецтва сольного співу й опери. На його думку, композитори знають лише обсяг голосів і зовсім не зважають на високий стрій камертона, голосові регістри, проблему дихання, незручності модуляцій, вимови, особливо німецької мови [204].

Цінних практичних результатів домогся учень Ф. Шмітта Юліус Гей. Високоосвічена людина, талановитий музикант і композитор, він не володів професійним співацьким голосом, однак захоплення заняттями з вокальної педагогіки, відмінне знання фонетики німецької мови, тісний контакт з Вагнером допомогли Гею виховати низку блискучих оперних виконавців.

У 1886 році Ю. Гей видав методичну працю під назвою «Німецьке навчання співу». Термін «примарний тон» він замінив на «натуральний тон». За його розумінням це поняття позначало звучання, що виявляє індивідуальні особливості тембру, які можна відшукати як в розмовному, так і в співацькому голосі. Знаходження натурального тону - важливий етап у навчанні співу. Ю. Гей розрізняв три етапи у формуванні однорідного звучання на всьому співацькому діапазоні: знаходження натурального тону, нормального тону та ідеального тону. Коли натуральний тон (природне звучання) знайдений та відчутна легкість емісії звуку на найзручнішому голосному, легко перейти до нормального тону, під яким мається характер, що ллється, звуків всього діапазону.

З'єднання грудного і головного резонаторів Ю. Гей вважав можливим за допомогою носового резонатора – «золотого моста». Однак він попереджав, що використання носового резонатора не повинно призводити до гугнявого звучання, тобто відчуття резонатора є не самоціллю, а лише

засобом, що допомагає домогтися однорідного звучання голосу, забарвленого грудним і головним резонуванням.

Одним з цікавих у німецькій педагогіці був метод Юліуса Штокгаузена. На відміну від Гея, Штокгаузен був професійним співаком (баритон), учнем Мануеля Гарсія-молодшого, тобто продовжувачем французької вокальної традиції. Так само, як і його педагог, він розглядав співацький голос як результат взаємодії всіх голосоутворювальних чинників, підкреслюючи зв'язок між діяльністю голосоутворювальних органів і якістю голосу. Так, сила голосу залежить від роботи дихальної системи, а висота звуку - від функції гортані.

Зважаючи на фонетичні особливості й труднощі німецької мови, Ю. Штокгаузен рекомендував вправи на закриті голосні, що сприяють низькому положенню гортані, установка якої необхідна, на його думку, для всіх типів голосів. З метою згладжування реєстрів він рекомендував використовувати темний і світлий тембри, бо таке чергування дозволяє зберегти стійке положення гортані. Таким чином, основними методичними принципами формування вокального звукоутворення за Ю. Штокгаузенем є: грудно-діафрагматичний тип дихання, низьке фіксоване положення гортані, широке використання у вправах різних комбінацій приголосних і голосних німецької мови [150].

Характеризуючи стан оперно-вокального мистецтва Європи кінця XIX - початку XX століття, відзначимо, що, порівняно з італійським та німецьким, оперне мистецтво Франції того часу характеризувалося різноплановістю: одні композитори сповідували естетику Р. Вагнера та Р. Штрауса і захоплювалися їх трактуванням природи голосу як інструменту, який поставав головним у співзвучності з оркестром; інші намагалися відродити традиції Рима, тобто брали за основу мелодійність; а треті йшли за ліричність опери Гуно.

Видатною постаттю, яка відкрила нові сторінки у французькому вокальному виконавстві та педагогіці на початку XX століття, був Клод

Дебюссі (1862-1918) - основоположник музичного імпресіонізму (*impression* з франц. - враження), видатний майстер звукового живопису. Новаторство К. Дебюссі полягало у відпрацюванні бездоганної вокально-музичної декламації, чуйності до внутрішнього відчуття слова, стриманості у виявленні почуттів, лаконічності форм, балансі вокального та оркестрового звучання при рафінованому звучанні голосу, тонкому відчутті тембру та психологічних нюансів. При тому все це сприяло ще більшому розширенню виконавських можливостей співака.

Подальший розвиток французького оперного мистецтва ХХ століття пов'язаний з ім'ям Моріса Равеля (1875-1937), зокрема з його оперою «Іспанська година» (Париж, 1911), і групи композиторів, яка отримала назву «Шістка», куди увійшли Л. Дюрей, Д. Мійо, А. Онеггер, Ж. Орік, Ф. Пуленк, Ж. Тайєфер.

Французькі композитори, вокальні педагоги і виконавці першої половини ХХ століття піддали критиці вітчизняні методичні принципи педагогічної думки ХІХ століття. Яскравий представник цього напрямку, автор ряду статей Рауль Дюгамель відкинув методологію Гарсія і Фора, вважаючи їх методичні положення застарілими. Адже музика ХХ століття вимагала незнаної доти виразності, багатства фарб, широкої тембрової палітри, звучання відповідно до нової вокальної естетики, задля відтворення яких традиційне статичне звучання «на опорі» було несприйнятливим. Приклад нового підходу до вокального звукоутворення спостерігаємо в Г. Дюгамеля, який радив виховувати так званий емоційний тембр, здатний передати зміни внутрішнього стану людини та її почуттів.

Висновки до розділу 1.

1. Здійснено аналіз ключових категорій дослідження; проаналізовано стан оперного мистецтва Європи кінця ХІХ - початку ХХ століття. Резюмовано, що розвиток оперного мистецтва і вокальна педагогіка Італії ХІХ століття нерозривно пов'язана з ім'ям Джузеппе Верді. Оперна творчість Верді апелювала до розвитку акторських здібностей співаків, рівного

звучання голосу на всьому діапазоні й неодмінно відмінної вокальної техніки. Також висувалися вимоги до потужності голосу і текстурної подачі слова.

У вокальній педагогіці висунули більш жорсткі технічні правила через необхідність виконання складних вокальних творів з оркестровим супроводом, тому професійне навчання співу вокалістів практикувалося починати у віці вісімнадцяти років. Лідером і натхненником нової гілки італійської вокальної школи став Франческо Ламперті. Не будучи співаком, він проте став найавторитетнішим представником вокальної педагогіки. Його учні - Дезіре Арто, Олександр Додонов, Камілло Еверарді, Марчелла Зембра, Софія Крувеллі.

2. На початку ХХ століття формується нова естетична атмосфера, зумовлена загальною ідеологічною кризою переломного періоду і глобальними зрушеннями художньої свідомості. Як наслідок, опера виявляється в ситуації «другого народження» і гостріше, ніж інші жанри вимагає подолання панування романтизму, вироблення нових, неромантичних мовних канонів.

В оперному жанрі постромантичного періоду окреслюється низка різновекторних тенденцій, зумовлених як синтетичною природою жанру (звідси – вплив літератури, де починає переважати жанр реалістичної новели; на зразок «Кармен» П. Меріме), так і впливами «зсередини» музики (вокальний цикл стає основою моноопери, симфонічна поема тощо). Реалістичні тенденції, концентруючи зміст оперних фабул, неминуче відбиваються на інтонаційному матеріалі, що використовується композиторами для характеристик персонажів, а також на стилістиці оперного співу, де, поряд зі збереженням розгорнутих кантиленних арій, широко впроваджуються аріозні та інші жанрові елементи, пов'язані з декламаційністю, речитативністю.

На противагу цьому в Німеччині оперна культура переживає оновлення в новаторських творах Р. Вагнера («Летючий голландець», тетралогія

«Перстень нібелунга», «Трістан і Ізольда», «Нюрнберзькі мейстерзінгери»), що зробили справжню революцію в мистецтві співу наступного ХХ століття. Вагнерівська реформа позначилася на всіх ланках оперної вистави: заміна арії монологом, ансамблю діалогом, особлива увага до вибору лібрето, - все це вимагало кардинального переосмислення вокально-методичних і режисерських установок, виховання співака нового типу. Сутність цієї оперної реформи зводилася до наступних положень:

1. Визначення жанру опери як синтетичного, що об'єднує, за словами Р. Вагнера, музику, живопис, скульптуру (реалістичне положення).

2. Вибір сюжетів: опера повинна розкривати вічні проблеми, вічні ідеї життя; побутові сюжети та історії не годяться, тому що вони актуальні тільки на даний час; тільки епічний, точніше міфологічний час і простір мають таку якість як вічність; отже, за основу лібрето опер брався німецький епос.

3. Симфонізм як основний творчий метод, що виражається:

а) у безперервному розвитку, так званої «нескінченної мелодії» (Вагнер), тобто, нескінченна музики без пауз, каденцій навіть в антрактах. Відмова від «номерної» структури традиційної опери, тому що членування на «номери» порушує безперервну дію, через замкнутість номерів розривається музичний зв'язок (зокрема інтонаційний). У Вагнера між окремими сценами немає пауз, музичний потік безперервний.

б) в системі лейтмотивів, призначеній для створення внутрішньої музичної зв'язності всіх сцен. Музика Вагнера містить «провідні нитки», які полегшують орієнтацію в музично-драматичній події. Це невеликі мотивні елементи, які закріплюються за певними персонажами, поняттями, ідеями і періодично з'являються протягом усього твору. Завдяки цьому в слухача виникають певні асоціації, а музична конструкція стає гомогенною, що знову відповідає прагненню до єдності.

в) в посиленні ролі симфонічного розвитку. Це спричинило непомірне зростання драматургічної ролі оркестру на шкоду вокалу. Інструментального

характеру набуває й мелодика, що виразилось, перш за все, в переважанні декламаційності над пісенністю.

Творчі пошуки Р. Вагнера продовжив Р. Штраус, у експресіоністських операх якого були висунуті підвищені вимоги до співака щодо володіння голосом та художньо-образного осмислення концепції оперної вистави. Констатовано, що нове коло психологічно напружених емоцій, введених в оперні твори композиторами-експресіоністами початку ХХ століття, відмова від традиційного використання засобів художньої виразності (відхід від класично-романтичного розуміння мелодії, гармонії, фактури та інших елементів музичної мови), «емансипація дисонансу», що відбулася в творчості А. Шенберга та інших представників ново-віденської школи, привели до розширення арсеналу виконавських, у т.ч. вокальних засобів. Поряд з введенням прийому «*Sprachgesang*» для виконання вокальної музики експресіоністів («Місячний П'єро» А. Шенберга, «Воццек», «Лулу» А. Берга та ін.), спостерігається збагачення психологічної палітри, викликане в тому числі й появою жанру моноопери.

Основні положення розділу викладені в публікаціях авторки дисертації [152; 157; 160].

РОЗДІЛ 2

СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ТА ВОКАЛЬНИХ ШКІЛ В УКРАЇНІ

2.1. Особливості розвитку професійного вокального виконавства в Україні крізь призму ідей європейських вокальних шкіл

Проникнення західноєвропейських традицій музичної культури в систему ціннісно-естетичних орієнтацій українського суспільства – процес, характерний для України XIX - початку XX століття, причому на рівні не тільки столичної, а й провінційної культури. Тому для з'ясування процесу становлення професійного вокального виконавства важливим і цікавим завданням є моделювання кроскультурного діалогу, виявлення специфіки зарубіжних впливів на процес і зміст музичної освіти в Києві, Львові, Харкові, Одесі наприкінці XIX - на початку XX століття. Окреслені хронологічні рамки не потребують пояснення - це доба активної взаємодії вітчизняної і західної музичних культур, у той час як подальша «радянська» доба позбавила цих можливостей, тому найочевидніші європейські впливи обмежуються першими двадцятьма роками минулого століття.

Вокальне мистецтво XIX століття від початку характеризувалося не просто проникненням, а й доволі масовим впровадженням в українську культуру західноєвропейських (особливо італійських, німецьких і французьких) музично-педагогічних традицій. Процес формування моделі професійної музичної освіти почався набагато раніше, ніж виникли перші українські консерваторії, створені тільки на початку XX століття, і спроби, які не увінчалися організаційним успіхом, «тягнули» вітчизняні музично-педагогічні традиції до відтворення французьких, італійських та німецьких зразків професійного вокального виконавства.

Кінець XIX століття позначений процесами реформування оперного мистецтва. В цей час відбувається трансформація культурно-філософських

аспектів українського професійного вокального виконавства. «Музична оперна культура того часу свідомо (і демонстративно) не замикається на конкретному історизмі, звертаючись до вічності, позачасових критеріїв мистецтва, думки і життя, перекодує сюжети і образи, ідеї і концепції світової культури в міфологеми і філософеми універсального порядку, що органічно вписуються як в образно-асоціативний контекст різних мистецтв, так і в понятійно-логічний контекст філософських і теоретико-естетичних конструктів культурологічної думки» [83, с. 10].

На цих підставах оперне вокальне виконавство стає привабливим центром, ядром, в орбіту якого входять талановиті виконавці. Ще в другій половині XIX століття, в т. зв. передреформаційний період, багато українських музикантів, композиторів, акторів стали приділяти увагу розробці загальних художньо-музичних принципів виконавства з метою донесення до глядача-слухача суті авторського задуму іноземних творів.

Реформа була зумовлена тим, що художні особливості творчості відомих європейських композиторів, висували до співаків низку вимог щодо удосконалення вокально-технічних прийомів і спрямовували до пошуку українськими виконавцями найправдивіших вокальних і драматичних виразних засобів. За таких умов стало зрозуміло, що оперні співаки повинні оволодіти професійними якостями, як-от: здатність вокалізувати мелодійний речитатив, вмінням тембрально озвучувати / зафарбовувати музичні фрази психологічною інтонацією тощо.

На межі XIX - XX століть в Україні формується плеяда виконавців-вокалістів (Г. Алчевський, О. Благовидова, П. Голубєв, М. Донець-Тессейр, Д. Євтушенко, М. Єгоричева, Ю. Закревський, С. Крушельницька, М. Менцинський, М. Михайлов-Сидоров, О. Мишуга, О. Муравйова, І. Паторжинський, І. Райченко, Ю. Рейдер, Н. Урбан та ін.), з творчою діяльністю яких пов'язані вузлові зрушення у вітчизняному оперному виконавстві. Слухачам-глядачам відкривається новий світ ідей, зримо

предстає образ героя свого часу. Мистецтво цих виконавців залишає по собі краші зразки і приклади української вокальної культури.

Особливістю вокальної творчості співаків, яких згуртувала українська школа співу наприкінці ХІХ - на початку ХХ століть, була індивідуальність вимови слова, фрази і тексту. «Прагнення до прояву творчої індивідуальності та обсяг роботи над вдосконаленням виконавської майстерності у кожного співака були особливими» [227, с. 67]. Крім того, як у зазначений період, так і на нинішньому етапі важливим для фахівця у сфері вокального мистецтва є професіоналізація вокального виконавства, а також посилення уваги до індивідуального та особистісно-спрямованого підходу до навчання [43, с. 113]. Сьогодні так само як і сто – сто п'ятьдесят років тому назад, важливим є залучення іноземного, насамперед європейського педагогічного досвіду. Але цей процес не був однобічним: не лише європейське вокальне виконавство впливало на українське, а й значною мірою навпаки (про що йдеться в публікаціях авторки [43]).

Окреслений період в історії України відзначається значними соціально-політичними катаклізмами. Адже тоді територія нашої країни перебувала під владою найбільших на ті часи світових імперій – Російської та Австро-Угорської, до складу яких вона входила. Така ситуація диктувала деякі особливості становлення професійного вокального виконавства. З метою розрізнення виявлених розбіжностей вважаємо за необхідне звернутися до висвітлення існуючих науково-мистецтвознавчих доробок дослідників.

Відзначимо, що до низки науковців, котрі розглядали ті чи інші аспекти розвитку виконавських технік професійної вокальної освіти на території України на рубежі ХІХ - ХХ століть належать такі вчені як: Б. Гнидь [38], Ю. Грищенко [48], А. Желан [Ошибка! Источник ссылки не найден.], І. Малиніна [135], М. Мельник [Ошибка! Источник ссылки не найден.], Д. Оленюк [176], Р. Шмагало [227].

Так, Ю. Грищенко досліджувала історичні витоки професійної вокальної освіти в Україні та розвиток окремих регіональних шкіл,

акцентуючи увагу на вивченні особливостей Київської вокальної школи [42]. Тоді як А. Желан здійснила спробу виявити вплив видатних педагогів на розвиток музично-культурного середовища [Ошибка! Источник ссылки не найден.]. Своєю чергою у напрацюваннях Д. Оленюк знаходимо відомості про вплив західноєвропейської вокальної традиції на українську культуру оперного співу (XIX - початок XX століття) [179].

З метою досягнення ґрунтовного розуміння обраної проблематики ці дослідники здійснили детальний теоретичний аналіз наукової літератури, що стосується історії музичного мистецтва й виконавства в Україні та Європі загалом, функціонування конкретних мистецьких шкіл (Б. Гнидь [38], І. Малиніна [135], М. Мельник [142], С. Людкевич [130], Ю. Романенкова [193], Р. Шмагало [227], О. Шуляр [Ошибка! Источник ссылки не найден.] та ін.). Значний обсяг відомостей стосовно вокальної школи Києва кінця XIX – початку XX століть міститься у праці Ю. Зільбермана «Київське музичне училище. Нарис діяльності, 1868-1924 роки», про що йшлося у публікаціях авторки дисертації [158].

І. Малиніна пов’язує виникнення професійного вокального виконавства на території України в досліджуваний період з основними періодами становлення й розвитку мистецьких шкіл [135, с. 19-20]. Дослідниця пропонує власну періодизацію, яку вважаємо за доцільне навести в межах нашого дослідження (табл. 2.1.).

Таблиця 2.1

Періодизація становлення й розвитку мистецьких шкіл на території України в кінці XIX – початку XX століть (за

І. Малиніною [135])

1870-1880-ті роки	Зародження й відкриття шкіл	Підбір викладацького складу й меценатів, проведення конференцій педагогів, обмін досвідом
1880-1890-ті роки	Інституалізація шкіл	Затвердження нормативних документів шкіл, здобуття школами офіційного права на підготовку студентів. Активна фундація відповідних бібліотек і музейних закладів

1890-1914-ті роки	Реорганізація мистецьких шкіл	У цей час значна частина вокальних шкіл у формі училищ трансформуються у консерваторії
-------------------	-------------------------------	--

Подана періодизація професіоналізації вокального виконавства демонструє стадійність становлення власне української вокальної педагогіки, що корелює з тенденціями розвитку європейської оперної культури і оперного виконавства. Разом з тим, ми не до кінця погоджуємося з поданою періодизацією, у зв'язку з чим пропонується авторська позиція щодо визначення періодів становлення й розвитку мистецьких/вокальних шкіл на території України в кінці XIX – початку XX століть. Так, на нашу думку, окреслений процес мав ширші хронологічні межі й розгортався впродовж п'яти етапів:

- 1871-1879 роки – початковий – накопичення педагогічних ідей щодо постановки голосу і мистецтва співу;

- 1880-1889 роки – структуралізаційний – формування системи вокального навчання, регіональне групування педагогічних ідей щодо розвитку мистецтва співу;

- 1890-1899 роки – концептуалізаційний – відкриття училищ і приватних музичних шкіл, в яких методика навчання співу базувалася на європейських підходах щодо розвитку голосу виконавців, в тому числі, й оперних;

- 1900-1912 роки – трансформаційний – утворення статутних закладів мистецької освіти, до роботи в яких залучалися іноземні педагоги, які враховували національні співацькі традиції, та вітчизняні вокалісти, які, спираючись на власний досвід, впроваджували авторські методики постановки голосу;

- 1913-1917 роки – реформаційний - завершується утворенням перших консерваторій (1913 рік – Київська та Одеська, 1917 рік - Харківська) та усталенням вітчизняних методик виховання співаків.

Підтвердженням такого розподілу стали висновки Ю. Грищенко [42], котра визначила тенденційні вектори розвитку професійного вокального

виконавства крізь призму становлення вокальної освіти у досліджуваний період. Так, до згаданих тенденцій науковиця відносить:

– посилення національної спрямованості вітчизняної вокальної освіти шляхом введення до співацького репертуару українських пісенних творів та їх композиторських обробок, залучення до викладацької діяльності українських композиторів, музикантів, співаків;

– значний вплив зарубіжних вокальних шкіл (німецької, італійської, зокрема *bel canto*) на розвиток вітчизняної вокальної освіти в Україні та формування авторських вокальних шкіл, використання навчально-методичних розробок європейських педагогів-вокалістів;

– інтеграція у змісті вокальної освіти прогресивних ідей вітчизняного і зарубіжного музично-педагогічного досвіду, що передбачало використання різноманітних форм і методів вокально-хорової підготовки майбутніх співаків, включення у репертуар найкращих зразків національного і світового мистецтва;

– професіоналізація вокальної освіти, що виявилася у створенні мережі професійних музичних навчальних закладів, де здійснювалася вокальна та вокально-хорова підготовка майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва; розширення змісту навчальних програм, за рахунок введення музично-теоретичних дисциплін та предметів сценічної й акторської майстерності;

– посилення уваги до забезпечення індивідуально-особистісної спрямованості музично-освітнього процесу, що передбачало створення індивідуальних програм з музичних дисциплін з урахуванням творчих можливостей та виконавської індивідуальності кожного учня чи студента, а також специфіки навчального закладу [43, с. 10-11]

Разом з тим відзначимо, що як резюмує Д. Оленюк [174], звертаючи увагу на визначення особливостей оперного виконавства М. Менцинського в контексті європейської культури, «міцну основу вокально-професійної освіти та виховання в Україні було закладено у XIX столітті» [176, с. 10]. Далі

дослідниця стверджує, що зародження оперного мистецтва на українському ґрунті відбувалося шляхом широкого включення традиційних фольклорних мотивів у музично-театральні п'єси (водевілі, побутові діалогічні опери тощо), які посідали чільне місце у сценічній практиці вже навіть на межі XVIII – XIX століть.

Основними культурно-мистецькими центрами тоді, за словами авторки, «ставали музичні товариства, філармонії, освітні заклади». Музичні заклади «своєю діяльністю впливали не лише на організацію уніфікованої системи професійної музичної освіти, а й на загальний рівень професіоналізації музичної культури того чи іншого регіону. Паралельно існували альтернативні до офіційних, домашні (приватні) форми вокального навчання, де були задіяні дві категорії педагогів: ті, що займалися приватною практикою у вільний від роботи в навчальному закладі час, і ті, які створювали окремі приватні (часто лише однопрофільні) школи. Були вироблені методичні концепції окремих вокальних педагогів, а також навчально-методичні напрямки колективів того чи іншого навчального закладу» [176, с. 11].

Примітно, що влада двох держав-імперій, у складі яких перебувала тоді територія України, сприяла розвитку професійної вокальної освіти. Так, «розширювалася мережа навчальних закладів; відкрились заклади освіти для жінок; народні школи стали доступними для всіх верств населення; громадським організаціям та приватним особам було надане право відкривати навчальні заклади; створювалися заклади освіти нового типу, в яких учні здобували неповну середню освіту (гімназії з 4-річним терміном навчання)» [42, с. 10]. Разом з тим, така тенденція супроводжувалася заборонаю прокламації національно забарвленої пісенної творчості.

Відзначимо, що разом з розширенням системи професійної вокальної освіти в досліджуваній період переживають реорганізацію провідні культурно-мистецькі платформи, зокрема Львівський оперний театр на сцені якого активно «ставили» опери композиторів зі світовим іменем. Це сприяло

інтеграції європейської вокально-виконавської манери в професійне вокальне виконавство на території України.

Так, захоплюючою сторінкою в історії оперного мистецтва Львова була популярність творчості німецького митця Р. Вагнера та любов до його творів. Наприкінці XIX – на початку XX століття на львівській сцені йшла більша частина його музичних драм («Летючий голландець», тетралогія «Перстень нібелунга», «Тангейзер», «Лоенгрін»). Солістами у згаданих операх в різний час були Ю. Закревський, О. Концевич, С. Крушельницька, М. Менцинський.

Опери Р. Вагнера зробили революцію у вокальному мистецтві XIX століття, зокрема й в Україні. В цих новаторських творах з'явилася значна кількість монологів, діалогів і оповідань. Візитівкою вагнерівських опер стала аріозно-декламатична манера виконання, яка передбачала здійснення значного емоційного впливу на глядача. Адже Р. Вагнер вважав, що музика є інструментом, який може передати слухачеві почуття автора твору.

У творах Р. Вагнера, що ставилися на культурно-мистецьких платформах України, використовувалися переважно три типи голосів: колоратурне сопрано, героїчний тенор і баритон. Наприклад, партії опери «Рієнці» (нім. *Rienzi, der Letzte der Tribunen*) припускають значну тривалість співу і вимагають від виконавця великої вокальної витривалості. До того чимало проблем виконавцям створювали фонетичні особливості німецької вимови, які значно ускладнювали виконання. Однак, згадуючи українських виконавців вагнерівських опер, відзначимо, що переважна більшість з них володіла кількома іноземними мовами, що створювало підґрунтя для точного відтворення емоційного настрою твору.

Порівняння національних співацьких шкіл доводить, що існують спадкоємні зв'язки між італійською, німецькою і французькою школами. Існує між ними і взаємовплив, але національні риси залишаються основами італійської та української, де українське вокальне мистецтво збагатило свій вокально-технічний арсенал якостями емоційних начал – сповідальності і щиросердності. Сповідальні інтонації, що увійшли як засіб вираження в

життя православного українського народу, були частково запозичені з церковних обрядів, несли в собі відвертість і щиросердність. Саме ці особливості становили основу пісенних інтонацій, методизму і стали «родзинками» професійного української школи співу.

Зазначені тези демонструють безпосереднє «виростання» професійного вокального оперного українського співу з форм духовної музики, яка була принципово хоровою і яка була джерелом вокалізації як інструментального начала співу і протистояла мовній експресії, виділяла можливості театральньо-драматичного декламування тексту. Затвердження оперного жанру і сольного професійного вокалу в Україні до XIX століття відверто визначилося з опорою на мовленнєво-декламаційну «природність». Проте XX століття - століття науково-технічної революції - змінило музично-жанрову парадигму професійної музики.

У характеристиці специфіки жанрово-видового прояву XX століття дослідник О. Маркова виділяє наступні ознаки: «нагадуємо, що виключно-всеохоплюючою ознакою музики Нового часу XVII-XIX століть була оперна вокальність могутнього волевого самовираження *особистості*. XX ж століття відродило забуту тезу архаїки: інструменталізацію музичного мислення, аж до “приховування” тембру природного людського голосу ... – в сенсорно-шумових, ритмо-конструктивних комплексах і тембрових абстракціях музики» [138, с. 5].

Українське музично-сценічне мистецтво, як і вокальне виконавство, також мало свої глибокі коріння в мистецтві. Детальне вивчення специфіки професійного вокального виконавства провідних тенорів (Модест Менцинський, Олександр Мишуга та ін.) дало змогу узагальнити його специфічні риси:

- вокальна техніка вітчизняних співаків давала можливість виконувати найскладніші твори італійських, німецьких, французьких композиторів;

- збереження споконвічно українського стилю виконавства, якому властиві психологізм, внутрішня глибина, сповідальність, щиросердність, задушевність, простота.

Можемо з упевненістю стверджувати, що «національність» і є тим об'єктом, який у поєднанні з музичною формою організовує в українській вокальній школі особливе явище – українське оперне виконавство. Виконавське мистецтво співаків опери досліджуваного періоду знаходилося в тісному зв'язку з пісенним виконавством народу, з мистецтвом учасників музично-драматичних жанрів, які побутували в Україні до виникнення української опери. Як стверджує В. Антонюк [3], «природно, що у формуванні професійного вокального виконавства на території України анонсованого історичного періоду знайшли відображення тенденції з боку зарубіжного вокального мистецтва. Однак вони зазнавали змін, заломлюючись згідно національної своєрідності й наситилися самобутніми рисами, виливаючись у явища нової художньої цінності» [3, с. 67-68].

Зберігаючи давні національні традиції, професійне вокальне виконавство «не тільки увібрало найцінніші здобутки різних культур, а й “давало” на них відповідь» [189, с. 95-96]. Джерелом, що відкрило шлях становлення і розвитку музичних жанрів і зокрема й оперного мистецтва, звичайно була українська пісня, яка була основним видом музичної творчості нашого народу, починаючи з глибокої давнини. Як слушно підсумовує А. Желан «українська вокально-опера традиція поступово еволюціонувала від ліричного співу до драматичного, орієнтуючись на вимоги оперного співу в загальноєвропейському контексті. Для цього потрібні були художники, музиканти співаки з відповідним рівнем підготовки саме з України, і вони з'явилися. Українські співаки Менцинський, Крушельницька, Мишуга завдяки своєму таланту, працездатності та наполегливості стали успішно засвоювати традиції європейських оперних шкіл, і завдяки їх творчості особливої актуальності набуло на той час гасло “європеїзації” української школи оперного

виконавства, реалізація якого вимагала постійного підвищення виконавського професіоналізму й розширення жанрового діапазону виконуваних партій» [178, с. 112].

Відзначимо, що професійне вокальне виконавство в Україні значною мірою тяжіло до відтворення ідей західноєвропейської вокальної педагогіки. З цією метою відомі оперні співаки, імена яких ми згадували раніше, проходили навчання та стажування в країнах Європи, що сприяло розвитку виконавської техніки. Зокрема Ю. Закревський та О. Концевич звертали увагу на напрацювання відомих італійських вчителів у сфері вокальної педагогіки (Д. Джіцці, Б. Кареллі, Дж. Крешентіні, Ф. Ламперті, Дж. Марінееллі, А. Ноццарі, Н. Порпора та ін.). Звідти українські виконавці сепарували ідеї використання прийому *appoggio* (з італ. – «підтримка»), який згідно висновків Г. Данканич [53] «полягає у свідомому керуванні дихальним процесом за допомогою м'язової координації і охоплює більшість аспектів співу. Для багатьох європейських шкіл застосування *appoggio* стало своєрідною відправною точкою у можливості створення власного підходу до вокальної техніки та стилю» [53, с. 53-54]. Однією з найважливіших функцій італійської вокальної традиції, продовжує дослідниця, «було об'єднання елементів процесу звукоутворення (затримки дихання, атаки звуку, резонування, регістрових переходів); жоден елемент не міг бути відокремленим від іншого» [53, с. 54].

Національно-культурний сплеск музичної творчості в країнах Європи в ХІХ столітті детермінував прагнення відомих композиторів до віднайдення музичної мови та стилю, які б відбивали цілісність, неповторність, унікальність кожної конкретної нації та відображали й ретранслявали її неповторний мистецький склад. Тому, наприклад, у Німеччині творчі пошуки Вагнера вплинули на поширення ідеї відтворення національної самобутності не тільки в музичних творах, а й власне в техніці вокального виконавства.

Така ситуація спрямовувала вітчизняних вокалістів до синергізації українських та європейських тенденцій у вокальному виконавстві. Якщо

вести мову про традиції німецької вокальної школи, то тут українські співаки апелювали до запозичення, переважно, ідей Вагнера, звертаючи увагу на використання нових, на переконання Г. Данканич [53], у вокальній методиці прийомів та явищ:

- *Stauprinzip* - створення потужного повітряного тиску під зімкненими голосовими складками;

- *Minimalluft* - мінімальне використання повітря під час співу;

- *Bauchaussestütze* - розширення грудної клітки, забезпечення глибокого вокального дихання шляхом розтягнення м'язів пресу;

- *Deckung* - механічне прикриття і затемнення звуку для збалансування регістрів;

- *Nach-hinten-Singens* - розширення гортані з метою створення простору для фонації;

- *Rundung* - прийом округлення голосних звуків [53, с. 60].

Використання українськими вокалістами окреслених прийомів базувалося на характерних елементах німецької та австрійської вокальних методик, до низки особливостей яких належать: розширення грудної клітки, активна робота дихальних м'язів, темне забарвлення тембру голосу, фіксована низька позиція гортані та акцент на поетичному тексті, який змістовно переважає над вокалізацією тощо.

У науковій літературі йдеться про те, що співацький голос є своєрідним музичним інструментом, створеним природою і наділеним здатністю тонкої емоційної виразності за рахунок різноманітності тембрового звучання і артикуляції вокальних фраз, що відображає стан і настрій співака. Голос людини має безліч інтонацій і артикуляцій, які допомагають висловити бажання та емоційний стан людини. Голос відтворює стан людської психіки від плачу до сміху або плачу-сміху одночасно (сміх крізь сльози), страх, тривогу, схвилюваність. Така емоційна виразна палітра притаманна й українській мові.

Саме ці особливі якості проявилися в професійному вокальному виконавстві вітчизняних співаків під час виконання ними партій відомих опер. Адже, власне мовна інтонація є початком вокального інтонування. Артикуляційні механізми вимови букв, слів, фраз мають загальне начало, однак в процесі вокалізації відбувається активізація систем голосового апарату, він починає працювати динамічніше і енергійніше, використовуючи повітряний потік, більш активну роботу голосових зв'язок, спрямовуючи звук у резонаторні порожнини. Відзначимо, що вітчизняні вокалісти вдало відтворювали інтонування в іншомовних операх, володіючи широким спектром артикуляційних механізмів.

Розвиток професійного вокального виконавства на території України кінця XIX – початку XX століття спирався й на напрацювання українських митців у сфері музичного мистецтва, наприклад, таких як М. Вербицький, С. Гулак-Артемівський, О. Кошиць, М. Лисенко, П. Ніщинський, Д. Січинський, П. Сокальський, К. Стеценко та ін. Музика українських композиторів кінця XIX - початку XX століття є складною, багатоплановою, різноманітною за змістом, жанрами, стилями і формами втілення музичного мистецтва, що має духовний зв'язок з українською філософською думкою.

Національна ідея стала світоглядним фундаментом, на якому будувалася українська музична культура і сформувалися традиції професійного вокального виконавства. Основоположники і яскраві представники цього музичного напрямку орієнтувалися у своїй творчій діяльності на художні ідеали нації, багатовікові культурні традиції народу, будучи виразниками національної ідеї, спрямовували слухачів до ідентифікації з українським народом в умовах окупації.

Як базова складова української ментальності і як основний концепт у навчанні вітчизняних філософів національна ідея в її різних видах і формулюваннях отримала адекватний вираз у художніх образах плеяди українських виконавців, які створили унікальний національний феномен – українську вокальну школу. Українська ідея як вираз самоідентифікації

етносу і нації, основні критерії якої соборність, незалежність, духовність, співчуття, самопожертва, добро, любов, істина, правдолюбство, краса, стала стрижневим принципом вітчизняної філософської і суспільної думки. Ідеї всеєдності і богошукання (пошуки істини, добра, краси) знайшли своє глибоке відображення і ствердження в практиці професійного вокального виконавства досліджуваного періоду. До смислових параметрів, що виражають світовідчуття і світосприйняття, художньо-творчі, соціокультурні та професійно-музичні позиції українських вокалістів кінця XIX - початку XX століття й одночасно розглядаються і як сутнісні характеристики національної ідеї.

Виникнення і розвиток тенденцій професійного вокального виконавства був обумовлений певними закономірностями. В світлі сказаного вважаємо, що музично-естетичний світогляд М. Лисенка, а також логічна творча ідейно-художня концепція стали потужним джерелом новаторських виконавських й музично-педагогічних ідей, показником нової тенденції примноження та розвитку української мистецтвознавчої думки.

Новаторська діяльність М. Лисенка роз'яснює виникнення «нової демократичної музичної мови, що впливає, з органічного сполучення національної музичної мови з історично сформованими традиціями і нормами». Новаторство композитора проявляється і в справі створення українського оперного мистецтва, започаткування професійної вокальної (Київської) школи оперного співу і затвердження правдивої, достовірної емоційної виразності в музично-виконавській оперній культурі. Підтвердженням тому є оперна творчість М. Лисенка. Так, у 1880 році композитор почав роботу над самим значним своїм твором - оперою «Тарас Бульба», за однойменною повістю М. Гоголя на лібрето М. Старицького. Далі він пише «Утоплени» - лірико-фантастичну оперу за повістю «Майська ніч» М. Гоголя, лібрето М. Старицького; здійснює третю редакцію «Різдвяної ночі» (1883) та ін. В 1889 році Лисенко аранжував вокальні номери до опери

«Наталка Полтавка» за твором І. Котляревського, в 1894 році написав музику до феєрії «Чарівний сон» на текст М. Старицького, а в 1896 - оперу «Саффо».

Однак новаторство цих музичних творів М. Лисенка в своїй основі має фундаментальні традиції. Адже в творчості композитора багато елементів від минулого. Це знайшло відображення в особливостях вокального виконавства українських співаків центральних та східних регіонів України подальшого ХХ століття (В. Арканова, Б. Гмиря, О. Востряков, П. Голубєв, Н. Компанієць, М. Манойло, Н. Суржина, В. Третяк, В. Трішин, Г. Ципола, М. Частій та ін.).

Засвоєннями нових елементів та вокально-технічних прийомів цілком залежали від завдань, що ставили перед співаками нові музичні твори, пісні, романси, оперні ролі і арії. Створення М. Лисенком нових опер стало новим витком на шляху формування української професійної школи співу. Оперою «Тарас Бульба» Лисенко випередив сучасників – композиторів Заходу, зокрема, уведенням фантастичних сцен. За рахунок цього вокальні партії набули вишуканої віртуозності, підпорядкованої виразності образу оперного героя. З вирішенням нових завдань, що були поставлені перед вокальним виконавством, примножилася скарбниця української школи співу.

Вивчення мистецької спадщини досліджуваного періоду дало змогу встановити, що основними художніми характеристиками феномену професійного виконавства на території України стали: тенденції сповідальності у виконання різних вокальних партій (покаянна сповідь, сповідь-визнання тощо) й речитативності. Саме окреслені особливості є важливими рисами композиторського стилю в творах українських композиторів. Звернення до світу сповідально-музичного (сповідально-філософського) діалогу відображає шлях відродження національної української самосвідомості.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть речитатив у професійному виконавстві був одним із засобів виявлення і розкриття духовно-світоглядної ідеї творів, у тому числі й оперних. Ця функція речитативу в музиці була

виразом моральних, культурних і релігійних переконань героя. Як підкреслює Т. Мартинюк, речитатив як чинник музичного мислення, поєднуючи музику і слово, через інтонаційно-тематичну тканину виражає духовний зміст як опери, так і камерних вокальних творів [140, с. 45-46].

Розглядаючи передумови виникнення професійної вокальної школи співу, відзначимо, що видатні представники світського класичного професійного співу, зокрема й оперного, в основному набували навичок і початкову освіту в церковних хорових школах, а потім виступали виконавцями творів церковних композиторів. У зв'язку з цим, вважаємо за доцільне відзначити, що професійне вокальне виконавство на території нашої держави в досліджуваній період характеризувалося творчим процесом, що складається з двох рівнозначних складових, таких як:

- вокально-технічна майстерність, де основою визначено європейські вокально-технічні принципи;

- ментальна модель, сформована на основі психологічних особливостей української нації, традицій, витоків її музичної культури і специфіки духовно-історичного розвитку.

Труднощі музикознавчого аналізу понять «українська вокальна школа» і «українське вокальне виконавство» полягають у відсутності єдиної наукової термінології з проблеми дослідження. У вітчизняному мистецтвознавстві ці два явища мають різні визначення, які відображають ті чи інші їх сторони і складають єдиний синонімічний ряд. До сьогодні в сучасній музичній науці практично не відображено термінологічне розмежування понять «українська вокальна школа» і «українське вокальне виконавство».

Усталення професійного вокального виконавства на території України наприкінці XIX – на початку XX століття було процесом взаємодії композиторських, виконавських і педагогічних чинників, занурених у національно-культурну спадщину (історичні художньо-стильові, культові, фольклорні витоки). Тому українське вокальне мистецтво того часу, з одного

боку, забарвлене національною своєрідністю, а з іншого, – пронизане європейськими тенденціями.

Принагідно підкреслимо, що вокальне мистецтво, як зазначає Л. Микуланинець, «будучи засобом комунікації, здатне передавати найважливіші життєві смисли його творців» [143, с. 78]. У свою чергу, сто чи трохи більше років назад українські регіональні вокальні школи співу – були осередками національної музичної культури, що відбивали самотню багатовікову історію, трансливали зв'язок народних традицій, в яких знаходить своє відображення досвід переходу від музичної творчості до професійного виконання композиторських творів.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття на оперних сценах України, як і раніше домінували твори західноєвропейських композиторів, гастролювали іноземні трупи – італійські, французькі, німецькі. Але в деяких з них солістами виступали саме вітчизняні виконавці (Ю. Закревський, С. Крушельницька, М. Менцинський, О. Мишуга та ін.).

Центрами вокального виконавства стають великі міста: Львів, Київ, Харків, Одеса, Катеринослав (нині Дніпро). У стінах театральних училищ, консерваторій протягом досліджуваного періоду відбувалася підготовка плеяди видатних співаків і співачок, які заклали основу української вокальної школи. Ними були засвоєні найпередовіші вокально-технічні, виконавчі та педагогічні традиції видатних співаків і педагогів Італії (Е. Гандольфі, К. Еверарді, М. Петц) та Європи. У згаданих містах українські співаки, сприйнявши культуру італійської, німецької, французької опер, вокально-технічні традиції школи *vel canto* зуміли трансформувати їх, «перенести» на українську манеру виконання, створивши таким чином національну виконавську школу.

Основними рисами, що характеризували співаків української вокальної школи кінця ХІХ – початку ХХ століть, були: досконала вокальна техніка, що дозволяла співати найскладніші твори європейських композиторів; вміння при тому залишатися українськими виконавцями, з властивою їм

задушевністю, глибиною, простотою і щирістю; володіння драматичним мистецтвом нарівні з вокальним; дбайливе ставлення до поетичного слова в співі і природна його вимова.

Своєрідність поглядів вітчизняних музичних педагогів (В. Висоцький, О. Мишуга, О. Пилипович та ін.) досліджуваного періоду відбивалася у спрямованості на підвищення рівня виконавської майстерності. Значною мірою професіоналізації виконання співаків сприяло те, що у вітчизняних мистецьких навчальних закладах часто викладали іноземні педагоги, зокрема італійці. Педагоги-іноземці не завжди задовільно володіли українською мовою і розуміли її не точно. Відповідно можна припустити, що вони мали певний загальний і невеликий набір методичної лексики, яка служила для зауважень або задовільних схвалень під час виконання вокальних вправ або творів зарубіжних композиторів.

Саме в такому підході до постановки голосу провідних виконавців полягає універсальність передачі педагогом власних «відчуттів» співацького процесу без урахування індивідуальності вокального обдарування. Тут не зовсім погоджуємося з принципами вокальної педагогіки іноземців. Адже універсальність у вокальній педагогіці такого роду – явище спірне. Відомо, що фізіологія голосового апарату кожної людини – індивідуальна. Розуміння звуку кожним співаком здійснюється по-різному, індивідуально, так само як і співацькі відчуття формуються в залежності від усвідомленого, складного механізму м'язової пам'яті голосового апарату, від безлічі інших важливих умовностей процесу звукоутворення.

Так, наприклад, в Одеському музичному училищі, а згодом консерваторії (1913 рік, перший ректор В. Малішевський), керівництво якої вважало за потрібне залучати іноземних педагогів з вокального мистецтва для виховання вітчизняних співаків, працювали вихідці з Італії й Австро-Угорщини. Традиція постановки співацького голосу в рамках роботи педагогів, котрі були вихідцями з Італії, ґрунтувалася на інструментальному

методі вокальної освіти, в якому вершиною виконавської майстерності вважалось:

- об'ємність і рівність звучання співацького голосу на всьому діапазоні (за наявності повного природного діапазону);

- «інструментальна» рівність тембрових характеристик звучання зі згладженими регістровими переходами співацького голосу;

- прагнення до демонстрації вокальних даних, каскадів гам, запаморочливих пасажів, високих нот, фермат та ін.

Примітно, що процес професіоналізації вокального виконавства відбувався на всій території України. Наприклад, у роботі харківських закладів мистецької освіти значними педагогічними здобутками вирізнявся П. Голубєв. У рамках його педагогічних ідей, всі голоси, незалежно від рівня обдарованості співака, однаковою мірою вимагають виховного розвитку і професійного удосконалення. В методичних настановах педагога-виконавця першорядної важливості набуває не тільки правильне виявлення співацьких здібностей, а й «ограновування» природного голосу співака, підбір індивідуальних вправ для розвитку вокальної майстерності, що органічно полегшують розуміння художнього змісту творів.

Будь-які навички співацької майстерності для П. Голубєва були безглузді без глибокого усвідомлення твору, розуміння його художнього змісту. Так, педагог вважав, що почуття виразності і правдивої інтерпретації вокальної партії є обов'язковими елементами виконання. Окреслені правила вокальної педагогіки в поєднанні з неприпустимістю форсування співацького звуку і його неприродного спотворення, перенапруження голосового апарату П. Голубєв застосовував у практичних заняттях зі своїми учнями, в майбутньому в більшості блискучими співаками. Він прагнув знайти таку постановку, яка відповідала б фізичним особливостям співака. В той самий час головним для нього були музикальність співака, його загальна інтелігентність, чарівність, зовнішні дані. Велике значення надавалось внутрішньому контакту між учнем і педагогом. Вгадати вокальну

індивідуальність було першим завданням, другим – зрозуміти художню індивідуальність і належним чином її репрезентувати.

Педагоги Харкова, спрямовуючи зусилля на розвиток професійного вокального виконавства, перш за все звертали увагу на звучання середнього регістру голосу співака і розташування перехідних звуків. Уважно вслухаючись, П. Голубев шукав тони більш природні й повні, апробовуючи звучання на різних голосних. Підбираючи найбільш вдалий тон, як еталон звучання голосного, він брав його за основу в побудові всієї методики роботи з конкретним учнем. Потім, поступово збільшуючи навантаження на голосовий апарат, межі діапазону розширювалися.

Натомість до Київського музичного училища було запрошено італійського педагога Гектора Гандольфі. Цей педагог основну увагу в побудові методики занять зі співаками приділяв знаходженню краси співацького звуку. В цьому відношенні він був вірним послідовником італійської школи *bel canto*, естетика якої вимагає перш за все еталонного звучання. Решта: техніка, швидкість, діапазон, сила – не повинні порушувати краси звуку – цієї основи основ розвитку всіх інших властивостей голосу.

У випрацюванні цього тону Гектор Гандольфі йшов шляхом усунення тих недоліків, які не дозволяли проявитися красі і природності співацького звуку. Тому у всіх учнів педагога, якими б великими або маленькими голосами вони не володіли, критики в першу чергу відзначали природність звучання і гарне володіння всіма виразними можливостями голосу.

Цікаво, що низка іноземних педагогів, які працювали в закладах мистецької освіти у цей період, так і не вивчили українську мову, що, за спогадами сучасників, часом приводило до курйозних ситуацій на уроках. Між іншим, необов'язковість знання української мови для педагога-музиканта було аж ніяк не випадковим, а цілком характерним для діяльності іноземців в Україні наприкінці XIX – на початку XX століття. Умови життєдіяльності не викликали потреби входження німців, французів,

італійців-педагогів в українське мовне середовище, адже більшість вітчизняних учнів-співаків досконало володіли кількома іноземними мовами.

Розвиток вітчизняних музичних шкіл і консерваторій у другій половині XIX - на початку XX століття призвів до «розмивання» західноєвропейської монополії на музичну освіту в Україні й сприяв професіоналізації вокального виконавства на території нашої держави. А між тим, європоцентричній музичній освіті XIX століття були характерні цікаві риси, які сьогодні, на жаль, не реалізуються музичними школами і навіть професійними музичними навчальними закладами. Зокрема це:

- опора на нотний текст, підготовка співака до вільного читання нот і підтримка за допомогою нотного тексту під час виконання (що значно «знімає» сценічне хвилювання, робить виступ початківців більш комфортним);
- любов до транскрипцій, що дозволяло знайомитися з найрізноманітнішою музикою в живому виконанні;
- імпровізаційність, яка давала можливість дилетантам музикувати без репертуарних обмежень.

Якщо у великих містах України професіоналізація вокального виконавства перебувала в «руках» численних музичних педагогів, то у провінційних культурних центрах розвиток вокальної майстерності співаків щодо виконання музичних творів, як правило, зосереджувався в одного-двох педагогів, які формували музично-освітній простір, смаки, репертуар цілих поколінь жителів певних губернських або повітових міст.

Натомість, міська манера вокального виконавства й музична культура співаків-українців, у межах якої спочатку механічно дублювалися західноєвропейські методики співу, поступово вела педагогів-емігрантів до осмислення і прийняття особливостей української музики і формування національних ознак вітчизняної музичної освіти.

До особливостей вокальної методології співу українських виконавців відноситься взаємозв'язок фонетичних аспектів мови з необхідністю

виразного донесення мовного тексту в музиці. В основі створення образів героїв в українській вокальній музиці кінця XIX - початку XX століть лежить проблема розкриття внутрішнього світу особистості через інтонаційну виразність, інтонаційне перевтілення. Засобами вокального перевтілення героїв пісень, романсів і опер ставали: виразне інтонування, прагнення передати емоції певним забарвленням звуку і словом, щирість у передачі почуттів, життя людського духу.

Так, у професійному вокальному виконавстві й вокальному мистецтві України цього періоду знайшли вираження самобутність національного інтонування, розкриття емоційних і психологічних переживань людини. Отже, можна стверджувати, що українська вокальна школа об'єднала взаємопов'язані між собою якості національної своєрідності: виразність музичного висловлення, внутрішній психологізм образів, розкриття задуму і характеру твору, його філософських ідей.

Разом з тим, відзначимо, що особливості методики музичної педагогіки нашої країни на зламі XIX - XX ст. проявились у вокальній техніці, заснованій на специфіці вокально-артикуляційних прийомів, властивих фонації української мови, збагативши вокалізацію емоційною виразністю, а також у формуванні художньо-образної вокально-мовної конкретизації образу, в щирій виразності, природності і достовірності, передачі поетичного змісту музики, в динамічності драматичної дії. Подальшому плідному розвитку професійного вокального виконавства сприяли українські композитори, відроджуючи і розвиваючи національне інтонування.

Підсумовуючи, підкреслимо, що українська вокальна школа періоду становлення засновувалась на поєднанні західноєвропейських вокальних методик, пов'язаних формою і позицією побудови вокалізації та особливостями артикуляції української мови. Формування вокально-виконавських традицій було обумовлено менталітетом українського народу, розумінням і вмінням проявляти емоції і почуття, розкриваючи зміст вокального твору.

В цей час доробок українських композиторів здебільшого складався з творів, що виконувались рідною мовою. Отже, виконання такого репертуару вимагало особливого емоційного стану, закладеного у віршованому і музичному текстах. Особливо стрімкого розвитку професійне вокальне виконавство досягло у діяльності представників української вокальної школи кінця XIX - початку XX століття. Період розвитку і вдосконалення професіоналізації української вокальної школи пов'язаний з іменами Г. Алчевського, О. Благовидової, В. Висоцького, П. Голубєва, М. Донець-Тессейр, Д. Євтушенка, М. Єгоричева, Ю. Закревського, С. Крушельницької, М. Менцинського, М. Михайлова, О. Мишуги, О. Муравйової, І. Паторжинського, І. Райченко, Ю. Рейдер, Н. Урбан. Ці видатні виконавці створили авторські методики роботи над вокальними образами і досягли професійних висот, прославивши українське вокальне виконавство у світовому культурному просторі. Творчі здобутки згаданих виконавців-педагогів здійснили значний вплив на особливості становлення та педагогічні засади регіональних вокальних шкіл України кінця XIX – початку XX століть.

2.2. Регіональні вокальні школи України кінця XIX – початку XX століття: становлення, професіоналізація, педагогічні настанови

Специфіка трансформації регіональних вокальних шкіл України наприкінці XIX – на початку XX століття детермінована історичним становленням музичного мистецтва, й, водночас, певними вимогами до виконавської практики. Поряд з тим, у розрізі національного музичного мистецтва на рубежі століть важливим був саме етно-національний характер вокальних шкіл, обумовлений складом життя народу: його поезією, законами фонетики мови, традиціями в музиці, а також мистецтвом народних співаків. Так своєрідність українських вокальних шкіл, на переконання Ю. Грищенко, відбивалася у змісті, жанрах, звуковеденні, емоційності, використанні

регістрів голосу, ролі слова в музиці, ритміці, ладовій структурі, а також мелізматичі виконуваних творів [42, с. 4].

Розглядаючи генезу розвитку професійного вокального виконавства у закладах мистецької освіти, дослідниця стверджує, що музична освіта є цілісною педагогічною системою, у рамках якої відбувається поєднання таких компонентів: загального, особливого та індивідуального. За свідченнями Ю. Грищенко, «загальний компонент охоплює процес розвитку музичної та педагогічної підготовки в цілому; *особливий* – пов'язаний із процесом та умовами української вокальної освіти, її національними та регіональними особливостями й історичними витоками; *індивідуальний* – зумовлений особистісними якостями, здібностями та рівнем виконавської підготовки майбутніх музикантів-вокалістів, їхньою творчою індивідуальністю» [43, с. 5]. Вивчення процесу становлення, особливостей професіоналізації, педагогічних засад діяльності представників регіональних вокальних шкіл України кінця XIX – початку XX століть надало змогу стверджувати, що окреслені складові є актуальними як для минулих історичних епох, так і для сучасного періоду.

Ведучи мову про професійне вокальне виконавство, відзначимо, що звернення українських вокальних педагогів до європейського досвіду навчання співу розпочалося з другої половини – кінця XIX століття. В той самий час в оперному виконавстві Західної Європи була особливо популярною техніка співу «бельканто». Серед видатних українських співаків, майстрів цієї техніки, слід особливо виділити Модеста Менцинського, котрий, зокрема, був виконавцем головних партій в операх Р. Вагнера («Трістан і Ізольда», «Лоенгрін»), Дж. Верді («Аїда», «Трубадур»), Ш. Гуно («Фауст»), Р. Леонкавалло («Паяци»).

Вихованцем італійської школи «бельканто» був також Олександр Мишуга. Це був не лише талановитий і всесвітньо відомий виконавець, а й педагог-новатор і меценат. Для розвитку національної культури О. Мишуга жертвував кошти не лише окремим особам (М. Микиші, М. Павлику,

І. Франку), а й різним закладам (наприклад робітничій бурсі у Львові чи Музичному інституту ім. Миколі Лисенка).

Для з'ясування особливостей розвитку регіональних вокальних шкіл на території нашої держави в досліджуваний період вбачається за необхідне здійснити дефінітивний аналіз поняття «вокально-педагогічна школа».

Зокрема доволі влучним визначенням є трактування Д. Аспелунда [5]. Дослідник трактує даний термін як «конкретну, цілеспрямовану, організовану систему підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється» [5, с. 4]. Розширене тлумачення згаданої дефініції знаходимо у напрацюваннях Б. Гнидья [38]. У своєму монографічному дослідженні «Історія вокального мистецтва» Б. Гнидь стверджує, що поняття вокально-педагогічна школа «можна вживати як визначення української, італійської, французької, німецької, російської, болонської та ін. вокальних шкіл. Вокальна школа історично змінна, соціальна та національна. Процес історичної змінності вокальних шкіл завжди нерозривно пов'язаний з історичним розвитком музики, з конкретними вимогами виконавської практики. Соціальні умови визначають ідейну та естетичну направленість вокального мистецтва, а також впливають на характер вокальних шкіл. Національний характер вокальних шкіл обумовлений складом життя кожного народу: його поезією, законами фонетики, мови, народними традиціями в музиці, мистецтвом народних співаків» [38, с. 3].

У даному тлумаченні відбивається сутність регіональних вокальних шкіл України, кожна з яких характеризувалася деякими особливостями, що сформувалися на фоні соціально-економічних, політичних, мистецьких подій у конкретному регіоні. Крім того, процес становлення вокальних шкіл на теренах нашої країни ґрунтувався на традиціях вокальної педагогіки Західної Європи, традиції мистецької освіти якої сягають XVII століття, й випереджають українську більше, ніж на 200 років. Адже в той самий період у Європі активно розвивалися композиторські школи, які вимагали створення

відповідного вокального виконавського контексту [171, с. 274]. Провідну роль, як відомо, у цьому процесі відігравала Італія, де сформувалися основи оперного співу в його нинішньому розумінні.

Крім італійської вокальної школи, методологічні підвалини вокальної педагогіки стрімко розширювалися й удосконалювалися у Франції (Жільбер Луї Дюпре, Мануель Гарсія-син) й Німеччині (Р. Вагнер, Ю. Гей, Ф. Шмітт, Ю. Штокгаузен). Однією з ключових ідейних тез німецької школи було нівелювання й «відхід» від італійського методу навчання співу. Адже німецькі митці прагнули тотального урахування специфічних особливостей оперної німецької музики, що часто підкреслювалася фонетикою мови. Зокрема Ф. Шмітт заперечував «прикриття» верхньої ділянки діапазону голосу. Його метод дістав назву «школа примарного тону» від італійського слова «*prima*» – перший, тобто найкращий тон голосу [205, с. 155]. Разом з тим, зауважимо, що так чи інакше німецькі виконавці використовували італійські практики у втіленні тих чи інших оперних номерів.

Вивчення архівних документів, методичних напрацювань та наукової літератури за проблемою дослідження дало змогу встановити, що професіоналізація вокальної освіти у напрямі підготовки академічних виконавців на території України припала на кінець XIX – на початок XX століття. Примітно, що питання музичного виховання виконавців нової хвилі обговорювалось на державному рівні. Так, за документальними свідченнями фондів Центрального державного історичного архіву (далі – ЦДІА) України, керівництвом «Київського імператорського навчального округу» були прийняті ряд циркулярів і постанов, що декларували впровадження в навчальний процес народних училищ навчання хоровому співу. Таким прикладом є рішення з'їзду інспекторів народних училищ Чернігівської губернії від 3 червня 1886 року «Про обов'язкове навчання церковного співу викладачів народних училищ» [225, с. 38-39].

У закритих установах, наприклад, у жіночих інститутах і пансіонах, викладання музики диктувалося необхідністю підготовки з числа матеріально

неспроможних вихованок педагогів-гувернанток, викладачів музики і іноземних мов. Високим рівнем відзначалося музичне виховання в Київському інституті шляхетних дівчат, де з 1876 по 1902 роки гру на фортепіано викладав видатний український композитор, основоположник української класичної музики М. Лисенко (1842-1912). За його ініціативи до навчального плану були введені уроки теорії та історії музики, на яких він ілюстрував класичну музику і твори тодішніх композиторів. Значна увага приділялася музичному вихованню й у Київській першій чоловічій гімназії. В інших загальноосвітніх установах – прогімназіях, училищах, початкових школах музично-виховний процес не отримав систематичного характеру. Часто він залежав і регулювався потребами богослужіння, подіями з життя школи, міста.

* * *

У 80-ті роки XIX століття в Україні виникають і розвиваються різні форми позашкільної освіти: народні бібліотеки, комітети і товариства грамотності, створюються благодійні установи та недільні школи, до програм яких часто включали й заняття хоровим співом. Наприкінці XIX століття активізувалася робота приватних навчальних закладів: шкіл, класів, курсів, у тому числі й музичних/вокальних. Перша приватна музична школа в Києві була організована К. Ф. фон Фейстом у 1881 році і називалася вокально-інструментальною [235]. Але ще раніше, як свідчать документи фондів ЦДІА України, в 1867 році на прохання директора Київського відділення ІРМТ в Києві було відкрито музичну школу, в якій викладалися елементарна теорія, контрапункт і вчення про гармонію, сольний та хоровий спів, гра на фортепіано, сольфеджіо тощо [270].

Цікавим явищем стало заснування в 1889 році в Києві музичної школи і оркестру народних інструментів при Київській головній майстерні місцевого залізничного вокзалу, керівниками яких стали інженер В. Пітт та майстер І. Кравчук. Характерно, що ці керівники не були професіональними музикантами, але їх музична підготовка дозволяла здійснювати управління

школою [273]. Ключовою віхою становлення Київської вокальної школи стало створення музичного училища в 1883 році (на базі музичної школи, що існувала при ІРМТ з 1868 року). До 1913 року цей музичний заклад пройшов значний етап розвитку, коли був реорганізований у консерваторію.

За роки роботи Київського музичного училища там працювали не лише вітчизняні а й зарубіжні педагоги. Видатними педагогами училища були Володимир Пухальський і Олександр Виноградський. Перший був педагогом-піаністом, і громадським діячем, а другий – диригентом і головою Київського відділення Імператорського музичного товариства. Крім цих осіб, до справи реформування училища у консерваторію долучилися композитор П. Чайковський, який в останніх десятиліттях ХІХ століття неодноразово відвідував Київ, а також піаніст і композитор А. Рубінштейн, який відзначав повну відповідність навчального процесу в Київському музичному училищі усім вимогам, які висуваються до консерваторії.

Завдяки енергії і цілеспрямованості, В. Пухальському вдалося за нетривалий час зробити музичне училище одним з найкращих музичних закладів України. Він залучив до педагогічної роботи віолончеліста, вихованця Празької консерваторії В. Ф. Алоїза-Музиканта та відомого оперного співака Камілло Еверарді. Ю. Грищенко відзначає низку видатних культурно-мистецьких діячів, котрі так чи інакше були причетні до інституалізації окремих напрямків музичного мистецтва в розрізі заснування Київської школи вокального виконавства (вокальна школа – М. Донець-Тессейр, О. Муравйов; фортепіанна школа – Г. Беклемішев, Ф. Блуменфельд, К. Михайлов, Г. Нейгауз, В. Пухальський; композиторська школа – Р. Глієр, В. Косенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький; диригентсько-хорова школа – М. Вериківський, Г. Верьовка, О. Кошиць, Е. Скрипчинська) [46].

Пріоритети педагогічних принципів В. Пухальського чудово сформулював він сам у розмові зі своїм учнем Г. Коганом. На питання останнього чому учні класу Пухальського часто грають, і «грішать» недоробками, той відповів: «Ніколи не робіть висновки про педагога по тому,

як грають його учні, поки вони у нього навчаються. Про педагога слід судити по тому, як грають його учні через десять-п'ятнадцять років» [46]. В. Пухальський готував артистів, а не вічних учнів, які без «маестро» не в змозі увійти у самостійне життя.

За протекцією В. Пухальського у Київському музичному училищі викладачами співу були запрошені такі відомі оперні виконавці, як А. Барцал, О. Лисенко-О'Коннор, Ю. Махіна, П. Сетов тощо. Вони працювали у закладі в якості тимчасових педагогів (тобто не на постійній основі). Також на початку ХХ століття до Києва були запрошені імениті викладачі-італійці – К. Еверарді, Е. Гандольфі, М. Петц. Низка іноземних педагогів працювали в Києві разом із помічниками, зокрема у К. Еверарді їх було двоє – С. Габель і В. Самусь.

Відтак, видається можливим резюмувати, що влада заохочувала викладання у мистецьких навчальних закладах, у т. ч. на території нинішнього Сходу України, найкращих представників іменитих вокальних шкіл Європи, насамперед з Італії.

В рамках роботи Київського педагогічного училища значними здобутками у сфері вокального навчання відзначився Гектор Ганадольфі. Своім ключовим викладацьким принципом педагог зробив заперечення будь-якої напруженості, тобто вимагав цілковитої природності виконання. Маючи чудовий голос (бас), Г. Гандольфі водночас боявся сцени і більше любив виступати як викладач, а не соліст. Ймовірно, що саме цей чинник спричинив перехід цього видатного співака до педагогічної роботи. За твердженнями Г. Тіца [211], Г. Гандольфі привніс у Київську музичну школу бездоганний музичний смак і водночас високі вимоги до учнів (оскільки домагався, щоби кожен учень повною мірою з'ясовував і правильно виконував його вказівки) [211].

Творчий педагогічний метод Г. Гандольфі полягав у тому, що на початку занять він слідкував за правильною поставою учня, рекомендуючи виконавцям рівно стояти із простягнутими уздовж тулуба руками. Педагог

вважав, що саме таке положення співака забезпечує природне грудно-діафрагматичне дихання. Г. Гандольфі ніколи особливо не фіксував уваги учня спеціально на диханні, однак у практичній діяльності майже завжди досягав в учнів забезпечення правильного співацького дихання, про що йдеться в публікаціях авторки дисертації [53]. Іншими вимогами у рамках педагогічного методу Г. Гандольфі були:

- поєднання грудного й головного резонування практично по всьому діапазону голосу (в особливій мірі – на його середньому відрізку);
- забезпечення у меццо-сопрано повного «згладжування» реєстрів та красивого й насиченого обертонами звучання;
- велика увага до округлого прикритого звучання;
- примушення басів забезпечувати прикриття звуків: ре-, мі-бемоль та навіть ре-бемоль і до першої октави;
- пропозиція починати гаму октавою нижче із майже закритим ротом (при цьому між губами повинна лишатися лише невелика щілина), для того, щоби забезпечити краще відчуття резонування звуку. Потім співаку слід було, підіймаючись по ступенях гами, на верхній ноті широко відкрити рот при вільно відкритій глотці тощо [211].

Аналіз науково-методичної та музикознавчої літератури засвідчує, що настанови Г. Гандольфі вплинули на становлення виконавської майстерності таких відомих українських співаків як І. Голянд, В. Гужова, М. Калиновська, С. Капара, О. Колодуб, Є. Кончевський, М. Стефанович та ін. Водночас, від своїх учнів-співаків педагог очікував «італійського» звучання голосу, що передбачало «сконцентрованість» звуку за умов обов'язково яскравої, близької вимови голосних. Обов'язковими компонентами «сконцентрованості» звуку Г. Гандольфі вважав те, що звук має бути округлим і прикритим, тобто добре насиченим резонуючими обертонами.

Відзначимо, що в цей час крім офіційно затверджених музичних закладів з'являється велика кількість приватних. Так після заснування Київського музичного училища при одному з його відділень були відкриті

підготовчі курси З. Худякової, які згідно з правилами і програмами мали на меті «дати можливість всім бажаючим продовжити свою освіту в Київському музичному училищі» [226]. Водночас це підкреслює інтерес інтелігенції до розвитку культури вітчизняного вокального виконавства [271]. У 1889 році київська дворянка Є. Потешніна відкрила приватну музичну співацьку школу [272]. У 1889 році в Либідській ділянці Києва було відкрито елементарне музичне училище, про що свідчить справа в ЦДІА України, [275], а в 1892 році дворянином Ю. Сендзіковским було відкрито музичну школу в Умані [273].

Аналогічні приватні установи в цей період виникали в інших містах України, надаючи підґрунтя для формування регіональних вокальних шкіл. Так, в Єлисаветграді було відкрито музичну школу О. М. Тальнівського, випускника Варшавської консерваторії; в 1899 році тут почала діяти школа Густава Нейгауза, батька всесвітньовідомого піаніста Генріха Нейгауза. В Одесі широко відомими були курси К. Лаглера, Р. Гельма, класи Д. Ресселя, М. Фидельмана, Г. Рахміля та ін.

Такі приватні музичні установи виконували в цілому функції підготовчих курсів для вступу до музичних училищ. Однак, у деяких з них рівень викладання вже тоді відповідав «училищному». Показовими були підготовчі курси З. І. Худякової, М. К. Лесневіч-Носового, школи С. М. Blumenфельда і М. А. Тутковського у Києві. Навчання в школі Blumenфельда давало можливість отримати не тільки загальну музичну освіту, а й вокально-сценічну. У 1894 році в школі були відкриті перші в Україні класи драматичного мистецтва. Вихованцями їх вокального відділу стали О. А. Кошиць, Г. І. Внуковський та ін.

Якщо вокальна школа С. М. Blumenфельда практично орієнтувалася на програму музичних училищ, то заклад М. А. Тутковського в своїй діяльності наблизився до рівня вимог консерваторії. В цьому була велика заслуга висококваліфікованого колективу викладачів, до складу якого входили кращі педагоги і музиканти Києва. За час свого існування школа Тутковського

виховала ряд відомих музикантів, серед яких співаки Н. В. Птицин, М. І. Донець, С. І. Друзякін, М. А. Янс, М. І. Закревська, М. Я. Будневич, Є. Г. Азерска та ін. Таким чином, успішна діяльність приватних закладів музичної освіти в Україні протягом 80-90-х років XIX століття сприяла розвитку камерного вокального виконавства й створила підвалини для кристалізації педагогічних ідей київської вокальної школи.

Стратегічний напрям удосконалення майстерності вокального виконавства українських співаків досліджуваного періоду в межах Київської школи знаходимо у педагогічних поглядах відомого вітчизняного митця О. Мишуги. Під його керівництвом здобула освіту плеяда професійних виконавців, серед яких: М. Висоцька, М. Гребінецька, В. Долинська, М. Микиша, С. Мирович, Л. Морозовська, О. Любич-Парахоняк, І. Сологуб-Бокконі, В. Ціхович, І. Шмеркович, Є. Штрассерн).

Згідно з підходом О. Мишуги, професійна підготовка майбутнього співака в закладі мистецької освіти повинна базуватися на забезпеченні здатності виконавця розуміти правильність вокального тону. На переконання викладача, насправді виразний спів так само є неможливим без постановки співацького голосу, який би характеризувався інтонаційністю. Адже, на його думку, визначальна роль у професійному вокальному виконавстві належить інтерпретації. Так, у деяких публікаціях авторки дисертації йдеться про те, що без цього високохудожня інтерпретація твору видавалася для О. Мишуги неможливою. Митець вважав, що навіть щире прагнення не приведе до досконалого виконання у разі, якщо голос сформований неправильно.

Будучи, як і його італійські колеги, вимогливим і суворим до інтонаційних похибок, О. Мишуга водночас не терпів у співі нещирості і вимагав від своїх учнів технічної досконалості, а також шляхетності, тепла, глибини почуттів й сердечності виконання. Своє розуміння технічної досконалості О. Мишуга виклав у такій жартівливій формі:

«Щоби правильно співати, Треба добре вимовляти
Кожну букву в кожному слові

Так як вимовляють в мові,
 Но не горлом, а губами,
 Пред язиком, за зубами,
 Піднебіння вверх стягати
 І в самих устах співати» [173, с. 26, с. 51-58].

Зважаючи на вище сказане, можна стверджувати, що О. Мишуга спрямовував своїх учнів до чіткої вимови кожного слова у процесі співу. Тут принагідно відзначимо, що сам співак, володіючи низкою іноземних мов, у своїй педагогічній діяльності на заняттях у Музично-драматичній школі М. Лисенка викладав лише рідною мовою. Це становило неабияку загрозу його власній безпеці, зважаючи на тогочасний суспільно-політичний лад в країні. Педагогічна метода О. Мишуги стала базисом для його власної вокальної школи, яка згодом була творчо розвинута у рамках Київської консерваторії М. Донець-Тессейрою і М. Микишою.

Ще одним провідним педагогом Київської вокальної школи вважаємо О. Пилиповича, котрий розробив класифікацію стадійності до формування виконавських технік вокалістів. Так, на переконання О. Пилиповича процес розвитку вокально-виконавських вмінь співака проходить такі етапи:

- на початковому етапі підготовки – надзвичайна послідовність і строгість у розвитку вокальної техніки;
- недопущення найменшого відхилення від виконання учнями завдань, нетерпимість до помилок;
- формулювання чітких і зрозумілих вимог до звучання голосу.

Одним із талановитих вихідців Київської вокальної школи, який у зрілому віці став викладачем академічного співу, був Станіслав Габель (1849–1924). Саме він був запрошений М. Лисенком на виконання партії Пацюка (бас) в опері «Різдвяна ніч» (1874, Київ). У свою чергу, в подальшому учнями С. Габеля у Києві були такі баритони, як О. Каміонський і М. Каракаш, а також тенори І. Єршов, А. Секар-Рожанський, І. Томарс. Працюючи як із чоловічими, так і з жіночими голосами С. Габель як

талановитий виконавець і педагог Київської школи водночас здійснював заходи із систематизації своїх знань – зокрема це був вокальний збірник «Репертуар співаків та співачок» (1888-1890), у рамках якого можна було ознайомитися із понад 100 аріями для баритона, баса, тенора, сопрано й меццо-сопрано.

У 1912 році Київське музичне училище (клас проф. М. Алексеевої-Юневич) закінчила Марія Литвиненко-Вольгемут (1892-1966). У подальшому свій виконавський талант вона реалізовувала у театрі М. Садовського (1912-1914, 1918), театрах у Санкт-Петербурзі (1914-1916), у Київській опері (1916-1917, 1922-1923), у Київському музично-драматичному театрі (1919), у Харківській опері (1923-1925), у Харківському українському оперному театрі (1925-1935) та у Київському українському оперному театрі (1935-1953). Творчий доробок М. Литвиненко-Вольгемут складався з виконання понад 70 вокально-сценічних образів у операх композиторів України, Західної Європи.

* * *

Становлення регіональної вокальної школи в Одесі пов'язано насамперед з іменем П. Сокальського. Після трирічного перебування П. Сокальського в Петербурзі, де він закінчив композиторське відділення Петербурзької консерваторії, митець був зайнятий тим, що систематично порівнював принципи і методи викладання всього комплексу спеціальних дисциплін у кращих музичних навчальних закладах імперії, маючи на меті застосувати цей досвід на практиці в Одесі. У підсумку перевага була віддана методам Безкоштовної музичної школи М. Балакірева – М. Римського-Корсакова (які, до речі, незабаром зайняли провідну позицію і в Петербурзькій консерваторії). Це стає зрозумілим із полеміки П. Сокальського зі школою А. Рубінштейна.

Предметом цієї полеміки виявилася власне постановка музичної і, зокрема, вокально-виконавської освіти: якщо метою є високий професіоналізм, то його досягнення, на думку П. Сокальського, не могло обмежуватися одним лише відтворенням західноєвропейських методик

викладання. І якщо вітчизняна музика в порівнянні із західною вважалася більшою мірою «аматорською», як її полемічно характеризував А. Рубінштейн, то це лише означало, що увагу потрібно приділяти саме розвитку такої «аматорської» музики, на ґрунті якої може розвинутися свій власний, а не запозичений, вирощений на іншому ґрунті, професіоналізм.

Повернувшись до Одеси, П. Сокальський керував хором, розробляв і вів перший в Одесі професійно орієнтований курс історії музики, тим самим солідаризуючись з Ф. Лістом [276]. В іншій, популярнішій формі цей курс ліг в основу циклу його публічних лекцій, докладні конспекти яких збереглися в архівах митця [276].

П. Сокальський був людиною, котра ніколи не зупиняється у своєму русі до поставленої мети [82, с. 56]. А метою, яку він відстоював у останні роки свого життя, було відкриття в Одесі консерваторії. Його старання увінчалися успіхом тоді, коли в Одесі відкрили відділення Імператорського Російського Музичного Товариства, до складу якого в 1886 році і увійшов колектив створених П. Сокальським Музичних класів, що стали відтепер музичними класами ІРМТ [277]. На базі згаданих курсів у 1897 році, вже після смерті П. Сокальського, було створено Одеське музичне училище, а в 1913 році - Одеська консерваторія.

Доречно зауважити, що П. Сокальський, який поєднував у своїй діяльності амплуа історика, фольклориста і хормейстера, композитора, публіциста і педагога, став засновником школи історичного музикознавства в Одесі [276]. Це підтверджується цілою плеядою вихованих ним талановитих спадкоємців і продовжувачів.

На початку 90-х років XIX століття активну і плідну музичну та педагогічну діяльність в Одесі розпочинає ще один багатогранно обдарований музикант М. Марценко. Захопившись ідеєю П. Сокальського про ключове значення хорового мистецтва для вітчизняної музичної вокально-виконавської культури, він розпочинає компанію щодо створення регентських курсів. Це стало поштовхом для фундації «Одеської

Симфонічної Капели». При цьому слово «симфонічна» в цій назві було вжито в його етимологічно-первісному сенсі: як така, що «гідно звучить». Основу репертуару капели становила хорова, переважно церковна, музика від Палестріні і Орландо Лассо до Кастальського і Лисенко. Повнота і послідовність репрезентації шедеврів хорового співу в серіях концертів під керівництвом М. Марценко сприяла надзвичайній популяризації не лише хорового, але й сольного вокального виконавства.

Отже, як бачимо, диференціація хорового та сольного вокального виконавства в рамках регіональної Одеської вокальної школи в досліджуваний період відбувалася під впливом іноземних та вітчизняних педагогів та композиторів. Принагідно зауважимо, що, наприклад, викладачі-італійці ставили перед учнями наступні вимоги:

- використання округлого критого звучання на стійкій опорі дихання для тренувального співу старовинних італійських канцон, нескладних класичних арій;

- «відточування» техніки співу насамперед із більш підготовленими учнями;

- робота над філіруванням вокального звуку (ця вправа називалася «парасолька»), коли усі однотипні голоси співали витриману ноту, починаючи з піанісімо із поступовим доведенням до фортисімо;

- забезпечення виразності із використанням справжніх емоцій і переживань;

- вивчення з учнями значної кількості творів вокального репертуару.

Така асиміляція педагогічних поглядів на методику навчання виконавської майстерності в настановах Одеської вокальної школи стала основою для підготовки видатних митців подальшого, зокрема таких як: О. Ворошило, М. Гришко, М. Огренич, Г. Поливанова, О. Пономаренко, Б. Руденко, Р. Сергієнко, З. Христинич, Є. Чавдар, Л. Ширіна. Зокрема, драматичний баритон Михайла Гришка (1901-1973), рівний у всіх регістрах,

широкого діапазону, в різний час був прикрасою Одеської (1924-1927), Харківської (1927-1936) та Київської опер (1936-1964).

* * *

Звертаючись до надбань вокальної виконавської педагогіки, не можна не згадати Слобожанщини, що споконвіку славилася своїми співочими голосами і де із давніх давен готувались співацькі кадри для придворних капел. Але в Харкові – культурному центрі краю з другої половини XVIII століття - систематичне викладання музики почалося лише 1773 року, коли в місцевому колегіумі був відкритий клас інструментальної та вокальної музики. Тоді ним завідував придворний музикант Максим Прохорович Концевич. Клас був відкритий за «доповіддю» гвардії-майора, губернатора Слобідської України Євдокима Олексійовича Щербініна на 12 півчих.

Але професійна вокально-виконавська та музична освіта була запроваджена в Харкові тільки після відкриття відділення російського музичного товариства (РМТ) та музичних класів при ньому, що переросли потім в музичне училище і консерваторію. Створені вони були завдяки невтомній енергії І. Слатіна – першого й до кінця свого життя незмінного керівника, який користувався значним авторитетом у творчій спільноті Харкова. На його запрошення до міста залюбки приїздили всесвітньо відомі композитори і виконавці в якості викладачів. З концертами в училищі бували Л. Ауер, С. Рахманінов, М. Римський-Корсаков, брати Рубінштейни, П. Чайковський і багато інших відомих митців.

Високо поставлене професійне навчання і гастролі багатьох знаменитостей справили величезний вплив на формування культури вокального виконавства молодих співаків. Це сприяло тому, що Харків став центром музичної культури Слобожанщини до революції. Одним з провідних викладачів Харківської вокальної школи був П. Голубєв. Митець-педагог, закінчивши у 1906 році закінчив Харківське музичне училище по класу Ф. Бугамеллі, почав у 1908 році свою викладацьку кар'єру, що тривала до 1926 року. Однією з педагогічних настанов Голубєва було переконання, що

«у процесі співу бере участь не тільки голосовий апарат; не буде перебільшенням вираз – “співає весь організм” у повній гармонії всіх його фізичних, емоційних і творчих можливостей» [40, с. 32]. За його переконанням, правильно сформований голос співака має певні властивості:

- округлений, опертий, близький і рівний у всіх регістрах звук;
- мішане грудо-головне резонування на основі нижньо-реберно-діафрагмального (костоабдомінального) дихання [40, с. 33].

Вже будучи професором, П. Голубєв стверджував: «Опора дихання і опора звуку, крім благотворного впливу на саму якість співацького звуку ще знімають і зайве напруження з гортані та голосових зв'язок і передають його в потужну систему витривалих м'язів – вдихачів і видихачів» [40, с. 38]. Він вважав, що сучасна школа округленого, близького й опертого звуку є результатом погодженої комплексної роботи усіх компонентів голосового апарату, і це дозволяє забезпечити досягнення оптимальних показників із найменшими витратами енергії і гарантує здоровий стан співака. На думку Голубєва, мистецтво співацького дихання залежить не лише від кількості повітря, яке вдихається в легені, найважливішим тут є вміння еластичного сповільненого видиху, який регулюється м'язами-видихачами. Важливе значення викладач Харківської школи надавав питанню опори звуку, тобто взаємодії між ступенем скорочення голосових зв'язок і відповідним підзв'язковим повітряним тиском.

Відзначимо, що до революції в Харкові виникло багато приватних музичних шкіл та музичних курсів, фундаторами яких стали А. Бенш, Д. Бер, Н. Богданова, О. Горовиць, К. Пілік, О. Сташевський, І. Штреймер-Немеровская та ін. До революції користувалися популярністю музичні педагоги: піаніст В. Геніке, скрипаль І. Ахрон, віолончелісти Е. Белоусов, М. Борисяк, А. Глен; композитори К. Горський, В. Сокальський, Ф. Якименко; співаки Ф. Бугамеллі (учень Ф. Бузони і П. Масканьї), Селіна Мотта (учениця П. Віардо) та ін.

Відзначимо, що розквіт педагогіки вокального виконавства припав на створення Харківської консерваторії, випускники якої у ХХ столітті (В. Арканова, О. Востряков, Б. Гмиря, Н. Компанієць, М. Манойло, Н. Суржина, В. Третяк, В. Трішин, М. Частій, Г. Ципола) були відомі в Україні і далеко за її межами. Зокрема, представник Харківської школи Микола Частій (1905-1962) виступав на сцені Харківського, Тбіліського та Київського оперних театрів. Видатним вокальним виконавцем Харківської школи був Ю. Кипоренко-Доманський, який пізніше переїхав до Києва.

У Харківській вокальній школі популяризувалася техніка виконавства «бельканто», що тоді була панівною у вітчизняному оперному виконавстві. Такий вокально-виконавський стиль має певні специфічні характерні риси, як-от: рівність голосу; краса тембру; володіння кантиленою; абсолютний контроль дихання (*filarilsuono*); уміння імпровізувати. Окремі характерні риси «бельканто» знаходились у взаємовпливі з іншими, розвиваючись синхронно й детермінуючи динаміку становлення оперного жанру в Україні.

До яскравих прихильників «бельканто» належав К. Еверарді, котрий певний час був викладачем Харківської школи. Митець закінчив Паризьку консерваторію як співак-соліст і мав бас-баритон величезного діапазону, що дозволяло йому працювати як із баритоновим, так і з басовим репертуаром. Він вважав основою якісного «бельканто» правильне співацьке дихання, а також рекомендував абдомінальний тип дихання (глибокий вдих через ніс і рот одночасно, миттєва затримка дихання перед атакою звука, а потім повільний, поступовий, ненапружений видих).

К. Еверарді вимагав від своїх учнів вільного положення, без будь-якого напруження корпусу, гортані, нижньої щелепи й рота. Крім того, він прагнув добиватися вироблення хорошої кантилени – легато, що мало бути подібним до звука віолончелі чи скрипки. Його учні мали оволодіти як форте, так і піано, а також філірування й легким та швидким портаменто.

Вважаючи принциповим оволодіння усіма прийомами вокальної техніки, К. Еверарді найбільшого значення надавав дикції, тобто чіткій і

правильній вимові голосних, а також підкресленому (тобто подвоєному чи потроєному) відтворенню приголосних. Вимагаючи бездоганно точного розуміння авторського тексту, К. Еверарді прагнув значної виразності виконання, завжди підкреслюючи те, що голос не є головним чи єдиним компонентом у комплексі даних вокаліста. Він вважав, що маючи несильний або не дуже красивий голос, але володіючи мистецтвом перевтілення, а також акторською й вокальною технікою, виконавець зможе бути кращим артистом, ніж вокаліст із сильним голосом, але беззмістовним виконанням.

В якості якісно поставленого голосу К. Еверарді вважав змішане грудне й головне резонування. Його сильною стороною була робота над треллю (він вимагав точної трелі на 2 нотах). Від учнів він вимагав багатомісячної роботи над вокалізами і лише потім дозволяв перейти до співу зі словами.

Отже, аналіз основ вокально-педагогічної спадщини провідних педагогів на межі XIX - XX століття, котрі стояли на витках створення Харківської вокальної школи, дозволив визначити загальні педагогічні принципи роботи з учнями-співаками:

- залучення до українських національних співацьких традицій;
- поступовий розвиток голосового апарату;
- розвиток спокійного співацького подиху;
- пояснення техніки голосу спільно з демонстрацією правильного звуковидобування педагогом;
- єдність слова і вокального звуку, ясність вимови;
- уникнення форсування звуку;
- тембрально-художня виразність і емоційність;
- знаходження красивого тембрального звучання голосу;
- кантилени і володіння динамікою звуку;
- віртуозність;
- урахування вокальної та художньої індивідуальності кожного співака.

Крім того, якщо більшість з вище перерахованих принципів можна віднести до традиційних, то в творчості вокальних педагогів Харківської

школи в досліджуваний період можна відзначити і деякі принципи, які є інноваційними, наприклад:

- принцип уявного відтворення співаком висоти і тембрального забарвлення звуку, за умови якого м'язи голосового апарату реалізують ці уявлення;

- вимога усвідомлення співаком еталону звуку;

- ведення співаками детального щоденника занять з метою міцного усвідомлення педагогічних установок та їх закріплення.

Відзначимо, що більшість з перерахованих вище принципів відбивають можливість збагачення чуттєвого досвіду співака як джерела пізнання вокальної майстерності. Тобто, вважаємо, що в Харківській вокальній школі викладачі зверталися до використання емпіричного підходу в навчанні вокального мистецтва. Відтоді емпіричний метод стає основним в розвитку вокальної майстерності виконавців й продовжує свій розвиток не тільки в практичному, а й теоретичному аспектах. Так, з'являються на світ педагогічні праці виконавсько-теоретичного плану (О. Александров, С. Габель, М. Медведєв), а також теоретико-методичні роботи (Я. Гельрот, Н. Зикова, О. Левицька).

Так, педагоги Харківської вокальної школи завдяки досвіду власної практичної вокально-педагогічної діяльності виховали багато талановитих співаків і співачок, що стали відомі в Україні та за її межами. Отже, можна констатувати, що лише паралельний розвиток традиційних вокальних практик і теоретичних знань співаків надав змогу досягти значних успіхів у професійному розвитку, що вважаємо актуальним і важливим й для сучасного періоду розвитку вокальної освіти.

Значним поштовхом для розвитку оперної культури Харкова та загалом України стало відкриття у вересні 1925 року Державної опери, на підмостках якої виконували вокальні партії такі видатні виконавці, як В. Будневич, М. Голинський, М. Гришко, В. Гужова, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, М. Серєда та М. Сокіл. Показником щодо рівня розвитку

вокального виконавства у Харкові можна вважати виконання партій «в опері “Різдвяна ніч”, які наприкінці ХІХ століття виконували С. Габель (роль Пацюка), М. Медведєв (Вакула), Н. Зикова (Оксана), О. Левицька (Одарка), О. Александров (Чуб), А. Шаламов (Грицько), Я. Гельрот (Голова), А. Окснер (Солоха)» [42, с. 242-243].

На противагу Східним та Центральним регіональним вокальним школам Львівська школа вокального мистецтва мала значні традиції, оскільки сформувалася як осередок ще в 1796 році. В цей рік у Львові Ю. Ельснером була заснована Музична академія. В подальшому ця академія разом із Товариством св. Цецілії були об'єднані в рамках Галицького Музичного Товариства, про що йдеться в публікаціях [157].

Школа співу, гри на скрипці й віолончелі була відкрита в рамках товариства 1 травня 1854 року. Поступово її почали неофіційно називати консерваторією, а відповідний офіційний статус вона отримала 18 вересня 1880 року. Як стверджує Т. Мазепа у роботі «Австрійський театр у Львові (1789-1872): Історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст», вокальне виконавство у рамках Львівської консерваторії знаходилося під значним впливом австрійської культури [157].

Тут доцільно зазначити, що в той час, коли на Лівобережній і Слобідській Україні відбувався підйом культури, на західноукраїнських землях спостерігався певний спад. Більш ніж трьохсотлітнє перебування під гнітом Австрії та Польщі негативно відбилося на національно-культурному житті українського населення й знайшло серйозне відображення в історії професіоналізації вокального виконавства у Галичині. Але в другій половині ХІХ століття українсько-польські театральні контакти отримують нові стимули для подальшого розвитку.

Так, у репертуарі, створеного у Львові українського музично-драматичного театру під егідою товариства «Руська бесіда», можна було побачити польські оперети і опери, зокрема оперу «Галька» С. Монюшка, а серед виконавців - відомих польських співаків. Одночасно з цим українські

співаки залучаються до виступів на сценах польських театрів. Так, 4 жовтня 1900 року на відкритті Великого міського театру у Львові видатний український тенор Олександр Мишуга співав одну з головних партій в лірико-драматичній опері Владислава Желенського «Янек», яка була спеціально написана для нього з нагоди цієї події. В урочистому відкритті взяли також участь письменник Генрик Сенкевич, композитор, піаніст і політичний діяч Ян Ігнацій Падеревський.

Солісткою польських оперних театрів тоді була видатна українська співачка, уродженка Галичини, Соломія Крушельницька, відома в оперних колах як «вагнерівська примадонна ХХ століття». Успіх до артистки прийшов у 1895 році в Кракові, де вона дебютувала в опері «Лоенгрін» Ріхарда Вагнера, після ознайомлення з німецькою вокальною школою в студіювання у відомого віденського професора Йозефа Генсбахера. Великий внесок С. Крушельницька зробила в популяризацію польської музики. Протягом чотирьох сезонів (1892-1902) вона співала провідні партії на сцені Великого театру у Варшаві. Серед її партнерів були Е. Карузо, М. Баттістіні та А. Дідур. Але особливу любов і прихильність варшавської публіки співачка отримала, завдяки своїм виступам в операх «Галька» і «Графиня» С. Монюшка. У 1900 році Варшавська опера урочисто відзначала в якості своєрідного ювілею 500-й спектакль Гальки. Партію головної героїні в опері з тріумфом виконала С. Крушельницька, оскільки саме вона, на думку тодішньої польської преси, більше всіх сприяла успіху і популяризації твору.

Важливу роль у розвитку вокальної школи в Галичині відіграли німецькі, польські та українські співацькі та музичні товариства, активна діяльність яких припадає саме на другу половину ХІХ століття. У цьому контексті слід виділити співацьке товариство «Лютня» (1881), відоме ще як «Львівський чоловічий хор», у підпорядкуванні якого були задіяні поляки і українці (голова - Ромуальд Макаревич, заступник - український композитор, політик і громадський діяч Анатоль Вахнянин, диригент - Станіслав Цетвінській). Так, протягом шести років (1884-1889) хор брав активну участь

в щорічних концертах, які влаштовувалися у Львові з нагоди річниці смерті Тараса Шевченка. У концерті, який відбувся 9 березня 1884 року у виконанні хору «Лютня» звучали твори засновників української національної композиторської школи М. Лисенка та М. Вербицького.

До участі в шевченківських Вечорах запрошувалися відомі польські музиканти, зокрема в 1871 році в концерті як виконавець брав участь Ігнацій Франтішек Гуневіч - відомий польський диригент, піаніст і композитор, організатор багатьох польських музичних товариств, зокрема Краківського товариства «Муза» і музичного товариства в Познані. Відомо, що І. Гуневіч мав творчі контакти з А. Вахнянином і в процесі роботи українського композитора над оперою Купало він, як авторитетний музикант, давав останньому професійні поради.

Мультикультурність цього регіону частково перешкоджала розвитку власної національної вокальної школи, тому що змішання мов, культур і традицій не давало можливості чути українське, щоб його потім чітко артикулювати. Активізація українсько-польських культурних контактів у Галичині відбувається в першій половині – середині ХІХ століття і поступово до кінця століття йде на спад. Це саме та «академічна» фаза національного «відродження», яку І. Франко визначає, як період свідомого українського патріотизму. На думку письменника, підстави для такого відродження було закладено також поляками, серед яких Вацлав Залеський і Жегота Паулі, які показали молоді багатий скарб українських народних пісень. Саме на них виховувалися перші галицькі письменники - І. Вагилевич, Я. Головацький, І. Лозинський, М. Устиянович, М. Шашкевич. Не випадково Ентоні Сміт стверджує, що пісня і танець, як головні складові усної народної культури, возз'єднують інтелігенцію з іншими верствами населення, демонструючи творчий дух народу і його вроджений геній [69, с. 45].

В першій половині ХІХ століття прошарок освіченої світської еліти серед українського міського населення Галичини був ще занадто незначним, щоб представляти власне вокальне виконавство нарівні з австрійським і

польським. Крім того, цей шар формувався за рахунок дітей священників і заможних селян, які, в свою чергу, мріяли про те, щоб їх нащадки стали «освіченими панами», тому фінансували перш за все навчання для отримання «престижних професій», зокрема професії адвоката. Не випадково І. Франко надає цьому явищу визначення «*Brotstudium*», і роз'яснює його, як «навчання для хліба, для кар'єри, навчання, далеке від тієї широкої гуманності, яка є підставою західноєвропейської, а іноді навіть російської вищої шкільної освіти» [79, с. 261-261].

Щодо кар'єри вокального виконавця та митця, то С. Людкевич пише про становище професійного українського композитора в Галичині в кінці ХІХ століття як про «важку жертву» українській музиці і «апокаліпсис сонної уяви» [Людкевич]. Це іронічне висловлювання видатного композитора є виразним натяком на те, що професія музиканта не була серед місцевого населення у великій пошані. Слід також враховувати і той факт, що основними носіями культури вокального виконавства були священники, для яких секуляризований світогляд був загалом чужим і неприйнятним. Тому їх музична діяльність, перш за все, зосереджувалася в галузі церковної музики, незважаючи на певну світськість життєвого укладу, оскільки за рівнем освіти, способом життя і манер вони мало чим відрізнялися від своєї пастви.

Особливо гостро проблема професійної підготовки вокалістів постала в кінці 1870-х – на початку 1880-х років. У січні 1883 року при театрі завдяки старанням його директора Я. Добжанського було відкрито оперну школу, де педагогічну роботу проводили відомі у Львові співаки А. Пасхаліс та А. Соувестре. Незважаючи на короткочасне існування, з цієї школи вийшло декілька хороших оперних співаків, зокрема В. Флоріанський та М. Фонтана. Водночас у Львові виникає низка приватних закладів музичної освіти, до яких належали:

- школа співацького товариства «Лютня», вихідцями якої стали М. Геллер, М. Гембажевська, Я. Камілляова, М. Козловська, А. Оконський, М. Павликів, М. Френкель-Нівінська;
- школа сольного та хорового співу при співацькому товаристві «*Echo Macierz*»;
- однойменні вокальні школи, зокрема Я. Гживінської, В. Домбровської, Я. Камілляової, З. Козловської, П. Пожанковської, М. Праунової-Маркової, П. Стружецької. Практичною спрямованістю вирізнялась вокальна школа В. Богданського, котрий був композитором, піаністом, хоровим диригентом і автором наукових статей та підручників, наприклад, «Регістри людських голосів» («*De registris vocis humanae*» [134]).

Примітно, що спільною рисою функціонування вокальних регіональних шкіл на Сході й на Заході України є залучення до викладацької діяльності педагогів з інших країн, переважно Західної Європи (Л. Мюнцер, Фр. Нойгаузер, Г. Оттавов, Й. Цетнера та ін.).

Найвідомішими представниками регіональної Львівської вокальної школи були С. Крушельницька та О. Мишуга. Вихідцями школи академічного співу у Львові, яка у різні десятиліття мала статус інституту, консерваторії тощо) були такі відомі співаки як О. Врабель, Я. Головчук, Л. Жилкіна, В. Ігнатенко, Ю. Косенко, В. Лужецький, П. Ончул, В. Федотов, С. Фіцич, В. Чайка. Видатною постаттю Львівської вокальної школи являвся В. Висоцький: вищеназвані виконавці здебільшого були його учнями. Педагогічні принципи професора були влучними і дієвими, що забезпечувало розвиток співацького потенціалу учнів. Ще одним яскравим представником Львівської вокальної школи став виходець із Тернополя В. Безкоровайний (його вчителями були професори С. Невядомські та М. Солтис).

Отже, педагогіка Львівської вокальної школи в досліджуваний період характеризувалася тяжінням до емпірико-інтуїтивного методу, на основі якого співаку «прищеплювались необхідні навички в оволодінні голосом»

[143]. Доречно зауважити, що тодішні викладачі таким чином зверталися до використання педагогічних надбань італійської школи співу.

Проте, водночас, такі співаки, як О. Бандрівська, О. Мишуга, Л. Улуханова, у своїй педагогічній діяльності застосовували й наукові методи викладання. До того ж, найяскравіші представники Львівської вокальної школи – С. Крушельницька та О. Мишуга – після дебюту на сцені Львівської опери продовжували розвивати власну вокальну майстерність за кордоном. Адже тоді основним недоліком значної частини молодих львівських співаків було недостатньо професійне володіння власним голосовим апаратом (неправильна емісія, строкатість регістрових переходів, нечітка дикція, в окремих випадках манірність виконання тощо).

Той факт, що найяскравіші учні Львівської вокальної школи - С. Крушельницька та О. Мишуга – стали всесвітньо відомими співаками, надає підстави для розгляду становлення і розвитку їх вокальних навичок. Так, дебют С. Крушельницької на сцені Львівської опери відбувся 15 квітня 1893 року партією Леонори («Фаворитка» Г. Доніцетті). Через деякий час співачка виступила у партії Сантуцци («Сільська честь» П. Масканьї). Але відчуваючи нестачу професійної обробки голосу, через півроку, восени 1893 року С. Крушельницька поїхала до Мілана для вдосконалення власного вокального виконавства.

В основі бездоганної вокальної техніки С. Крушельницької знаходилися кілька складових:

- «інтонація душевного стану»;
- самостійне розучування і трактування вокально-сценічних образів;
- вміле поєднання форми й змісту;
- відчуття задуму творця-композитора;
- спроможність відчувати найтонші нюанси, закладені у творі.

Окреслена палітра специфічних особливостей вокального стилю С. Крушельницької в науковій літературі отримала назву «шляпінський

секрет». Зазначені чинники специфікації вокальної майстерності співачки, на наш погляд, подиктовані її досконалим володінням іноземними мовами. Знаючи англійську, французьку, німецьку, польську, італійську та іспанську мови, С. Крушельницька, працювала не з перекладами, а з оригінальними текстами творів, які знаходились в основі її партії.

Треба відзначити, що С. Крушельницька була не тільки видатною оперною, а й камерною співачкою. У цих амплуа вона відзначилася своїми виступами практично на усіх кращих оперних сценах світу. Разом з тим, в усіх регіональних вокальних школах того часу брались за основу її виконавські прийоми для навчання мистецтву співу інших. Володіючи унікальним лірико-драматичним сопрано (діапазон – майже у три октави), і С. Крушельницька мала у репертуарі 63 партії із 61 оперної вистави, твори кантатно-ораторіального жанру, а також низку камерно-вокальних творів й обробки народних пісень. Поряд з тим, неперевершена примадонна була ще талановитим педагогом.

Відзначимо, що використання вокальної техніки С. Крушельницької, яка представляла Львівську вокальну школу, на Сході й у Центрі України, забезпечувало плідний взаємообмін методиками викладання і виконання у сфері вокального мистецтва між Київськими, Одеськими, Харківськими, Львівськими вокальними школами. Адже вокальна техніка Крушельницької, засновуючись на «шляпінському секреті» чи «інтонації душевного стану» (або «інтонації подиху»), базувалася на вдалому перевтіленні в образ (занурення у його душевний стан), партію якого виконувала співачка в конкретний момент.

Поряд з С. Крушельницькою та цілою плеядою провідних вокальних виконавців (А. Дідур, Я. Королевич-Вайда, М. Левицький, Ю. Манн, Є. Штрассерн та ін.), у Львівській консерваторії під керівництвом В. Висоцького опановував мистецтво вокального виконавства О. Мишуга. Потім упродовж другої половини 1880-х – першої половини 1900-х років О. Мишуга тріумфально виступав на сценах Європи (виконував партії

Ленського, Каніо, Фауста і Каварадоссі, Альфреда і Ромео тощо). Крім того, співак отримав додаткову вокальну освіту в Парижі. Водночас О. Мишуга активно займався педагогічною діяльністю, зробивши внесок в розвиток Київської і Львівської регіональних вокальних шкіл.

Серед представників української діаспори варто згадати талановитого викладача Петербурзької консерваторії (з 1881 року професора) Наталію Ірецьку (1845-1922), котра надавала перевагу роботі з жіночими голосами. Українка за походженням, вона також удосконалювала свої знання у Парижі. Внеском Н. Ірецької в світове вокальне виконавство стали поняття «висока точка звучання» і «висока позиція». Серед учениць Н. Ірецької слід виокремити постать Л. Липковської (племінниці М. Заньковецької), а також Н. Забіли-Врубель (лірико-колоратурне сопрано), які також були кривно пов'язані з Україною.

Значна кількість українських співаків, що на постійній основі працювали у країнах Західної Європи, були вихідцями із Львівської школи. Зокрема за межами України провів значну частину свого життя Модест Менцинський (1875-1935), котрий вивчав музику та спів у стінах Львівської консерваторії, а після виступав у країнах Західної Європи, зокрема у Німеччині (тенорові партії в операх «Марта» Ф. Флотова, «Фауст» Ш. Гуно, «Аїда» і «Трубадур» Дж. Верді, «Дочка кардинала» Ж. Галеві, а також «Лоенгрін» і «Валькірія» Р. Вагнера). Закінчив свій життєвий шлях М. Менцинський у Стокгольмі (Швеція).

Характерною рисою усіх зазначених вище професійних вокальних шкіл України – у складі обох імперій – було тісне поєднання теорії з практикою (через затребуваність оперних співаків у зв'язку з активним відкриттям оперних театрів). Крім того, професіоналізація освіти сприяла підвищенню загальної музичної й вокальної культури суспільства, також дуже важливої для популяризації опери. Незважаючи на те, що прикордонний регіон Західної України акумулював культурний досвід кількох спільнот, він діяв як своєрідний «консерватор культури», формуючи одночасно спільний

культурний простір, чиї культурні тексти призначалися і для польського, і для українського культурного споживача. Професіоналізація освіти сприяла водночас активізації музичної й вокальної культури суспільства.

Висновки до розділу 2.

У розділі простежено розвиток професійного вокального виконавства на території України наприкінці XIX – на початку XX століть крізь призму ідей європейських вокальних шкіл; висвітлено особливості професіоналізації, педагогічні засади діяльності регіональних вокальних шкіл України кінця XIX – початку XX століття.

1. Специфіка історичного розвитку регіональних вокальних шкіл України кінця XIX – початку XX століть детермінована історичним становленням музичного мистецтва, й, водночас, певними вимогами до виконавської практики. Поряд з тим, в розрізі національного музичного мистецтва на рубежі XIX – XX століть важливим є саме етно-національний характер вокальних шкіл, обумовлений складом життя кожного народу: його поезією, законами фонетики мови, народними традиціями в музиці, а також мистецтвом народних співаків.

Географічна складова розвитку регіональних вокальних шкіл України межі XIX – XX століть обумовлена розвитком низки міст, що стали значними культурно-мистецькими центрами. Так, у Києві, Одесі, Харкові та Львові активно відкривалися державні та приватні заклади мистецької освіти (музичні класи, школи, консерваторії тощо), створювалися оперні театри, що диктувало необхідність оновлення освітянської бази кваліфікованими кадрами й передбачало залучення іноземних викладачів із різних країн Європи. В рамках роботи закладів музичної освіти Києва, Одеси, Харкова, Львова викладання вокального мистецтва відбувалося на основі використання передового європейського педагогічного досвіду німецької, італійської, французької вокальних шкіл. Такий плідний період був

перерваний у 1914 році початком суспільно-політичних катаклізмів міжнародного характеру, до яких була втягнена і Україна.

2. Констатовано, що становлення та розвиток регіональних вокальних шкіл наприкінці XIX – на початку XX століття та мистецьких освітніх закладів на території України відбувалися за сприятливих умов. Адже тогочасна державна влада обох імперій не лише підтримувала а й ініціювала фундацію нових і розвиток існуючих інституцій з підготовки професійних вокальних виконавців. За таких умов у великих містах країни – Києві, Одесі, Харкові, Львові - активно зароджувалися та інституалізувалися заклади мистецької освіти.

Так, Київська регіональна вокальна школа, яскравими представниками якої були А. Барцал, С. Габель, І. Єршов, О. Каміонський, М. Каракаш, О. Лисенко-О'Коннор, М.Литвиненко-Вольгемут, Ю. Махіна, О. Мишуга, П. Сетов, А.Секар-Рожанський, І. Томарс та ін., пройшла два ключових етапи становлення: створення Київського музичного училища (1883) та заснування консерваторії у 1913 році.

У Київській вокальній школі з іноземних запозичень характеріологічними особливостями розвитку виконавської техніки вітчизняних співаків визначено жанрову своєрідність, ритміку, емоційність, використання регістрів голосу, звуковедення, роль слова в музиці, мелізматіку, а також ладову структуру. Запроваджувалося переважно «італійське» звучання голосу, в рамках відтворення якого звук «сконцентровується» завдяки яскравій й максимально точній вимові голосних літер. Таку ситуацію забезпечувало те, що більшість викладачів Київської й Одеської вокальних шкіл досконало володіли італійською, німецькою, іспанською, англійською, французькою, польською та іншими мовами. Тому в роботі над відточенням виконавської майстерності співака, педагоги користувалися оригінальними текстами опер.

Яскравою тенденцією Одеської регіональної вокальної школи, вихідцями якої у XX столітті стали О. Ворошило, М. Гришко, М. Огренич,

Г. Поливанова, О. Пономаренко, Б. Руденко, Р. Сергієнко, З. Христинч, Є. Чавдар, Л. Ширіна та ін., було залучення знаних іноземних педагогів з європейських країн.

Виникнення Харківської регіональної вокальної школи також пов'язано зі створенням музичного училища та консерваторії, вихідцями якої стали вокалісти О. Александров, С. Габель, Я. Гельрот, Н. Зикова, О. Левицька, М. Медведєв, А. Окснер, А. Шаламов. Прикметною рисою Харківської консерваторії стала традиція відкритих концертів і студентських іспитів, на які могла прийти громадськість міста.

Відзначено, що вокально-виконавський стиль співу, сформований викладачами Харківської вокальної школи, характеризувався рівністю голосу на всьому діапазоні, красою тембру, володінням *legato*, абсолютним контролем дихання, яскравою віртуозною технікою, а також умінням імпровізувати. Викладачі Харківської школи вважали, що студент-вокаліст має володіти не тільки співацьким голосом, музичним слухом, почуттям ритму, а й артистизмом і загальною культурою, а також відповідним інтелектом, здібностями щодо сприйняття вказівок педагога, організованою психікою і сильним (вольовим) характером.

Встановлено, що значні педагогічні та виконавські традиції мала Львівська регіональна школа вокального мистецтва (представники: О. Врабель, Я. Головчук, Л. Жилкіна, В. Ігнатенко, Ю. Косенко, С. Крушельницька, В. Лужецький, О. Мишуга, П. Ончул, В. Федотов, С. Фіцич, В. Чайка та ін.), заснована ще наприкінці XVIII століття.

Спільними рисами зазначених професійних вокальних шкіл на українських землях були: активізація національного характеру вокальної освіти (залучення до навчального процесу народнопісенних творів українського народу, використання педагогічного доробку вітчизняних оперних співаків, композиторів, музикантів), запозичення технік вокального співу із Західної Європи (Німеччина, Італія), зокрема *bel canto*, а також педагогічних напрацювань зарубіжних вокалістів-педагогів. Водночас мали

місце і відмінності, зокрема стосовно програм вокально-хорової підготовки майбутніх оперних виконавців, а також специфічних регіональних відмінностей консерваторій на Сході і Заході українських земель.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора дисертації [158; 157].

РОЗДІЛ 3

СПЕЦИФІКАЦІЯ ОПЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ВІТЧИЗНЯНИХ СПІВАКІВ ДОБИ «BELLE ÉPOQUE»

Belle Époque – «прекрасна епоха» – так прийнято називати кілька десятиліть європейської історії до початку Першої світової війни. Це був час справжнього розквіту культури і мистецтва, підґрунтя для якого підготували економічні і політичні успіхи європейських держав. Отже, Прекрасна епоха (фр. *Belle Époque* або *La Belle Époque*) – умовне позначення періоду європейської (в першу чергу французької та бельгійської) історії між сімдесятьма роками XIX століття і 1914 роком.

Назва «Прекрасна епоха» - формального обмеження періоду з 1870-го по 1914-й рік, появилася, коли цей час ще не закінчувався, але остаточно утвердилася з початком Першої Світової війни, яка ознаменувала наступну, воєнну епоху. Ім'я цього часу придумали ті, кому було просто приємно жити в ньому – представники західноєвропейської гедоністичної верхівки – але при тому воно резюмувало все, що сталося в цей період у культурі Європи і суміжних з нею територій (а також, певною мірою, й інших частин світу: Далекого Сходу, Америки, Австралії).

У періодизації Нового часу поняття «*Belle Époque*» відносять до «менш конвенціональних» визначень, запозиченим з області культури [1, с. 19]. Ця форма періодизації використовується не у всіх «історіях», але найчастіше зустрічається в історії культури. Для України кінця XIX - початку XX століття термін «прекрасна епоха» також є спірним. Однак він може бути легітимним при характеристиці її культурно-мистецької історії. В економіці

країни зберігалися диспропорції, відбувалося соціальне розшарування, посилювався революційний рух. Разом з тим Україна займала провідне становище в світовому сільському господарстві. На тлі благоустрою міст і доступності товарів ідеали «прекрасної епохи» мали велику популярність в оперній культурі.

Характерною ознакою побуту «прекрасної епохи» були артистичні салони, особливо поширені у Франції. В рамках блискучої та розкутої обстановки салонів *Belle Epoque* музиканти, поети, літератори не лише відпочивали за дружніми бесідами, а й знайомилися з творчістю одне одного. Музика, що звучала в паризьких салонах цього часу, входила в програми концертів. В рамках культурних умов Прекрасної епохи розпочала свою кар'єру видатна українська оперна співачка Соломія Крушельницька.

3.1. Виконавський концепт Соломії Крушельницької в оперній культурі кінця XIX – початку XX століття

Титул видатної співачки світу Соломія Крушельницька отримала ще за життя. Оперними партіями в її виконанні захоплювалися глядачі європейських міст. Як зауважує Н. Бабинець, С. Крушельницькій присвоєно звання «вагнерівської примадонни XX століття» [6, с. 47]. Співати на одній сцені з уродженкою невеликого українського села вважали за честь імениті виконавці початку століття. Критики відзначали, що Крушельницька, дивовижне сопрано якої мало майже гіпнотичний ефект, була просто народжена для сцени [256, с. 82]. Голос Крушельницької здатний був розвеселити будь-яку засмучену людину або змусити плакати веселу, в залежності від виконуваного твору [256, с. 82]. Соломія Крушельницька була найбажанішою оперною виконавицею на сценах усіх країн західної Європи, її незвичайний голос завжди розповідав публіці про її рідну країну.

Згідно з оцінками критиків, успіх Крушельницької на оперних сценах був нічим іншим, як визнанням української музики та вокального

мистецтва [261, с. 17]. В свої концерти Крушельницька обов'язково включала кілька номерів з українськими піснями. Ці пісні співачка виконувала завжди, коли публіка викликала її на біс. На всі гастролі вона брала з собою видання «Кобзаря» Т. Г. Шевченка і любила виконувати покладені на музику Миколою Лисенком твори великого поета.

Навіть в палаці царя Миколи II Крушельницька співала українською мовою. Після її триумфального виступу в Санкт-Петербурзі Соломія була запрошена заспівати перед монаршою сім'єю для вузького сімейного кола. Виконавши кілька арій, вона заспівала «Веснівку» на слова Маркіяна Шашкевича. Після виконання цар поцікавився у співачки, якою мовою прозвучала пісня. Гордо піднявши голову, Крушельницька відповіла, що пісня «на мові її рідній - українській» [201].

Примітно, що українські пісні Крушельницька ніколи не виконувала в перекладі, хоча володіла восьма мовами. Під час виступів на сценах провідних оперних театрів світу італійці вважали її співачкою італійською, поляки – виконавицею польською, а сама діва продовжувала бути українкою. Листи батькам, а також відомим людям України того часу (Михайло Павлик, Іван Франко, Василь Стефаник, Микола Лисенко) писала з використанням колоритного галицького діалекту.

Творчості С. Крушельницької присвячено велику кількість публікацій. Ще за часи її творчої кар'єри написано багато відгуків та рецензій критиків і музикознавців. Пізніше були опубліковані праці узагальнюючого характеру О. Бандрівської [9], І. Деркача [59], М. Головаценка [39]. Фундаментальне значення для дослідження творчості С. Крушельницької мало двотомне видання спогадів, листів і рецензій, у яких знайшли відображення аспекти життя та творчості виконавиці, під редакцією М. Головаценка [39].

Творчу діяльність, особливості стильової та індивідуальної виконавської інтерпретації оперних партій С. Крушельницької вивчали у своїх дослідженнях Н. Бабинець [6], Д. Білавич [19], Б. Гнидь [38], М. Головаченко [39], Р. Мисько-Пасічник [145] та ін. Особливе місце у

наданні інформації про унікальні риси виконавської творчості Соломії Амвросіївни посідає критика Дж. Дюваля, Г. Маротті, Р. Кортопассі, рецензії С. Алерамо, Ф. Главачека.

Серед новіших праць слід відзначити серію досліджень І. Комаревич, узагальнених у її дисертації, присвяченій аналізу психологічних та соціо-історичних компонентів творчості співачки. І. Комаревич [95] здійснює спробу застосувати до аналізу сучасні психологічні концепції особи. Втім, незважаючи на досить численну бібліографію, досі відсутня академічна біографія співачки, а сама діяльність С. Крушельницької як творчий феномен, здебільшого позбавлена аналітичної глибини і заслуговує на поглиблений розгляд. Ключові біографічні відомості про Соломію Крушельницьку допоможуть відстежити шляхи становлення вокально-виконавської майстерності співачки.

С. Крушельницька народилася 23 вересня 1872 року в селі Білявинці (зараз Буцацький район Тернопільської області), в 1878 році родина переїхала в село Біла (передмістя Тернополя). В сім'ї Соломії було 8 дітей, сестри Анна і Емілія також були співачками. Нерідко сестри влаштовують домашні концерти, на яких співали українських пісень, одягнені в національні строї. Співали діти також в церковному хорі, заснованому батьком, Соломія навіть підміняла його в ролі диригента хору.

Першими, хто помітили музичний талант доньки були батьки. Ще в дитинстві вони не відривали її від уроків з музики навіть для виконання домашньої роботи. Пізніше батько оплатив навчання Соломії в Мілані з кредитних коштів. Після такого вчинку Крушельницька розуміла, що просто повинна виправдати надії батьків [244і, с. 82].

В 1891 році, після закінчення гімназії в Тернополі Крушельницька вступає до Львівської консерваторії [244, с. 83]. Під час навчання відбулися її перші сольні виступи. Навчальний заклад майбутня співачка закінчила в 1893 році зі срібною медаллю і прекрасними рекомендаціями [244, с. 82-83]. Члени суворої екзаменаційної комісії дали молодій співачці таку

характеристику: «Має всі дані, щоб стати окрасою навіть вищої сцени. Обширний діапазон, дзвінкий і дуже симпатичний звук голосу її мецо-сопрано, ... високе почуття краси, природна зовнішність, сценічна постава, словом, всі прикмети, якими обдарувала її природа, пророкують їй у артистичному світі найкраще майбутнє» [244, с. 83].

Оперний дебют Крушельницької відбувся 15 квітня 1893 року. Вона виконала партію Леонори у виставі Доницетті «Фаворитка» та Сантуци в опері «Сільська честь» П. Масканьї на сцені Львівського міського театру Скарбка. Артистку-початківку одразу помітили і оцінили як глядачі, так і професіонали. В той час у Львові гастролювала італійська вокальна знаменитість Джемма Беллінчоні, котра порадила дівчині поїхати в Італію, щоб вийти на світовий рівень. Незважаючи на досягнутий успіх, Соломія зволікати не стала і незабаром вже була в Мілані. А сім'я для цього знову пішла на жертви - батько взяв кредит в банку, щоб відправити талановиту дочку за кордон.

Отже, восени 1893 року почався курс навчання Крушельницької в Мілані під керівництвом Фаусти Креспі і професора Конті (викладач драматичної гри і міміки). Соломія їхала в Італію з упевненістю, що за звуковисотністю її голос є мецо-сопрано. Тоді як професор Фауста Креспі визначила його як лірико-драматичне сопрано, що спричинило повну зміну репертуару Крушельницької. Діапазон голосу, який вимірювався 3 октавами, створював широкий вибір можливостей для формування репертуару.

Завдяки старанності та наполегливим заняттям, голос Соломії успішно трансформується у лірико-драматичне сопрано та набуває рідкісної міцності і краси, але все своє творче життя вона прагнути до вдосконалення знань і музичної освіти. Важливо відзначити, що поряд із навчанням вокалу, С. Крушельницька вивчала акторську гру в професора Конті [106, с. 68]. Потім Креспі, яка підготувала дуже багато знаменитих співачок, називала Крушельницьку своєю найздібнішою ученицею [145, с. 299].

Однак, таку трансформацію голосу Крушельницької досить негативно сприйняв її учитель Валерій Висоцький. Професор не схвалював те, що Соломія перейшла на сопрано (співає «не своїм» голосом), а до того ще й виконує партії італійською мовою, і виявляв своє неприйняття її новаторського трактування оперного мистецтва. Не зважаючи на цю критику, у столиці світової опери С. Крушельницька щодня наполегливо займалася вокалом, а також сценічною майстерністю, теорією та історією музики. Всіляку підтримку молодому таланту надавала Д. Беллінчоні. Вже через рік Соломія вийшла на італійську сцену. В Італії С. Крушельницька дебютувала на сцені театру Кремони з партією Манон Леско.

Але 1894 року Соломія була вимушена повернутися до львівського театру, де починала свою кар'єру, і де цього разу вона співала партії головних героїнь у «Фаусті» Ш. Гуно, «Трубадурі» і «Бал-маскарад» Дж. Верді, «Гальці» С. Монюшка, «Дочці кардинала» Ф. Галеві, «Африканці» і «Гугенотах» Дж. Мейєрбера та ін. Однак нове трактування образів героїнь та інша манера співу суперечили еталонам, до яких призвичаїлися львівські професори і публіка, це спровокувало негативне ставлення до співачки та несприйняття її вокального і сценічного втілення образів. Негативна, сповнена кулуарних інтриг атмосфера театру змушувала Соломію Крушельницьку постійно чекати на розторгнення контракту.

Вердівські партії в репертуарі С. Крушельницької. Ситуацію змінила праця Крушельницької в «Аїді» Дж. Верді, якою вона захопилась ще під час навчання у Мілані. Вочевидь, що героїня оперного творіння Дж. Верді була дуже близькою натурі співачки. Про це Соломія пише в листі до Михайла Павлика від 10 березня 1894 року: «Тішуся дуже, що любите “Аїду”, я ж в ній так замилована, що часом за плачем перестаю співати. Мені се дивно, тим більше, що я холодного темпераменту і нерви мої сильні, як посторонки» [120].

А 10 червня тому ж кореспондентові вона сповіщає про позитивне вирішення питання щодо її роботи в театрі: «По другім моім виступі в “Аїді”

зі Шляфенбергом прийшли до мене з гратуляціями і сказали, що остають при зробленім контракті» [120]. Відтоді роль єгипетської рабині стає провідною в репертуарі Крушельницької. Вона співатиме цю партію на головних оперних сценах світу в сузір'ї найвидатніших співаків епохи – Е. Карузо (Радамес), М. Баттістіні (Амонасро), В. Арімонді (Рамфіс).

Участь С. Крушельницької у операх «Сила долі», «Трубадур», «Бал-маскарад» принесла їй надзвичайний успіх на сценах Парижу, Неаполя, Палермо, Туріна, Мадриду, Барселони, Буенос-Айреса, Ріо-де-Жанейро, Риму, Болоньї, Сантьяго, Варшави, Санкт-Петербургу, Нью-Йорку, Оттави. Для «вердієвського» співака виконання – це не тільки «*forte*» та найтонше «*pianissimo*», а й володіння «*messa di voce*» (інше, ніж «*mezzo voce*») та «*chiaroscuro*» (світлотіні). Хоча композитор гарно знався на співацьких голосах, однак сучасники визнавали його «Аттілою голосів», тобто їх руйнівником, особливо після прем'єр «Набукко», «Ломбардців», «Ернані» та інших ранніх опер (зокрема майбутня дружина Верді, співачка Джузеппіна Стреппоні, незабаром після прем'єри «Набукко» назавжди втратила голос). Використання крайніх звуків співацького діапазону, нівелювання граней між аріозністю та речитативом, широка палітра динамічних відтінків при надзвичайній психологічній експресії – це вкрай непрості завдання для вокалістів. Показово, що у 1863 році Віденська опера після численних репетицій взагалі відмовилася від постановки «Трубадура», визнавши її неможливою для виконання.

«Аїда» стала творчим успіхом для Соломії Крушельницької. У зв'язку з цим, треба відзначити, що у 1870–1880-х роках традиції виконання партії головної героїні опери Дж. Верді на європейських сценах мали певний усталений стереотип. За словами Д. Банфі-Малагуцці, опери Дж. Верді С. Крушельницька розцінювала як порівняно прості і позбавлені драматичної складності, що, на її думку, заважало виконавицям виявити власну творчу індивідуальність [10, с. 236].

Як наслідок, акцент у виконанні робився на демонстрацію можливостей голосу артистки, технічної досконалості у виконанні вокальних партій. Аналіз відгуків критики і спогадів сучасників про виконання С. Крушельницької вказує на те, що вона послідовно намагалася поєднати доскональне технічне виконання із переконливою акторською грою, заснованою на власному, глибокому розумінні втілюваних образів. Це виявилось вже на початку її творчої кар'єри. Вона «надзвичайно правдиво входить у образ», керуючись «якимось естетичним інстинктом».

За цим «естетичним інстинктом» криється праця з осмислення та трактування ролі. Сестра співачки Олена Крушельницька-Охримович згадувала: «Щоб розучити партію, їй досить було тільки переглянути ноти, які вона читала з листа, як читають друкований текст. Напам'ять партію вивчала за два-три дні. Та це було тільки початком роботи над роллю. Головне – осмислити образ, співати його... вона мала свій підхід до трактування того чи іншого музичного твору» [106, с. 61]. Та сама авторка зазначає, що трактування творів С. Крушельницькою не завжди співпадало із поглядами постановників, що часто викликало творчі дискусії.

Судячи із відгуків критики, виконання партії Аїди С. Крушельницькою справляло вражаючий ефект на публіку. Критики послідовно акцентують увагу не лише на перевагах голосу, а й на артистизмі актриси: «Соломія Крушельницька є чимось більш значним, ніж просто співачка: вона актриса» [32]. Авторське розуміння образу передавалося відтінками голосу, емоційною грою, поставою, «елегантністю поз і рухів, що не часто побачиш у оперному театрі» [10], «промовистою та ефективною жестикуляцією» [31]. Дж. Лаурі-Вольпі особливо згадує «характерні священні пози в єгипетських та ассирійських сценах» С. Крушельницької [110, с. 180].

Створювалося загальне емоційне сприйняття особистості Аїди, із образом якої зливалася актриса [32]. Зрештою, відбувалося те, що, за оцінкою критика видання «*Il Mattino*», було не характерним для оперної сцени того часу – увага аудиторії концентрувалася на грі С. Крушельницької протягом

всієї вистави, а не лише на традиційно визначених сценах [31], оперна співачка ставала водночас драматичною виконавицею. За враженням Дж. Мональдї, створюваний С. Крушельницькою образ в «Аїді» був настільки далеким від тогочасного стереотипного уявлення про цю роль, що здавався «майже карикатурним» [110, с. 128], але з часом був визнаний еталонним.

Ще до роботи над образами Верді, ця риса виконання С. Крушельницької була відзначена в її ролях у операх С. Монюшка «Галька» і «Графиня». Вокальними засобами вона виражала «настрій, відчуття, думку, акцент слова». Не допускаючи «надмірного драматизму», С. Крушельницька у «Гальці» досягала «життєвої правди» образу, піднімаючи значення опери і як вокального, і як драматичного твору [198]. В «нечувано важкій» за технічним боком партії С. Крушельницька досягала сильнішого емоційно-психологічного ефекту, «підпорядковуючи звуки словам» та створюючи, відповідно до характерного С. Монюшці стилю «музиканта-поета», почуття декламації [33].

Подібний ефект досягався свідомо. За спогадами учнів С. Крушельницької у Львівській державній консерваторії, вона наполягала на технічній «природності» співу, який би засновувався на комфортному ритмі дихання виконавця та на художній виразності співу, його осмисленості, заснованій на детальному розумінні образу [41, с. 336]. Звертають на себе увагу візуальні акценти у відгуках, які надавали щодо ролей С. Крушельницької різні спостерігачі-очевидці. Частими в них є поради «дивитися» на виконання [110], «дивитися так само, як і слухати» [66].

Вагнерівські ролі у виконанні української співачки.

С. Крушельницька отримала визнання і як виконавиця ролей у творах іншого оперного композитора-реформатора Р. Вагнера, відзначившись також як «вагнерівська примадонна ХХ століття». Це трапилося вже після її всесвітнього визнання в операх Дж. Верді, адже Крушельницькій не було притаманне «поглинання» славою, зупинка на досягнутому. Про безупинну

жагу знань С. Крушельницька зізнавалася своєму другові Михайлу Павлику в листі з Мілану: «Учуся без віддиху, навіть не читаю тепер жодних книжок; зачала читати Золя, та й докінчити нема як! Мені здається, що ніколи не перестану учитися...» [122].

У 1895 році у Відні Соломія вивчає творчість німецького композитора, опери якого вимагали надзвичайної витривалості голосу і гарної вокальної школи. Музику Р. Вагнера С. Крушельницька визначала як суттєвий етап у розвитку опери як драматичного мистецтва. Створення жіночих образів Вагнера, із притаманною їм героїчною естетикою, було для неї «великою, але й не легкою радістю» [10, с. 236]. Виконання їх для недостатньо досвідченої співачки С. Крушельницька розцінювала як ризиковане: «Таким ходом не один співак карк скрутив, проте музика Вагнера нестримно вабить своїм драматизмом і глибоко западає в душу. Колись-то була свідком, як в театрі (в Міланському «*La Scala*») запротестували оперу вагнерову, яка, як на мене, має запевнену будучність, та в Італії хіба за 100 літ зрозуміють сю пречудну вагнерівську музику, що не лише до серця промовляє, а й до розуму» [123].

Протягом чотирьох місяців вона вивчала творчість композитора у відомого віденського професора Йозефа Генсбахера. Вимогливість до себе й постійні репетиції дозволяли Крушельницькій впоратися навіть з теситурою колоратурного сопрано. Як наслідок, вона однаково вільно володіла як італійською, так і німецькою манерою співу, що на той час було не частим явищем [95, с. 40]. Кінець-кінцем, метод актриси дозволив досягнути успіху і у творах Вагнера: «Вона наче спеціально створена для виконання опер Вагнера» – відзначав музичний критик Д. Дюваль [67, с. 43].

Оцінюючи постановку «Валькірії» у Буенос-Айресі, де вона співала із Адамом Дідуром, критик називає її «ідеальною Брунгільдою». Відзначається вдале виконання войовничого закликів і створення рішучого і привабливого образу, підкресленого зовнішністю персонажу. Слід зазначити, що і А. Дідур також перетворив свою роль Вотана на «справжній художній твір», досягаючи загального враження від постановки [34]. В «Тристані і Ізольді»

критик вже іншого видання охарактеризував С. Крушельницьку як «ідеальну Ізольду». Її спів відзначений такою характеристикою, як «всевладна експресивність» [248].

С. Крушельницька і Дж. Пуччіні. Успішними для С. Крушельницької вважаються ролі, втілені у операх Дж. Пуччіні, із яким вона була близько знайомою особисто та тісно співпрацювала. Найвідомішим із цієї співпраці є успішне відтворення опери «Мадам Батерфляй». Можна з упевненістю сказати, що участь в цій постановці української співачки стала запорукою успіху «Мадам Батерфляй».

Перше, заочне, знайомство молодой співачки з Дж. Пуччіні відбулося в кінці 1894 року – у Львові Соломія співала в опері «Манон Леско». Тим часом Дж. Пуччіні наполегливо працював над новими творами. 14 січня 1900 року в Римі в театрі «Констанці» композитор представив «Тоску». 17 лютого 1904 року в Мілані на сцені Ла Скали відбулася прем'єра «Мадам Батерфляй», де сталося непередбачене: опера зазнала невдачі. Композитор, не дочекавшись закінчення вистави, покинув театр і, пригнічений, повернувся в Торре-дель-Лаго, щоб на самоті розібратися в причині невдачі. Він був упевнений у художній досконалості свого твору і, вирішивши внести лише деякі технічні зміни в композицію, став замислюватися над наступною постановкою і над питанням: хто після провалу опери міг би виконати головну роль? Пуччіні прислухався до поради колег-музикантів – він вніс деякі корективи у твір і на головну роль запросив С. Крушельницьку. 28 травня 1904 року в Гранд Театрі у Брешії відбулася друга постановка, яка мала цілковитий успіх.

Безпрецедентний успіх С. Крушельницької в цій виставі ще й зараз викликає щирий подив і захоплення у фахівців. Над цим феноменом замислюються дослідники історії італійського театру Дж. Гуалерці і Дж. Рампоне в статті «Повернення з минулого» (Турин, 2000): «Чіо-Чіо-сан в інтерпретації Соломії Крушельницької була подана на високому інтелектуальному рівні, але без шкоди для безпосередності і сценічної

правди образу героїні, сутність і глибина якого могли, без сумніву, задовольнити вимоги самого витонченого смаку». І далі: «"Орієнталізм" Батерфляй надав співачці чудову нагоду продемонструвати свій вишуканий артистизм» [248]. У мемуарах видатного італійського композитора Дж. Пуччіні знаходимо такі рядки: «Крушельницька – дивовижна артистка. Вона підкорила публіку не тільки красивим, широкого діапазону голосом, виразною дикцією, а й чудовим артистизмом, найвищою культурою, а також красою і елегантністю» [201].

Цікавим у контексті нашого дослідження є аналіз успіху цієї постановки італійського музикознавця Рінальдо Кортопассі: «численна публіка зібралася в театрі на прем'єру опери "Мадам Батерфляй". Тут був весь бомонд Брешиї, представники культури, світського суспільства. Багато хто приїхав з Мілану. Всі в напруженому очікуванні. О дев'ятій годині за диригентським пультом з'являється маестро Клеофонт Кампаніні. Піднімається завіса. Блискуче оформлення спектаклю, значно краще міланської постановки передає дух опери. Зал надихається під час звуків аріозо Пінкертон, чудесно проспіваними тенором Дзенателло. Глядачі викликають Пуччіні <...> Чудово звучить перероблений композитором любовний дует і завіса опускається під оплески залу. Потім її знову піднімають, щоб повторити на біс фінал дуету. Публіка знову вимагає автора, Кампаніні, Соломію Крушельницьку, яка незрівнянно вела свою партію ... » [201]. Знаменитий італійський музикознавець докладно розповідає, як публіка змушує Крушельницьку повторити на біс знамениту арію «У ясний день бажаний», на біс також виконується дует Сузукі і Чіо-Чіо-сан та інтермецо перед третім актом. Успіх практично повторної прем'єри опери «Мадам Батерфляй» став переломним не тільки в житті маестро, а й Соломії, тому що вона вирішила залишитися в м. Віареджо (Італія).

У цей постановці цікавим є ряд аспектів. Так, за своїми фізичними даними С. Крушельницька зовсім не відповідала очікуваним параметрам головної героїні, яка мала бути «мініатюрною японкою». Під час репетицій

це викликало непорозуміння; наприклад, Дж. Пуччіні сподобався випадок, коли у С. Крушельницької раптом розсипалося надзвичайно довге, світло-русяве волосся. Композитор зажадав, щоб цей епізод увійшов до вистави, і був дуже засмучений іронічним зауваженням С. Крушельницької, що таке аж ніяк не можливе із етнічною японкою [10, 238-239]. Принагідно відзначимо, що власному сценічному образу Крушельницька приділяла особливу увагу. Незмінно співачка брала участь в моделюванні костюмів, протягом тривалого часу вживалася в образ, важливою вважала кожен деталь.

С. Крушельницька мала голос набагато «драматичніший» (за Р. Сторкіо), який був здатний взаємодіяти із яскравими оркестровими партіями Дж. Пуччіні у моменти емоційних кульмінацій [248]. Але сюжет «Мадам Баттерфляй», навпаки, передбачав перевтілення у покинуту сентиментальну японську дівчину – у покірну істоту, яка змирилася зі своєю долею. Впродовж тривалого часу С. Крушельницька вживалася в образ. Готуючись до виступу в ролі Чіо-Чіо-Сан, свій японський одяг С. Крушельницька не знімала навіть після репетиції протягом трьох місяців до самої прем'єри, зберігаючи манери й поведінку, які мали бути у її героїні.

Дж. Монаді, згадуючи історію постановки першої версії «Мадам Баттерфляй», у 1929 році вказував, що, на жаль, конкретного аналізу відмінностей у грі та образах, створених Р. Сторкіо та С. Крушельницькою сучасниками-музикознавцями зроблено не було, хоча відмінність була очевидною. За його враженням, чинником успіху С. Крушельницької могло стати саме трактування нею образу героїні. Дж. Монаді вказує, що С. Крушельницька була вільною у своїх творчих пошуках і послідовно втілювала власні погляди навіть тоді, коли вони вочевидь не імпонували публіці [267, с. 127].

Партію Чіо-Чіо-Сан співачка виконала понад сотню раз. На думку критиків, саме Крушельницька вважається найкращою виконавицею ролі знаменитої гейші всіх часів і народів. Після завершення роботи в цьому образі співачка подарувала Пуччіні свій екземпляр партитури з власними

помітками на полях. У відповідь композитор подарував Крушельницькій свій портрет з написом «Найпрекраснішій Батерфляй». Знайомі композитора розповідали, що єдиним портретом у робочому кабінеті Дж. Пуччіні було зображення української співачки.

З другої половини 1890-х років почалася триумфальна слава С. Крушельницької світом. Їй аплодували вже не тільки в Італії і на батьківщині, а й у Франції, Іспанії, Португалії, Росії, Польщі, Австрії, Єгипті, Чилі, Аргентині, Бразилії, Алжирі, Монако, США, Канаді ... Загалом, неможливо перерахувати всі країни і тим більше міста, в яких вона гастролювала за часи своєї співацької кар'єри.

Характеризуючи творчий дар С. Крушельницької, «*Gazeta Lwowska*» від 23 серпня 1895 року писала: «Враження від красивого, дзвінкого і приємного голосу посилюється на сцені витонченою манерою співу, досконалою артистичною грою, благородною поставою, сценічною зовнішністю і якоюсь особливою привабливістю. Але вище за ці якості є те, що співачка надзвичайно правдиво втілює образ виконуваної ролі. Ця артистка завжди живе на сцені справжнім відчуттям і немає хвилини, коли вона була б байдужою ні на сцені, ні в житті» [201, 137]. Її талант вважали мало не містичним, а відомий музичний критик Р. Кортопассі писав: «Соломія Крушельницька володіла тією таємничою субстанцією, яка, розливаючись рікою, ніби зачаровує публіку і несе в собі присмак безсмертної слави» [100, с. 6].

Як і стосовно інших геніїв оперної сцени феномен Соломії Крушельницької заслуговує на аналіз тих унікальних особливостей, якими обумовлювалося сприйняття творчості співачки сучасниками.

«Саломе» та «Електра» Р. Штрауса. Прем'єри опер за участі С. Крушельницької. Початок ХХ століття у творчому житті Соломії Крушельницької – це період постійного звернення до прогресивного й новаторського мистецтва. Етапними для творчості співачки були її ролі у операх Ріхарда Штрауса. Незвичайне акторське обдарування і неповторний

голос С. Крушельницької високо оцінив знаменитий диригент Артуро Тосканіні, якому спало на думку запросити Соломію на роль Саломеї у однойменній опері видатного німецького композитора.

Творчість Р. Штрауса суперечливо сприймалася у колах музикантів, публіки та критики: від надзвичайного захоплення до іронізування та цілковитого відторгнення. Опери «Саломе» та «Електра» написані на сюжети творів Оскара Уайльда та Гуго фон Гофманстала – яскравих представників європейського декадансу. Їм притаманна незвичність гармоній та надзвичайна складність вокальних партій, яка, до того ж, відрізняється загостреною емоційністю та особливою гіпертрофованою образністю.

С. Крушельницька сама відзначала особливості творчого стилю Р. Штрауса. На її враження, він певним чином «відчужував» створені ним опери і був здатний дивитися на них «з боку», ставити їх та надавати їм нових авторських інтерпретацій. «Саломею» співачка оцінювала високо, як твір, народжений у натхненні. «Електра» у її сприйнятті була нерівною, вона відзначалася подекуди слабкістю композиції, але, як і всі твори Р. Штрауса, була внутрішньо надзвичайно цілісною, такою, де «поезія і музика зливаються в один подих» [10, с. 238].

Запрошена виконати роль Саломе, С. Крушельницька, як завжди, дуже серйозно поставилась до завдання. Як згадують сучасники, вона настільки добре підготувала надзвичайно важку партію Саломе, що Тосканіні просив її не співати на репетиціях (кількість яких досягала сорока), щоб не перевтомлюватись, а сидіти на сцені і позначати вступу до вокальних епізодів. Після прем'єри Рінальдо Кортюпассі відзначав: «24 грудня 1906 року «Саломе» тріумфує в Міланському театрі «*La Scala*» завдяки магії Тосканіні і чарам Крушельницької» [99, с. 54].

Виступ співачки мав приголомшливий успіх. Італійський музикознавець Гвідо Маротті згадував: «Вже на першій виставі вона сама виконала «Танок семи покривал», не скориставшись можливістю заміни професійною танцюристкою. Це було сенсацією і справжнім тріумфом»

[145, с. 4]. Силою таланту артистка зуміла облагородити образ своєї героїні. Р. Штраус, закоханий у свою музику, але стриманий в оцінці виконавців, був задоволений виступом С. Крушельницької. І згодом, коли в Італії готувалась прем'єра його нової опери «Електра», він запросив артистку для участі в партії головної героїні.

25 березня 1909 року газета «*L'Arte Lirica*» повідомляла: «Головною виконавицею в новій опері Ріхарда Штрауса у театрі «*La Scala*» не міг і не мав бути ніхто інший, крім Соломії Крушельницької – чудової натхненниці «Саломе», актриси-співачки, що виявляє таку велику силу мистецтва і такий своєрідний дар інтерпретації театральних персонажів» [26, с. 79].

Виконання С. Крушельницькою найскладніших оперних партій, що разом із широким діапазоном вокально-технічних можливостей голосу вимагають від виконавця відповідно широкого діапазону відтворення почуттів: від трагічного зойку до замріяного ліризму, від кохання до жорстокої ненависті, від вольового опору до тихої покори, свідчить, що українська співачка виступає як «універсальна» творча постать, яка завдяки незвичайному драматичному таланту, унікальному та витонченому художньому смаку створила неповторні оригінальні сценічні образи в операх провідних композиторів-реформаторів свого часу - Р. Вагнера, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Р. Штрауса. Володарка блискучої вокальної техніки переконливістю свого музичного й драматичного артистизму, високомистецькою інтерпретацією значною мірою сприяла утвердженню творів зазначених композиторів у світовому оперному репертуарі.

С. Крушельницька у своїй діяльності керувалася власною концепцією художньої творчості, яка включала аналіз твору та створення образу, заснованого на власній його творчій інтерпретації. Вона послідовно поєднувала високі стандарти техніки вокалу із акторською майстерністю, для неї було характерним розуміння оперного мистецтва як мистецтва драматичного. Отже, виступи С. Крушельницької не зводилися до виконання оперних партій; її ролі базувалися на виконавському концепті, як

інтегральному усвідомленні вокальних та художніх засобів, якими втілювався цілісний образ. Вияви такого новаторського підходу в період розквіту творчої діяльності С. Крушельницької формували характерні тенденції розвитку оперного мистецтва того часу, в цьому контексті її діяльність постає як один із найяскравіших прикладів творчих експериментів.

Найбільшого успіху мав виконавський концепт С. Крушельницької втілений у «Аїді», операх вагнерівського циклу («Валькірія», «Тангейзер», «Трістан та Ізольда»), С. Монюшка («Галька», «Графиня»), Р. Штрауса («Саломе», «Електра»). Особливого значення в кар'єрі співачки мала роль Чіо-Чіо-сан у прем'єрі другої версії опери Дж. Пучіні «Мадам Батерфляй», виконавський концепт якої, та його роль в успіху цієї опери, потребує подальшого дослідження.

Проте, навіть даний огляд надає підстави стверджувати, що, маючи досконалу вокальну школу, незрівняної краси та сили голос, незвичайний драматичний талант та витончений художній смак, видатна українська співачка створила повнокровні оригінальні образи оперних героїнь.

В межах мистецтвознавчого аналізу діяльності С. Крушельницької вважаємо за необхідне обґрунтувати поняття «виконавського концепту», що узагальнює характерні риси виконавчої техніки та артистичного стилю виконавиця у контексті постановки конкретного оперного твору. В контексті дослідження виконавський концепт мислиться як «проникнення та розкодування авторського задуму та побудови... інтерпретації» ролі [30, с. 25]. Отже, виконавський концепт С. Крушельницької характеризує творчий метод виконавиці, який поєднує її авторське осмислення конкретного твору та своєї ролі у ньому (інтерпретація твору, прочитання образу), а також творчі методи й особливості виконавської техніки, які були задіяні задля втілення сформованого образу (творчий метод).

В активі С. Крушельницької було понад 60 центральних оперних партій, а самі опери були абсолютно різними: «Бал-маскарад», «Сила долі», «Аїда», «Трубадур», «Отелло» Дж. Верді; «Манон Леско», «Богема» і «Тоска» Дж.

Пуччіні; «Фауст» Ш. Гуно; «Джоконда» А. Понкьєллі; «Страшний двір», «Галька», «Графиня» С. Монюшка; «Євгеній Онегін», «Пікова дама» П. Чайковського; «Африканка», «Гугеноти» і «Роберт-Диявол» Дж. Мейєрбера; «Вертер» Ж. Массне; «Кармен» Ж. Бізе; «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського та ін.

Незвичайний акторський дар і неповторний голос співачки надзвичайно високо цінував знаменитий диригент А. Тосканіні. Саме йому прийшла ідея зробити Соломію Саломе в однойменній опері Р. Штрауса. Тріумф був такий, що С. Крушельницьку визнали найкращою виконавицею творів Р. Штрауса, і потім вона стала співати і в інших операх композитора.

Особливе місце в творчості Крушельницької належить операм Р. Вагнера: «Трістан та Ізольда», «Тангейзер», «Загибель богів», «Лоенгрін», «Валькірія». Щоб максимально точно виконувати незвичайні і складні твори цього композитора, Соломія спеціально вивчала особливості німецької вокальної школи.

Постать Соломії Крушельницької належить до числа видатних виконавців окресленого в дисертації періоду. Виконавиця відзначалася самовідданістю класичному співу та надзвичайною природною обдарованістю: близько 70 оперних арій, неосяжний репертуар камерних творів, романсів, пісень народів світу, блискуче виконаних мовою оригіналу, – це справжній мистецький подвиг, на який С. Крушельницька поклала все своє творче життя.

3.2. Впливи німецької та італійської вокальних шкіл на формування вокально-виконавської майстерності Модеста Менцинського

Історія української музики має у собі одну з найяскравіших сторінок, що наповнює мистецький літопис України неоцінним скарбом – творчістю видатного оперного виконавця та концертно-камерного співака, гуманітарія з

енциклопедичною ерудицією, безмежною працелюбністю, талановитого педагога, найосвіченішого митця, Модеста Омеляновича Менцинського (1875 – 1935). Завдяки розмаху таланту та багатогранності особистої внутрішньої культури, висоті творчих досягнень та мистецького доробку, ім'я М. Менцинського відоме далеко за межами України. Творчість співака стала визнаним взірцем вокального виконавства не лише в Західній Європі, а й у світі в цілому.

Оперний і концертно-камерний співак і педагог Модест Омелянович Менцинський володів голосом великої сили, красивого металевого тембру, широкого діапазону (понад трьох октав), рівним в усіх регістрах. Він підкорював м'якими фарбами в середньому діапазоні і міццю у верхньому. Мистецтво співака характеризувалося блискучим фразуванням, першокласною дикцією, непересічним трактуванням образу і темпераментністю.

Володіючи драматичним тенором великої сили, співак вдавався до інтерпретації героїчних партій в операх Вагнера та інших композиторів. В історію української музичної культури, Менцинський увійшов і як незрівнянний камерний виконавець, блискучий інтерпретатор українських пісень і творів М. Лисенка. Він чудово виконував також твори галицьких композиторів, зокрема С. Людкевича, Д. Січинського та ін. В репертуарі співака було близько 50 партій, з яких на окрему увагу заслуговує партія Зігфріда з вагнерівського циклу «Перстень нібелунга». За визначенням німецьких рецензентів, М. Менцинський в цій партії не мав суперників у всій Європі. Його голос - тенор - ідеально підходив для опер Вагнера і Менцинський майже всіх їх співав. Загалом він виконував всі основні чоловічі тенорові ролі у великих оперних театрах всієї Європи. Критика і публіка 1920 - 1930-х років вважали Модеста Менцинського великим оперним співаком [29].

Неповторність співацьких даних, яскравість виконавської особистості, активна громадська діяльність, плідна педагогічна практика - все це не могло

не привернути до співака уваги мистецької та театральної критики. Виконавська діяльність Модеста Омеляновича викликала позитивні відгуки у пресі та зростання цікавості з боку науковців. Значну роботу з вивчення життєвого шляху та творчої спадщини М. Менцинського здійснив київський журналіст-музикознавець Михайло Головащенко, котрий видрукував книгу «Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування» (1995).

Творче зростання митця висвітлювались у роботах багатьох інших дослідників. Серед них варто згадати Валентину Антонюк, Бориса Гнидю, Івана Деркача, Віталія Донцова, Олександра Ємця, Богдана Залуги (канадська діаспора), Миколи Колесси та ін. Надзвичайно велику культурну і пізнавальну цінність становить архів Модеста Менцинського у науковому відділі Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької (м. Львів).

Однак, попри наявність чисельних фахових праць та архівних документів, життєдіяльність та творча спадщина провідного тенора оперних сцен світу залишається недостатньо вивченою. Довідково-енциклопедичні видання мають розрізнені неповні відомості, що свідчить про неповне опрацювання даних і заважає більш широко осягнути та осмислити потужний пласт культурної спадщини нашого народу.

«Зіркою оперного небокраю» називали М. Менцинського англійські газети після його гастролей у країні. Видатному тенорові стоячи аплодували Австрія, Німеччина, Швеція, вважаючи Модеста Омеляновича взірцем вокального виконавства, акторської майстерності та глибокого філософського трактування виконуваних ним оперних ролей. До сьогодні за українським співаком, який працював у стокгольмській Королівській опері (1904-1908, 1926-1935), Кельнській опері (1910-1926), був Кавалером найвищих шведських нагород: Великої золотої медалі за літературу та мистецтво (1906), Лицарського хреста, ордена Вази (1909), зберігається титул «короля світової оперної сцени». Але ніколи славнозвісний виконавець не забував своїх істинних національних корінь.

Менцинські пишалися своїм походженням і невпинно підкреслювали: їх старовинний лемківський рід з села Менціна нічого спільного не має з графами Менцинськими. Ця любов і гордість перейшла у спадок від сільського священика Омеляна Менцинського синові, Модесту, який побачив світ у 1875 році в Перемишльському повіті. Їхня сім'я була по-доброму відома на Галичині. Батько дбав за освіту селян та одним з перших почав пропагувати твори Кобзаря в Україні. У родині Модест навчився не тільки нотної грамоти, а й українських пісень, обрядів. Крім того, українську музичну культуру сільський священик сприймав і розумів як невід'ємну частину європейської. Ось чому з часом син-гімназист переписував у свої зошити твори не тільки українських, російських, а й західноєвропейських композиторів. З цього, мабуть, і почалося входження юнака у світове мистецтво. Ясна річ, що «стартував» він завдяки унікальним природним вокальним даним та видатному музикальному таланту.

Першу характеристику неповторному голосу Менцинського надали його товариші-семінаристи. «Чистий срібний дзвін» - саме так відгукувалися про нього студенти-теологи Львівської духовної семінарії, де навчався Модест. У сім'ї зростало четверо дітей, і «по кишені» батькам було тільки безкоштовне навчання Модеста у вищезгаданому навчальному закладі. Тут він співав у студентському хорі, який часто запрошували й до світських концертів. Консерваторські професори одразу помітили у юному виконавці перспективного талановитого драматичного тенора. Майже потайком Модест всі три роки навчання у семінарії відвідував заняття у професора Валеріана Висоцького (як зауважують дослідники, «служуючи водночас двом панам: Богу і своєму мистецтву»). В цей час у свідомості молодого Менцинського все виразніше окреслюється і міцніє головна лінія його подальшого життєвого шляху – мистецька, музична.

Після третього курсу Модест Менцинський залишає богослов'я. Попри устатковане у ті часи відношення галичан до артистів як до ізгоїв, поклик долі і таланту майбутнього співака, переборюють батьківські застереження й

змушують їх погодитися із бажанням Модеста вчитися співу за кордоном. Але де вчитися, в Італії чи в Німеччині? Адже за специфікою звукоутворення «італійці» і «німці» у певному розумінні є антиподами в оперному мистецтві. Співакові майже неймовірно опанувати одразу обидві школи. Звичайно, «стрижень» у цих «антиподів» один: висока майстерність, талант, глибока музикальність і артистизм. Саме завдяки такій унікальній обдарованості, Менцинський у подальшому зумів стати неперевершеним виконавцем одразу в двох цих «школах».

Початок співацької кар'єри Менцинського припав на період, коли світову сцену завойовували творіння Ріхарда Вагнера. Модест володів унікальним за силою та драматичним забарвленням голосом, що надавало йому можливості виконувати вагнерівські героїчні партії. В 1899 році за згодою батьків Модест Менцинський почав навчатися співу в Юліуса Штокхаузена у Франкфурті.

Переборюючи усі негаразди та труднощі студентського життя (матеріальну скруту, нестатки, брак коштів на найнеобхідніші потреби), Менцинський із завзяттям торує шлях до мети. Він стає одним з найкращих студентів навчального закладу і починає виступати в концертах що влаштовувалися в консерваторській оперній студії. Невдовзі його стали запрошувати на гастролі в різні міста Німеччини.

Перші канікули він провів на батьківщині, де з концертами відвідав Перемишль, Стрій, Львів, Станіслав, Тернопіль, Самбір. Місцеві критики одностайно констатували: «Пан Менцинський - це майбутня оперна слава». Про один із його концертів газета «Діло» від 18 січня 1909 року писала: «Доводилося нам і давніше на деяких концертах познайомитися з гучністю та широтою його голосу, але тепер, після однорічної школи, можемо сміливо сказати, що пан Менцинський – це будуча оперна слава.» [39, с. 9].

Восени 1900 року, повернувшись до Франкфурта, окрилений зустрічами із земляками та ріднею, Модест ще з більшою наполегливістю працює над удосконаленням своєї вокальної та акторської майстерності. За

професійним зростанням співака уважно стежило керівництво однієї з найбільших у Німеччині опер і, як результат, 18 вересня 1901 року відбувся дебют М. Менцинського як соліста у Франкфуртській опері.

В цей виставі при переповненій глядацькій залі він виконував партію Ліонеля в опері Ф. Флотова «Марта». Преса високо оцінила його виконавську майстерність. Критики особливо схвально відгукувалися про красивий голос Менцинського, що вирізнявся «шляхетною барвою в середніх тонах і блискучою силою в горішніх» [60, с. 14].

Тріумфальний успіх принесли йому подальші гастролі в Лондоні, завдяки чому Менцинський увійшов у когорту всесвітньо відомих виконавців. Співав він виключно мовами оригіналу, зокрема, німецькою. Шведи відзначали: завдяки його чудовій дикції, вони краще розуміють німецьку мову Менцинського, ніж рідну, шведську, на якій співають співвітчизники. Видатний митець досконало знав сім мов. Цей факт відіграє чималу роль у розмаху творчого доробку співака, сприяючи успішному виконанню Менцинським півста головних оперних партій.

У виконанні Модеста Омеляновича звучали партії Радамеса («Аїда» Дж. Верді), Отелло («Отелло», Дж. Верді), Флорестана («Фіделіо», Л. Бетховен), Надіра («Шукачі перлів», Ж. Бізе), Каніо («Паяци», Р. Леонкавалло), Єлеазара («Дочка кардинала», Ж. Галеві), Ірода («Саломея», Р. Штрауса). Маючи статус прем'єра Королівської опери у Стокгольмі, він співав майже всі головні ролі вагнерівських музичних драм, від Рієнці й Тангейзера до Зігфріда та Трістана.

Але від початку своєї блискучої кар'єри М. Менцинський прагнув поширювати свою рідну культуру, виконуючи українські пісні. Так, у 1902 році у Відні українські студенти влаштували вечір пам'яті Тараса Шевченка, на якому Менцинський виконав твори М. Лисенка на слова Т. Шевченка. Кульмінацією цього виступу стала пісня «За думою дума». Тодішні критики зазначали, що так «проспівати може тільки той, хто всією душею і серцем зрозумів і відчув душу генія, душу композитора, тільки той, хто терпить з

цілим народом ...» [59]. Згодом у співака була звичка: в кінці оперних вистав, виходячи на численні прохання публіки, співати улюблені романси українських композиторів або українські пісні, тим самим надаючи уніфікованій оперній традиції рис концертно-камерних «вечорів пісень» [4, с. 28]. Відзначимо, що ні до, ні після нього ніхто не практикував такого, що дозволяє судити про унікальність такого експерименту, тривалістю в ціле життя артиста.

Модест Менцинський вважався і вважається одним з найбільших «вагнерівських» тенорів. Із тринадцяти головних тенорових партій у операх Ріхарда Вагнера в репертуарі українського виконавця налічувалось 10: Трістан з опери «Трістан і Ізольда», Лоенгрін з опери «Лоенгрін», Тангейзер з опери «Тангейзер», Ерік з опери «Летючий голландець», Зігфрід-молодий з опери «Зігфрід» та Зігфрід-старий з опери «Сутінки богів» (обидві з тетралогії «Перстень нібелунга»), Вальтер фон Стользінг з опери «Нюрнберзькі мейстерзінгери», Парсіфаль з опери «Парсіфаль», Кола Ріенці з опери «Ріенці, останній з трибунів», Зигмунд з опери «Валькірія» з тетралогії «Перстень нібелунга».

Це було неймовірним звершенням, якого за всю історію спромоглися досягти лише кілька співаків. Блискучу готовність Менцинського до цих найскладніших партій засвідчує рецензія про його виконання ролі Зигмунда («*Dagnes Nyheter*» від 11 грудня 1905 р.): «Як легко і славно він розпоряджався своїм голосом, декламацією, грою трьох великих актів, не показуючи навіть найменшої втоми чи знесилення, варто визнати, що це була неабияка проба сили і витримки» [39, с. 172].

Співак був улюбленцем німецької еліти. Його вважали одним з кращих класичних виконавців творів Р. Вагнера. Понад шістнадцять років він був окрасою Кельнської опери, як перший героїчний тенор. Навіть побутувала думка: «Досить, не треба нових! Дай нам дюжину інших на його місце - все одно вони не замінять Менцинського» [180, с. 57].

За високий професіоналізм у липні 1906 року співак був нагороджений орденом Швеції - «Великою медаллю за літературу і мистецтво», яку йому особисто вручав король Оскар II, а також орденом Вази. Високо оцінюючи талант співака, про творчість артиста писала європейська преса [148, с. 145]. Так, «*Hamburger Fremdenblatt*» (27 жовтня 1910 р.) писала: «Його голос - це сума різноманітних, якихось таємничих тембральних фарб, він широкий за діапазоном, сильний і дзвінкий. Артист володіє високою вокальною і артистичною культурою, створює проникливі, переконливі образи» [147, с. 147]. Критика називала М. Менцинського «*Geborener Cammersänger*» (природженим камерним співаком). Він першим серед українців був удостоєний титулу камерного співака (*Cammersänger*) [180, с. 58].

М. Менцинський, як високоосвічена особистість (володів сімома мовами, захоплювався історією, філософією, психологією, етикою і естетикою, літературою), перш ніж вивчити ту чи іншу роль, цікавився історією, стилем написання і епохою створення опери. Полістилістична спрямованість виконавства М. Менцинського була однією з тих рис, яка виділяла співака серед оперних майстрів його часу. «З легкістю він переключався на виконання українських пісень і романсів після закінчення оперних вистав західноєвропейських композиторів; без труднощів поєднував різностильовий репертуар в сольних концертних програмах, що вважається більш складним, ніж їх побудова за принципом монографічності, властивій більшості співаків» [4, с. 39-40].

Крім музики, Модест Менцинський вивчав і цікавився образотворчим мистецтвом, літературою, займався науковими дослідженнями та філософією, заглиблювався у питання естетики. Саме така багатовимірність особистості дозволяла йому майстерно відчувати та інтерпретувати партії своїх героїв. Відомий факт, що після чисельних репетицій в «*Metropolitan Opera House*» у Нью-Йорку оперу Р. Вагнера «Трістан» було визнано, як неможливу для виконання. Згодом партію Трістана виконували три тенори по черзі, бо жоден не міг витримати навантаження до завершення вистави. Але

саме Менцинський блискуче виконував цю партію від початку й до останньої ноти, неперевершено відтворюючи образ головного героя.

Слава про Менцинського, як одного з найкращих вагнерівських співаків швидко розповсюдилася Європою після «порятунку» вистави опери Р. Вагнера «Лоенгрін», котра була запланована у Стокгольмській опері (1903) і раптово залишилася без виконавця головної ролі. Тоді за кілька днів до оперної вистави Арвід Одманн (саме він мав виконувати партію Лоенгріна) поскаржився на фізичну слабкість і відмовився від участі. Це було справжньою катастрофою. Терміново зв'язалися з тенорами з усієї Європи. Нарешті, знайшовся молодий співак, який знав напам'ять партію Лоенгріна і був готовий приїхати в Стокгольм.

Після виснажливої 36-годинної поїздки на потягу М. Менцинський прибув у театр за кілька годин до запланованого виступу. Цього часу вистачило тільки на підгонку костюма. Без єдиної репетиції він вийшов на сцену і блискуче виконав роль. Цей виступ вразив публіку та критику, а інтендатура Королівської опери запропонувала йому укладення тривалого контракту [39, с. 116-117].

Так, в Стокгольмі в 1905 році він співає твори Шуберта, Шумана, Вагнера, Чайковського, а поряд з цим і Лисенка та українські пісні. Після чого Микола Лисенко написав Івану Франку: коли вже так славно співає «добродій Модест Менцинський», то українські тексти до українських творів повинні бути зразково перекладені німецькою, французькою та іншими мовами [39]. До 1910 року Менцинський залишався в Стокгольмській опері (з правом виїзду в усі країни світу), де співав німецькою з надзвичайно чудовою дикцією.

У 1908-1909 роках дирекція Львівської опери уклала з маестро договір на низку виступів. Вкотре знову «вагнеріанець» блискуче показав себе великим «італійцем», вразивши публіку виконанням ролі Каніо з «Паяців» Р. Леонкавалло, кантиленою, «взірцевим колоратурним фразуванням» і драматичними здібностями в ролі Радамеса в «Аїді» Дж. Верді [60, с. 33].

Вже після численних «бісів» опустили завісу, вже вимкнули світло, але зал продовжував аплодувати, не зрушивши з місця.

У Львові Менцинський брав участь у святкуванні 95-річчя від дня народження Кобзаря. За загальним визнанням маючи «голос Карузо» він знову співає твори Лисенка на слова Шевченка. Уже в 1909 році Менцинський одержав шведський орден за внесок в тамтешню культуру. Це в квітні. А в травні він знову співає у Львівській консерваторії. І зізнається: «Щаслива хвиля привела мене в рідний край ... Тричі щаслива ця хвиля, коли довелося мені вшанувати і поклонитися славній українській пісні» [84]. Зі Львова шлях лежав у Прикарпаття, на могили батьків. У Перемишлі весь гонорар від концертів митець віддав «на народні цілі». Єдина умова - низькі ціни на вхідні квитки. «Не хваліть мене, - на прощання сказав землякам тенор. - Який я вийшов від батька-матері, таким і залишуся до кінця днів своїх» [84].

Саме масштаб особистості Менцинського дозволив йому незабаром глибоко пізнати образ Трістана з вагнерівської опери «Трістан і Ізольда», підійти до його розкриття не тільки як оригінальному художнику, а й як філософу. Відомо, що в 1861 році, ще за життя Вагнера, у Віденському театрі після 77 репетицій (!) відмовилися від її постановки. Для порівняння: до 100-річчя від дня народження Вагнера «Трістана» репетирували в *Metropolitan Opera House*, в Нью-Йорку. Артиста, який би довів партію від початку до кінця, не знайшлося. Її співали ... троє. Менцинський заспівав один. І чудово! А в 1910 році, в Кельні, його увінчали лаврами як виконавця партій у всіх операх Ріхарда Вагнера! Це надало підстави сучасному шведському музичному критику та музикознавцю Карлу-Гуннару Олену зауважити, що «Модест Менцинський був здатний співати в різних стилях, що є досить унікальним для оперного співака» [39, с. 230]. Відомо, що для виконання тенорових партій в операх Вагнера потрібен особливий голос. У багатьох партіях Вагнер чітко вказував, які якості повинен мати його виконавець-тенор. Хоча композитор не вживав конкретного терміну, але його

характеристики стосувалися так званих «хельдентенорів» або «героїчних тенорів», голоси яких поєднували у собі висоту і «політність» зі щільністю, міццю та силою звучання голосу.

Вже з перших виступів у Стокгольмі М. Менцинський завоював пошану і прихильність, насамперед за пречудовий голос і бездоганне володіння ним, за акторську гру, за чітке фразування і чисту дикцію, за вражаючу сценічність і пластичність. Критики зазначали, що Менцинський у ролі Зігфріда перевершив усіх своїх попередників. Ректор Стокгольмської консерваторії Карл Валентін писав: «Досягти такої невимушеності і впевненості у грі, додержати всіх вимог, що ставляться перед виконавцем цієї важкої партії, як у музичному, так і в акторському плані, можна лише завдяки великій, наполегливій і вдумливій праці» [148, с. 14].

Оперні партії з репертуару Модеста Менцинського призначалися для тенорів з різними характеристиками. Але природній талант, неповторні якості голосу та наполеглива робота над вдосконаленням виконавської техніки дозволили митцю виконувати як партії, що написані для лірико-драматичного або драматичного тенора, так і для суто «вагнерівського» героїчного тенору.

Творчий портрет митця доповнюють його досягнення на педагогічній ниві. Залишивши оперну сцену, Менцинський щедро ділився своїм досвідом з талановитими вихованцями, які переймали його способи звукоутворення, звуковедення, співочого дихання, максимального використання резонаторів голосового апарату, його принципи постановки голосу і створення художнього образу. У Стокгольмі він відкрив приватну школу співу, де передавав учням свій великий творчий досвід. За думкою К.-Г. Олена, Модест Менцинський став творцем шведської вокальної школи [39, с. 231].

Хоча більшу частину життя Модест Менцинський прожив у Німеччині та Швеції, мав дружину – шведку і отримав шведське громадянство, співак завжди вважав себе українцем, душею і серцем був разом з рідною землею. «За все те, чим я став, – писав артист, – я завдячую, передовсім, рідній землі,

що наділила мене музикальним слухом, голосом, любов'ю до музики» [177, с. 112].

Менцинський був особисто знайомий й регулярно листувався з М. Лисенком (1842–1912). Він був першим співаком, який представив музику українського класика Західній Європі. Поряд з тим, концертний репертуар Менцинського, як і С. Крушельницької, включав велику кількість обробок українських народних пісень. І свій останній концертний тур він провів по Західній Україні.

У радянський період ім'я Модеста Менцинського не згадувалося, тому мало кому відомо, що першим професійним виконавцем майбутнього Гімну України був саме Модест Омелянович. У музеї Соломії Крушельницької зберігається платівка із цим історично цінним записом. Сьогодні, після багатьох років замовчування у часи тоталітарного радянського режиму, знову маємо можливість досліджувати і наново, більш глибоко, вивчати українську культурну спадщину, вшановуючи серед відомих оперних виконавців минулого і зірку першої величини - Модеста Менцинського.

У 2005 році в Дзеркальному залі Львівської опери з нагоди 130-річчя відкрили бюст великого українського тенора першої половини ХХ століття Модеста Менцинського (скульптор Ярослав Скакун, меценат Ігор Жук). Цей монумент поповнив галерею скульптур, що увічнили в театрі пам'ять великих оперних співаків Соломії Крушельницької та Олександра Мишуги.

3.3. Ліричний тенор Олександр Мишуга: виміри вокально-педагогічної діяльності

Видатний український співак Олександр Мишуга (сценічний псевдонім – Філіппі-Мишуга) також починав свій творчий шлях у Львові, вперше виступивши на сцені ще студентом в 1880 році в опері «Страшний двір» С. Монюшки (партія Стефана). 4 жовтня 1900 він брав участь в урочистому відкритті будівлі Львівського оперного театру, де співав в опері «Янек»

В. Желеньського. Руджеро Леонкавалло, захоплений його трактуванням партії Каніо, подарував співаку клавір «Паяців» з дарчим написом, а Енріко Карузо називав Мишугу «королем ліричних тенорів».

Мишуга Олександр Пилипович (Мишуга, Myszuga, сцен. псевд. Філіппі-Мишуга), народився 20 червня 1853 року, в селі Новий Витків (Австро-Угорщина), нині Радехівського району Львівської області в сім'ї кравця. У 1868 році вступив до школи дяків при львівському соборі св. Юри, потім навчався в учительській семінарії, після закінчення консерваторії працював у Львові учителем в парафіяльній школі св. Анни.

Мистецтву співу Олександр Пилипович навчався у професора Валерія Висоцького. Останній відіграв ключову роль у становленні вокально-виконавської майстерності тенора. Як слушно підкреслює С. Царук «найкращим свідоцтвом плідності вокальної методи Валерія Висоцького був його феноменальний зірковий клас, який на наступні чверть століття забезпечував чи не половину оперних сцен Європи високопрофесійними співаками. З класу професора вийшли знамениті співаки як польського, так і українського та єврейського походження, серед них: Соломія Крушельницька, Модест Менцинський, Адам Дідур, Юзеф Манн, Філомена Лопатинська, Яніна Королевич-Вайдова (була ученицею і О. Мишуги), Гелена Збоїнська-Рушковська, Євген Гушалевич, Чеслав Заремба та багато інших» [216, с. 282]. Своєю чергою відомий польський музикознавець Юзеф Рейсс відзначає, що «найбільшою його [Висоцького] гордістю був Олександр Мишуга, а потім дві славетні примадонни: Соломія Крушельницька і Яніна Королевичівна» [171, с. 336].

За згадками сучасників співака, «Валерій Висоцький добре знав педагогічний хист Мишуги і охоче доручав йому навчати багатьох студентів» [170, с. 185]. Пізніше сам Олександр Мишуга використовував перейнятий від професора стиль роботи, залучаючи найбільш здібних учнів (Михайло Микиша, Марія Донець-Тессейр, Софія Мирович, Ірена Строковська-Фаріашевська та багато інших). Отже, як у багатьох знаних

виконавців творчий шлях Олександра Мишуги проходив від оперно-вокальної професійної діяльності на провідних світових оперних сценах до педагогічної роботи на території України.

З 1880 року співак виступав у концертах і в тому ж році дебютував на сцені Львівського оперного театру в партії Стефана («Страшний двір» С. Монюшка), яка пізніше стала однією з кращих у репертуарі співака. З 1881 по 1883 рік Мишуга удосконалювався у вокальному мистецтві в Мілані (у М. Джованні), Ніцці та Парижі (у Ж. Бізе). У 1883 році Олександр Пилипович дебютує в партії Ліонеля («Марта, або Річмондський ринок» Ф. Флотова) в м. Форлі (Італія). Пізніше виступав в Мілані, Турині, Флоренції, Ніцці, Львові. В 1883-1884 роках він працює в Польській опері; у 1900-1902 – у приватному Театрі Станіслава Скарбка, де виступив у 12 операх («Галька» і «Страшний двір» С. Монюшка, «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бізе, «Марта, або Річмондський ринок» Ф. Флотова, «Травіата» Дж. Верді, а також в партії Андрія в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського разом з С. Крушельницькою); у 1903 - в операх «Лоенгрін» Р. Вагнера, «Вільний стрілець» К. М. Вебера у Варшаві (Великий театр) та ін. До цього треба додати гастролі у Відні (1885), Лондоні (1885), Празі (1887), Києві (1895-96), Петербурзі (1903, Новий літній театр «Олімпія»), Харкові, Відні, Стокгольмі, Кракові, Парижі, Берліні, Франкфурті-на-Майні, Гамбурзі, Кельні тощо.

Олександр Пилипович Мишуга був вихованцем італійської вокальної школи *bel canto*, і визнавав тільки італійське звучання. Він володів гнучким, виразним голосом з рідкісним, за красою, тембром (металевого відтінку), високою музичною культурою, яскравим драматичним талантом. Навчатися співу він почав у Львівській консерваторії у знаменитого баса Валерія Висоцького, який навчався в Італії у Ф. Ламперті. Після закінчення Львівської консерваторії, Мишуга був відправлений у Мілан вдосконалюватися у професора М. Джованні.

У співака було те, про що говорив великий Еверарді: «Не звук співає - душа співає!». Чудова співацька кар'єра його тривала понад двадцять років. З 1900 року почалась його педагогічна діяльність. У кінці XIX століття українець Мишуга вважався «королем тенорів» і володарем кращого ліричного голосу. Його слава поширилась по всій Європі. Поети присвячували артисту вірші, народ складав про нього легенди.

Виконавська манера Олександра Мишуги виражалася в тому, що він не визнавав будь-яких зовнішніх виконавських ефектів й глибоко проникав у сутність виконуваного твору. Разом з тим, Мишуга був надзвичайно суворим у питаннях музичної інтерпретації. Все у роботі співака-виконавця підпорядковувалось основному – відтворенню художнього задуму композитора та виразності донесення музичного твору до слухача. Прикладом тому є реакція С. Гулака-Артемівського на виконання Мишуги у ході репетиції твору «Запорожець за Дунаєм». Композитор не зміг стримати сліз перед співаком, безупинно повторюючи: «Невже я написав таку геніальну музику?» [173, с. 23].

Досягти такого рівня О. Мишугі допомагала вимогливість щодо себе, його упевненість, що талант співака - це десять відсотків успіху, а рештою є праця. В роботі над роллю співак завжди дотримувався настанов свого вчителя Валерія Висоцького. Зокрема щодо заповідей молодого співака.

Професор Висоцький був автором так званих «Десяти заповідей для молодого співака», які були опубліковані у «*Wiadomosciach artystycznych*» (nr 13 i 14) 20-го липня 1900 року (їх подано у праці «*Adam Didur we Lwowie. Polskie Stowarzyszenie Pedagogów spiewu*» Л. Мазепи) [256]. Як зауважує М. Швидків, «це досить стислі вимоги, своєрідні правила життя та діяльності співака, в яких автор у загальних рисах сформулював основні свої педагогічні та морально-етичні принципи. Цими принципами керувався у своїй навчально-виховній роботі і прагнув донести їх суть до своїх вихованців» [226, с. 129]. Вони актуальні й нині, адже на них опирається сучасна львівська вокальна школа. Наведемо деякі з них:

1. Не закликай до цієї правди надаремно доти, доки її ґрунтовно не дослідитиш і докладно не зрозумієш.

2. Пам'ятай, що відпочинок часом більше сил дає співакові, ніж надто форсована праця.

3. Поважай староіталійську школу співу, тому що лише вона може продовжити здоров'я твого голосу.

4. Не навантажуй себе виконанням творів, які перевершують твої сили і можливості.

5. Не заходь туди, де природа твого голосу відмовляє тобі у входженні, тобто нехай голос басовий не співає баритонових творів, баритон нехай не шукає тенорових ефектів, ліричний тенор нехай не зриває голосу на героїчних партіях, а мецо-сопрано нехай не силкується стати драматичним сопрано; словом, не гвалтуй власної природи, не заходь до чужого господарства, а тримайся того типу голосу, яким тебе обдарувала природа – і уникнеш сумних розчарувань.

6. Вчися на добрих взірцях, але остерігайся копіювання, бо краще посередній оригінал, але власний, ніж найспритніша імітація; шукай нових помислів у собі сам, а різноманітних змін, ефектних додатків і тому подібних співацьких фокусів у інших не кради!

7. Не критикуй інших, але заглянь в самого себе і намагайся позбутися власних вад.

8. Не будь заздрисним до успіхів інших і не бажай більшої слави для себе за ту, на яку заслуговуєш.

9. Не жадай реклами, ні протекцій приятелів з галереї, ні невдалих потайних нашіптувань порадиників, ні жодного їхнього блага!» [256].

Співака Мишугу не хвилювали власні перемоги, він, навпаки, був відкритий до сприйняття невдач, хоча таких ніхто не помітив за всю його творчу кар'єру. Будучи впевненим, що у вокальній справі відсутність тренування веде до каліцтва і смерті голосу, Олександр Мишуга працював від 2-х до 10-ти годин на день.

Мишуга вважав, що приступаючи до вивчення твору, співак як золотошукач, по крупицях зобов'язаний віднайти, а головне - зрозуміти як донести сутність твору до слухача. Над оперними партіями та камерними творами Олександр Пилипович працював надзвичайно ретельно: він вивчав фактуру романсу чи пісні, не обмежуючись засвоєнням лише вокальної партії. Для Мишуги музичний твір це цілісність, де всі складові взаємопов'язані, а супровід, у свою чергу, доповнює концепцію твору манерою гри, стилем виконання. Це виявляється в інтонуванні, фразовому мисленні, динаміці, а також у штрихах і артикуляції. Саме тому його виконання ряду музичних творів, таких як «Галька», «Страшний двір» С. Монюшка, отримало статус еталонного.

Червоною стрічною крізь усе життя Олександра Мишуги простежується любов до рідної землі, українського народу. Цінуючи мелодійність, евфонію (грец. *euphone* - милозвучність) рідної мови, співак вважав, що українською мовою романси й пісні західних композиторів зазвучать аж ніяк не гірше за оригінали.

Треба відзначити те, наскільки тонко Олександр Пилипович відчував, у якій тональності найкраще буде звучати твір. У клавірах романсів, котрі він співав, можна знайти написані рукою співака побажання про зміні тональності. Зміна тональності у Мишуги була продиктована виключно вимогами тембрового забарвлення, найбільш органічного для того чи іншого твору.

Маючи голос широкого діапазону і м'якого, оксамитового тембру, Олександр Мишуга був одним з провідних майстрів оперної сцени. Образи його героїв, завдяки зазначеним виконавським принципам, постійно набували нових філігранних відтінків. Відшліфовуючи вокально-технічні моменти та працюючи над природністю психологічного й художнього портрету своїх персонажів, Мишуга досягав беззаперечної переконливості. Але ця бездоганність та переконливість донесення образу була теж результатом його безперервної наполегливої праці.

Відомий європейський оперний співак, відмовившись від вигідних контрактів, береться працювати викладачем у музичній школі Лисенка в Києві, фінансує відкриття музичного інституту імені М. Лисенка у Львові, робить величезні пожертви на різні українські проекти (збірки «Зів'яле листя» І. Франка, «Українське мистецтво» та ін.). За словами А. Гуріної [50], О. Мишуга - перший в Україні, хто намагався вивести вокальну педагогіку зі стану втаємниченості, емпіричного досвіду чи секретів кожного вокаліста на «наукові рельси». Для того часу науковий підхід Маестро до виховання голосу був справжньою революцією. Він вивчав суміжні науки: анатомію, фізіологію, акустику, психологію, логіку, естетику, педагогіку [50, с. 138].

У своїй праці О. Гуріна конкретизує педагогічні засади діяльності Олександра Пилиповича, сутність яких полягала в наступному:

«Спів – це продовжена мова. Вокальна школа Мишуги базувалась на положенні про спів як продовжену мову. Згідно з цим, щоб правильно співати, слід спочатку навчитися виразно вимовляти голосні, а також їх сполучення з приголосними, склади, і потім – слова та речення» [50, с. 139].

«Слово – мета, а звук – лише засіб», - зазначав О. Мишуга, зосереджуючи увагу на виробленні чіткої дикції та виразного фразування. Навчання Мишуга починав не зі співу, а з мовлення.

«Резонансовий пункт. Основну роль у формуванні правильного красивого звучання голосу, тембру і його вдосконаленні О. Мишуга приділяв резонуванню голосу в ділянці “маски” Уміння використовувати “маску” надає голосу сили, звучності. Значна увага приділяється саме пошукам “маски”» [50, с. 139]. Гучності голосу не можна досягти натиском, форсуванням.

«Резонатори утворюють широкий, повний звук» [172, с. 283]. Вимовляти, співати всі голосні слід не на горлі, а в позиції звуку – резонансовому пункті, тобто біля верхніх передніх зубів. Перший склад будь-якого слова слід артикулювати, розкривши рот на висоту першого суглоба вказівного пальця, а наступні склади долучати до першого в тій самій позиції, сполучаючи їх *legato* на губах.

Щоб уявити, де має звучати голос, голосна, і де потрібно вимовляти склади, слова, перед початком співу необхідно прикусити верхніми зубами нижню губу. Між цими двома точками слід укласти звук, перенесений з верхніх резонаторів, маски.

«Поняття правильного тону і музично-вокального слуху. Музично-вокальний слух – це вміння відчувати звуковисотну відмінність, фальш у розумінні тембрального забарвлення голосу. Природний музичний слух має майже кожна людина, – вокальний необхідно розвивати. За думкою А. Гуріної, О. Мишуга перший обґрунтував поняття вокально правильного тону й музично-вокального слуху: можна співати точно з музичного погляду і фальшиво з вокальної точки зору [50, с. 140]. Так само можна добре знати типи голосів, чути інтонаційну фальш і не вміти відрізнити правильного звука від неправильного щодо тембральної якості [там само].

Викладаючи в Києві, Варшаві, Римі, Мілані, О. Мишуга виховав велику плеяду відомих співаків і педагогів. Хотілося б відзначити деякі методичні принципи Мишуги: він дотримувався грудодіафрагматичного дихання з чіткою і м'якою атакою, не дозволяв форсувати звук, займався на *mezza-voce*, порівнював голос зі скрипковим звучанням, де роль смичка відігравав подих.

Вивчення епістолярної спадщини Олександра Мишуги дає змогу стверджувати, що митець надихався педагогічною діяльністю. «З яким замилюванням я віддався учительській праці – сього я словами передати не вмію <...> Я переконався, що вмілим співом, глибоко відчуту піснею і щирим відданням значення слів можна цілковито оволодіти юрбою слухачів і зацепити в них таку гарячу любов до своєї рідної мови, віри й обряду, що тих найдорожчих наших сокровищ ніяка сила людська видерти нам не зможе» [173, с. 370], – писав Олександр Мишуга у спогадах. «Для того, щоб навчитися правильно 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» [173, с. 385]. Тільки якщо любити мистецтво співу лише заради чистого ідеалу та краси, «варто ставати на важкий і складний, тернистий шлях співака» [173, с. 386].

Він вважав, що вмiле утримання гортані і розкриття рота якнайбільше сприяє правильній постановці голосу. Для цього він просив учня відкрити рот на висоту другого (вказівного) пальця, вставленого між зубами. Цим способом без дзеркала можна було контролювати, чи достатньо добре відкритий рот. Мишуга був вимогливим до учнів. Якщо учень прийшов на урок не підготовленим, то двері класу відкривалася, і в коридор летіли спочатку ноти, а потім виходив і учень, який не мав права зайти в клас кілька днів, поки гнів педагога не вщухне. Професор не залишав учня в спокої, поки не домагався від нього необхідного звучання.

Під час уроку О. П. Філіппі-Мишуга давав учневі кілька хвилин співати, не роблячи йому ніяких зауважень. Потім він зосереджував увагу на якомусь одному звуці і починав його розвивати. На цьому звуці вимовлялися окремі склади (частіше - назви нот), причому учень повинен був домогтися насамперед рівного і однаково безпристрасного звучання незалежно від сили напруги. Досягти цього можна було тільки шляхом націлювання повітряного стовпа в певне місце, в якусь уявну «маску», де між верхньою губою і верхньою половиною носа. Губи витягувалися вперед, нижня щелепа опускалася, осанка ставала напруженою, а звук набирав стандартно мертвого забарвлення, ставав суто об'єктивістський.

Від «обробленої» ноти педагог розвивав голос вгору і вниз за тим самим принципом. За таких умов регістри нівелювалися, низи втрачали грудне забарвлення і вібрато, а верхи ставали вузькоголовними. Весь голос у цілому, більшою чи меншою мірою, набирав характеру якогось гудка. За запевненням апологетів школи Мишуги, саме ця обставина гарантувала невтомність, а отже, і довговічність голосу. Підтримуючи позицію Ю. Данільчишин [52], яка досліджувала науку співу Олександра Мишуги в контексті сучасної професійної естрадної вокальної освіти, вважаємо, що

маестро на уроках сольного співу впроваджував такі постулати у процес вокального навчання та виховання своїх учнів:

- формування власних відчуттів про процес звукоутворення в письмових звітах;
- свідоме переміщення напруження з м'язів грудей, шиї, обличчя, рота, гортані, артикуляційного апарату на м'язи діафрагми;
- для формування відчуттів правильного співочого вдиху слід відпрацювати його в положенні стоячи з розведеними в сторони руками;
- для усвідомлення близької позиції вимови та звучання голосу слід перед початком співу прикусити нижню губу верхніми зубами;
- формування внутрішньої уяви та відповідних м'язових відчуттів правильного звучання голосу як лінії - «звукового струменя», що проходить через високо підняте м'яке піднебіння по твердому піднебінню до резонансного пункту (щілина між двома верхніми передніми зубами);
- відпрацювання красивого тону та польотності звуку на голосному «а» (у слові *L'anima*); вивчення вокальної лінії та відпрацювання її правильного звучання має відбуватися без підтримки музичного інструмента;
- роботу над чіткістю вимовляння поетичного тексту краще розпочинати з читання літер, складів і слів на окремих нотах гами у висхідному та низхідному напрямках» [52, с. 111-112]

3.4. Творчість Івана Стешенка у контексті розвитку світового оперного мистецтва початку ХХ століття.

Постать Івана Никифоровича Стешенка (1894-1937) належить до числа «забутих» діячів української опери ХХ ст. Високо оцінюваний сучасниками, він не був включений до числа митців, які визнавалися «видатними» офіційною владою за радянські часи. Як наслідок, яскравий творчий здобуток І. Н. Стешенка, і його роль у культурному житті країни у перших десятиліттях ХХ століття залишалися невідомими, або маловідомими. Лише

у 1990-ті роки інтерес до постаті людини, яку свого часу називали «українським Шаляпіним», починає зростати.

На сьогодні не існує академічної біографії І. Н. Стешенка. Відомі нам факти його життя представлені у статтях Д. Нахатовича та Т. Ебергарда початку 1920-х років [163]. У статті Е. Безродного «В сузір'ї вокалістів» надано версію біографії І. Н. Стешенка із дещо «скоригованими» щодо тогочасної ідеологічної кон'юнктури фактами [13]. Персональний фонд І. Н. Стешенка було сформовано у Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України із матеріалів особистого архіву співака, переданих його дружиною (1918-1934).

Наприкінці ХХ століття співробітниками Лебединського краєзнавчого музею було проведено велику роботу із встановлення фактів біографії митця та увіковічнення його пам'яті. Було виявлено документальні матеріали, які висвітлюють відомості ранньої біографії митця. З'являється серія присвячених І. Н. Стешенку публікацій [18; 20; 65; 72; 76; 85; 247; 253]. Встановлюється точка зору на І. Н. Стешенку, як на провідну фігуру української оперної сцени початку ХХ століття, та підкреслюється його репутація «українського Шаляпіна». У 2014 році вийшла ґрунтовна збірка «Іван Стешенко. Спогади та матеріали», складена відомим музикознавцем та істориком музичного мистецтва І. М. Лисенком [78].

Вадодою джерельної бази досліджень щодо І. Н. Стешенка є відсутність аудіозаписів виконуваних ним оперних партій, які не робилися через упередженість співака проти цієї технології збереження даних. Втім, наявні матеріали дозволяють суттєво розширити уявлення про творчі здобутки І. Н. Стешенка, та про факти його біографії. Низка відомостей, які наводяться у публікаціях, досі не мають достовірних джерел свого походження. Також, творчість І. Н. Стешенка не внесена у контекст європейського і світового культурного процесу ХХ століття, що визначає актуальність наукового звернення до його постаті.

За спогадами сучасників, І. Н. Стешенко походив із музично обдарованої родини і ще із дитинства співав у церковному хорі у Лебедині. Після вікової мутації голосу в нього виявився «чудовий бас оксамитового тембру», який привернув увагу його вчителів та графа В. О. Капніста, громадського діяча і мецената. Саме на кошти родини Капністів у 1911 році І. Н. Стешенко навчався у Петербурзі, де брав уроки у Д. І. Бухтоярова та І. В. Тартакова [78, с. 13-15].

Для усвідомлення основ вокальної школи І. Стешенка вважаємо за необхідне надати короткі відомості про цих викладачів. Д. І. Бухтояров (1866-1918), бас-кантанте, був солістом Маріїнського театру, і випускником Петербурзької консерваторії (клас С. І. Габеля, який у свою чергу, навчався у Варшаві у Ф. Чіаффеї, а у Мілані та Парижі у сина Л. Лаблаша) [181]. І. В. Тартаков (1860-1923) - співак (баритон) і режисер Маріїнського театру - був учнем Камілло Еверарді (1825-1899), випускника Паризької консерваторій, учня Ф. Ламперті, із ім'ям якого був пов'язаний розвиток петербурзької оперної школи другої половини XIX – початку XX століття [58, с. 102]. І. В. Тартаков мав репутацію «співака-поета», «власителя дум» тогочасної інтелігенції [209, с. 19]. Особливої популярності йому надавало виконання творів П. І. Чайковського, за висловом критиків, романси Чайковського ніби створювалися на виконавчу індивідуальність Тартакова [253, с. 21]. Подібний артистизм у виконанні оперних партій будуть відзначати і як характерну рису творчого стилю І. Н. Стешенка.

Численні вказівки сучасників на особливості оперного голосу І. Н. Стешенка, зокрема розвиненість нижнього регістру, вказують на його належність до драматичних голосів, здатних передавати зміну психологічних станів героя, що безумовно підсилювало враження від виконання І. Н. Стешенком оперних партій.

Більш тривалим було навчання І. Н. Стешенка у Італії, Мілані, де його вчителем був Люценті (ймовірно Луїджі Люценті – *Luigi Lucenti*, італійський оперний бас, який присвятив себе викладацькій діяльності). Серед його учнів

називають Ф. Ло Джудіче [167]. У 1914 році І. Н. Стешенко став лауреатом міжнародного конкурсу молодих співаків у Пармі, де співав із Б. Джільї. У тому ж році відбувся його дебют у Бергамо, де він виконував партію короля Генріха («Лоенгрін» Р. Вагнера) [199; 266; 259]. За спогадами дружини співака О. Д. Орлової, його проби у Ла Скала були невдалими. Проте він із успіхом виступав на сценах Риму, де виконував партію Дона Базіліо у «Севільському цирульнику» Дж. Россіні.

Початок Першої світової війни перервав творчу кар'єру І. Н. Стешенка у Італії. Він змушений був повернутися до Російської імперії зі своєю дружиною Емілією та донькою Тамарою. Револуція 1917 року застала його у Петербурзі, де він, за наявними відомостями, був солдатом Преображенського полку та співав у лазаретах. Особливим успіхом користувалося його виконання «Інтернаціоналу» французькою мовою [258].

По переїзді у Київ, І. Н. Стешенко отримав контракт із Київським міським театром на чотири сезони. Він дебютував із партією князя Гремїна в опері «Євгеній Онегін» П. І. Чайковського. Співав також партії Фарлафа у «Руслані і Людмилі» М. Глінки, Мельника у «Русалці» О. Даргомижського, Князя Галицького у «Князі Ігорі» О. Бородїна, Мефістофеля у «Фаусті» Ш. Гуно, Рамфіса в «Аїді» Дж. Верді. Поряд з тим, Стешенко гастролює містами України, зокрема, виступає на відкритті пам'ятника Т. Шевченку в Ромнах, разом із М. Микишею та М. Литвиненко-Вогельмут [78, с. 28].

Відомо, що голос І. Стешенка вражав тембральною «всеприсутністю», про що Дж. Лаурі-Вольпі висловлювався, що «він (І. Стешенко – Л. М.) був і тенором, і баритоном, і басом за бажанням, бо мав у своєму розпорядженні усі барви вокальної палітри» [Ошибка! Источник ссылки не найден., с. 238]. У праці І. Деркача спів І. Н. Стешенка визначається як «бас-кантанте», що володіє дивовижною «всюдидоторканістю» (про це ж, фактично, сказано і у Дж. Лаурі-Вольпі – Л. М.): «У басів слід розрізняти три категорії: бас профундо (низький бас), бас кантанте (буквально - співучий бас) і бас комічний <...> З І. Н. Стешенко увійшли в моду басы кантанте, тобто не

зовсім басы і не зовсім баритони; це голоси невизначені, проміжні, що дозволяє співакам то «білити» і фальцетувати на теноровий манер, то лише «намічати», а не співати той або інший музичний уривок. Типовий бас кантанте – це Мефістофель у «Фаусті», вердівський Спарафучіле та ін.» [Ошибка! Источник ссылки не найден., с. 8].

Природно, що одним з вищих досягнень вокально-акторського мистецтва І. Н. Стешенка було виконання ним партії Бориса Годунова, яка визнана ідеальним втіленням можливостей баритональний співу. Враховуючи те, що специфіка баритона визначена його «пограниччям» між міццю низького регістра і тенорової рухливістю [59], можна стверджувати, що в цій ролі з максимальною повнотою розкривалася дивовижна гнучкість техніки співу І. Н. Стешенка.

В контексті дослідження варто зробити акцент на сукупному, в тому числі на інтонаційно-ладовому прочитанні виконуваної партії згідно вимог та умов «духу епохи». Цей аспект багато в чому визначався тираноборськими настроями в сприйнятті монархії, відносна м'якість правління Бориса Годунова, порівняно з тиранічними демонстраціями Івана Грозного, і неприйняття релігійно-погоджувальних заходів формували моральний позитив сценічної подачі Бориса Годунова Стешенком.

У роботі О. Маркової узагальнена історична фактологія щодо змісту реалій фігури Бориса Годунова в М. Мусоргського як «ідеалізація героя-злочинця», «царя-узурпатора»: «Татарин на троні, Борис Годунов, який розбив союз слов'янських країн, Росії та Польщі-України, був набагато страшніший, ніж це подано у Мусоргського, який додав європейський християнський блиск мученицькій совісті узурпатора і, загалом, відмежувався від суто негативної оцінки його фігури в пам'яті народній» [138, с. 159].

Відповідно, прочитання І. Стешенка виявлялося в руслі ідей прогресистів ХІХ століття щодо втілення образу Бориса Годунова. Однак геніальна інтуїція художника-артиста чуйно відкликала на запити часу,

сенс яких сформульовано в назві розділу дисертації Т. Захарчук: «Виконавський підхід видатних музикантів ХХ століття і символістський сенс концепції образу Бориса Годунова у І. Стешенка» [75, с. 72].

Здатність до відтворення символізму образів визначила органіку виконавського мистецтва І. Стешенка: по-перше, опора на типові смисли (гіпертрофуючи еkleктичні передумови романтизму), по-друге, апелювання до «штучних» ладів типу целотонних утворень, що, відбиваючись в «ефекті лідійського ладу», зберігали зв'язок зі слов'янськими ладовими установками. Нотна розшифровка виконання І. Н. Стешенком партії Бориса свідчить про тяжіння співака до колориту ладів цілотонності-ангемітонності, тобто до інтонаційних характеристик, якими користувалися представники музичного імпресіонізму й символізму. У виконавській інтерпретації Стешенка спрацьовував орієнтир сценічної краси в єдності зі сценічною правдою та з інтонаційно-мовною достовірністю естетичного вираження.

Сенс вищесказаного – символістське «розмивання» співвідношень етичної подачі образу, введення феноменально-теоретичного в смислове навантаження партії, в якій усвідомлювався позитив-негатив щодо історичного царя Бориса, закономірно спрямовану на багатозначну кончину «царя-Ірода» як відплату за створене ним беззаконня. Від інтонаційного запасу походить здатність І. Стешенка «тенорувати» в баритонально-басових партіях, що знайшла відображення в трактуванні ним відомої «Сцени з курантами». Співак зумів створити ту «плаваючу» тембральну криву, яка робила цей фрагмент кульмінаційно-переломним у розвитку сценічної дії.

Проте праця І. Стешенка в Києві виявилася недовгою, причиною чому називають конфлікт із солістом Київської опери М. І. Донцем (1883-1941) та украй тяжкі побутові умови [78, с. 28-29]. До того ж, в 1919 році Київський міський театр було націоналізовано, він продовжив існування під назвою «Державний оперний театр імені Карла Лібкнехта», але репертуар було суттєво змінено [255, с. 13].

Цікаво, що здатність І. Стешенка із успіхом виступати у різних сценічних образах – наприклад, у комедійному (партія Дона Базіліо, «Севільський цирульник» Дж. Россіні), трагічному (партія Бориса Годунова у однойменній опері М. Мусоргського) та ін., не є частим явищем. Із сучасників митця вона вирізняла, зокрема, Ф. Шаляпіна та А. Дідур.

Найбільш плідний етап творчості І. Н. Стешенка був пов'язаний із від'їздом за кордон у 1921 році, причиною чого його дружина у своїх спогадах називає незадовільні умови праці в Києві і бажання поправити здоров'я [78, с. 33]. У 1921 році співак виступав у Польщі, де дав низку концертів у Львові, Перемишлі і Варшаві [78, с. 139]. Однак найбільшого успіху Стешенко мав у Сполучених Штатах Америки, куди прибув у 1922 році.

Певний інтерес до російської опери в США відзначається вже із початку ХХ століття. У 1910 році в Метрополітен Опера було поставлено «Пікову даму» П. І. Чайковського, яку критика відзначала як зразок сучасної школи ліричної драми, відмінної від її вагнерівської концепції. Постанову ставили німецькою, диригентом був Г. Малер, головні партії виконували Л. Слезак та Е. Дестінн [82]. В 1913 році в Метрополітен Опера було здійснено одну із відомих постанов опери М. П. Мусоргського «Борис Годунов». Партію Бориса Годунова виконував поляк за походженням А. Дідур (1874-1946), вихованець Львівської консерваторії, який удосконалив свою майстерність у Мілані, де потім виступав у Ла Скалі, а у 1914-1932 роках був солістом Метрополітен Опера [253]. До 1929 року ця постановка відбулася 87 разів. В 1915 році було поставлено оперу «Князь Ігор» О. Бородіна, партію Ігоря виконував П. Амато, партії князя Галицького та хана Кончака – А. Дідур. До 1917 року відбулося 10 показів. У 1922 році було поставлено «Снігуроньку» М. А. Римського-Корсакова, французькою мовою, партію Снігуроньки виконувала Л. Борі. До 1923 року відбулося 11 показів.

Сплеск інтересу до російської опери у Нью-Йорку 1920-х років був пов'язаний із творчою еміграцією, найзначнішу роль серед якої відіграв Ф. Шаляпін, який із успіхом дебютував у Нью-Йорку в 1907-1908 роках у «Мефістофелі» А. Бойто. Після еміграції у 1921 році в репертуарі Ф. Шаляпіна поряд із «Мефістофелем», «Фаустом», «Дон Кіхотом» з'являється партія у «Борисі Годунові» [263]. Творчі амплуа Шаляпіна та Стешенка перетиналися; у той самий час, слава Шаляпіна стимулювала інтерес до оперних партій, що були зірковими у Стешенка.

Партнерами І. Стешенка у США були Галлі Курчі, Мері Гарден, Тітта Руффо, Федір Шаляпін, Соломія Крушельницька. Перш за все українського співака порівнювали із Шаляпіним. Газета «Дейлі ньюс» писала: «Легенда про те, що «Борис Годунов» без Ф. Шаляпіна – ніщо, була спростована басом Івана Стешенка. Стешенко – величина в ролі, яку Шаляпін досі тримав у своїх руках. Подібного Стешенкові в ролі Бориса немає» (14. 11. 1930 р.). Весь свій репертуар І. Стешенко співав мовами оригіналу: оперний – восьма, а концертний – одинадцятьма мовами.

Далі Ф. І. Шаляпін та І. Н. Стешенко отримали контракт із компанією Чикаго Сівік Опера (*Chicago Civic Opera Company*). У 1922-1928 роках вона організувала сім оперних сезонів у *Auditorium Building* та три сезони у спеціально побудованому *Civic Opera House* (1929-1931). Компанію було створено на залишках збанкрутілої *Chicago Opera Association*, діяльність якої у 1921 році завершилася світовою прем'єрою «Любові до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва (французькою мовою, партію Короля трєф виконував Дж. Френсіс; ініціативу постановки пов'язують із ім'ям Мері Гарден).

Civic Opera Company була першою оперою світового класу в Чикаго, але в той самий час вона мала «демократичне» спрямування, розраховуючи на масову аудиторію. Зважаючи на смаки управляючого фінансового магната С. Інсулла, репертуар компанії складали італомовні та франкомовні опери. Навіть «Бориса Годунова» ставили французькою [268]. За словами самого Стешенка рекомендацію йому надала М. Гарден [78, с. 36] – шотландська

оперна співачка (сопрано), яка на той час була фактичним сценічним директором компанії.

В Чикаго І. Н. Стешенко дебютував 15 жовтня 1922 року в опері «Джоконда» А. Понк'єллі (партія Альвізі) – голос у нього був, за спогадами І. Бурської - партнерші співака по сцені у Чикаго, - «красивий і великий, широкого діапазону», він вразив її «оксамитовим тембром, і, звичайно, артистизмом». Дирекція зробила ставку на співака, доручаючи йому провідні оперні партії [78, с. 36-37]; 9 грудня він співав у «Валькірії» Р. Вагнера (партія Гундінга). За даними з архіву співака, протягом 1922-1925 років його виступи у Чикаго відбувалися регулярно. Водночас, І. Н. Стешенко давав сольні концерти [78, с. 38].

Стешенко і Шаляпін протягом наступних років неодноразово перетиналися у Чикаго. У офіційній «*Forty years of opera in Chicago*» їх імена зазначають у списку шести басів опери сезону 1922-1923 років [258, с. 379]. Ім'я Шаляпіна зазначене також у сезонах 1923-1924 та 1924-1925 років. За спогадами сучасників, Ф. І. Шаляпін та І. Н. Стешенко мали гарні робочі і навіть товариські стосунки. Г. Юренев вказує, що оцінюючи Стешенка Шаляпін акцентував не лише його голос, а й драматичне мистецтво [78, с. 38-44; с. 59]. Шаляпін аналізував виступи Стешенка, допомагаючи йому порадами [78, с. 98]. Рецензент «*Daily Tribune*» вказував на зовнішню схожість співаків як у поставі, драматичності, театральній манері виконання, так і у репертуарі [76, с. 115].

Щонайменше із 1926 року відбувалися виступи І. Стешенка в Українському народному домі у Нью-Йорку [268], яки отримували захоплені відгуки слухачів. Стешенко виконував пісні українською мовою з вражаючим артистизмом. «Співак змушує нас своїм голосом і гірко-болючим видом на обличчі переживати болі Шевченка і всієї многостраждальної України... Присутні із жадібністю ловили кожний тон, мов той голодний, що допавсь до такої смачної страви, яку перший раз їсть у своєму житті» – писав Н. Сиракоз про виступ І. Стешенка в українській газеті «Свобода» [260].

Загальним мотивом критики було те, що Стешенко відкрив для Америки можливість «Бориса Годунова» без Шаляпіна (або не лише із Шаляпіним) [78, с. 117].

Друга половина 1920-х років для І. Стешенка пов'язана із його роботою у Філадельфійській Гранд Опера. Уперше у Філадельфії він виступив у опері «Бал-маскарад» Дж. Верді 14 лютого 1925 року (партія Самюеля). 10 червня він співав партію Мефистофеля у «Фаусті». У цьому сезоні він брав участь у постановках «Аїди» (Рамфіс) і «Лючії де Ламмермур» (Раймондо Бедебент). У наступні роки до них додалися партії у операх «Ріголетто» (Спарафучіле), «Отелло» (Лодовіко), «Кармен» (Цуніга). Рецензії американських газет, наведені І. Лисенком, акцентують увагу на театральному драматичному мистецтві виконавця та на виключно вдалому трактуванні ним образів [78, с. 117-123].

Другий сезон Філадельфійської Гранд Опера відкрився 20 жовтня 1927 року постановою «Джоконди» А. Понкьеллі на лібрето А. Бойто із К. Джакобо у головній ролі (диригент А. Родзінські). І. Стешенко співав партію Алвізи Бодоєро. Д. Чутро, який вперше чув співака, згадуючи про своє враження від цієї партії, зазначає, що йому «не доводилося чути такого великого і красивого голосу». І. Стешенко «володів голосом широкого діапазону, розкотистого оксамитового тембру, з добре розвиненими середнім і ніжним регістрами». Д. Чутро особливо підкреслює видатний артистизм І. Стешенка [78, с. 42-44].

У наступному сезоні 1928-1929 років І. Н. Стешенко співав головну партію у «Лораколо» Ф. Леоні у партнерстві із А. Дідуром [268]. Також, у другому сезоні його філадельфійський репертуар розширився операми «Тоска» (Цезаре Ангелотті), «Мадам Баттерфлай» (партії Принца Ямадори та Бонзи), «Богема» (Коллен), «Євгеній Онегін» (князь Гремін), «Самсон і Даліла» (Старий єврей), «Манон» (Граф Грі). У 1929 році – «Севільський циркульник» (Дон Базиліо), «Жонглер Богоматері» Ж. Масне (Пріор), «Лакме» Л. Деліба (Нілаканта), «Викрадення з сералю» (Осмін), «Джанні

Скіккі» (Сімоні) [260]. У 1929 року у Філадельфії було дано американську прем'єру «Юдифі» Є. Гуссенса. За відгуком «*The Time*», «Сопрано Бьянка Сароя була задовільно кровожерливою, як Джудіт. Російський бас Іван Стещенко співав звучно, як Олоферн, але не зробив зрозумілих помпезних уривків, виконаних романістом Беннетом у біблійній мові» [265].

І. Н. Стещенко брав участь у операх останнього сезону Філадельфійської Гранд Опери, які проходили під проводом диригента Ф. Райнера. Він співав партію Бориса Годунова російською мовою 13 листопада 1930 року в постановці режисера В. фон Вуметалія. Вистава отримала схвальні відгуки, особливо за «вміле та індивідуалістичне трактування Бориса», відзначалися майстерність і чудове виконання Ф. Райнера та потужну роботу хору. Це була єдина постановка цієї опери Ф. Райнером. Також, у 1930-1931 роках до філадельфійського репертуару співака додалися «Таїс» (Палемон), «Лоенгрін» (Генріх дер Фоглер), «Шукачі жемчуга» (Нурабад), «Тангейзер» (Герман) [260].

19 березня 1931 року у Філадельфії І. Стещенко співав у прем'єрному показі у США експресіоністської опери австрійського композитора А. Берга «Воцтек». У Метрополітен Опера твір було уперше показано лише у 1959 року, так що, «філадельфійці із задоволенням спостерігали, як нью-йоркці мали долати 90 миль, аби побачити щось нове, і вони прибували у великих кількостях» [262, с. 398]. Опера ставилася німецькою мовою, партію Воцтека виконував І. Іванцофф, диригував Л. Стоковскі, І. Стещенко виконував партію Доктора [268, с. 532].

Світова прем'єра опери відбулася в Берліні у 1925 році. У Європі постановка опери стала не лише мистецькою, а й значимою громадською подією [265]. Берлінська прем'єра отримала захоплені відгуки американської критики, як «найбільш цікава за останні десятиліття із усіх точок зору». За виразом критика, А. Берг наповнив традиційні сценічні оперні форми – прелюдію, фугу, пасакалію – новим змістом [268, с. 362]. Це була перша опера в творчості А. Берга, і нині вона визнається однією із вершин нової

віденської школи оперного мистецтва у ХХ ст. Ідейний зміст опери був гострополітичним та суспільно актуальним.

Як експресіоністський твір, опера несла цілу низку мистецьких новацій. Її музика була атональною, у ній використані гострі тембро-ритмічні засоби, напружені сценічні ситуації і поетичні тексти. У ній використовувалася складна експресіоністська вокальна техніка *шпрехштінде*, яка утворювала поєднання вокалу та речової подачі. А. Берг розвинув цю техніку, широко використавши шпрехштінде у «Воццеку». Технічно, «Воцек» створював складне завдання для виконавців. Опера була насичена іншими новаціями, серед яких особливості у використанні лейтмотивів (у т. ч. для Доктора), відмова від класичних оперних форм – арії та тріо, на користь некласичних послідовностей і варіацій для кожної сцени.

Закінчилися виступи І. Стешенка у Філадельфійській Гранд Опера 14 квітня 1932 року партією Рамфіса у «Аїді» Дж. Верді. У наступній постанові «Фауста» партію Мефістофеля співав Г. Скотт [259]. У 1932 році з розгортанням Великої Депресії Філадельфійська Гранд Опера, як і Чиказька Цівік Опера, збанкрутували.

В 1930 році І. Стешенко виступав у Європі - в Парижі, у залі «Гаво» та у «Гранд-Опера» (партія Мефістофеля у «Фаусті» Ш. Гуно), у Варшаві та Берліні [78, с. 101]. В 1931 році за рекомендацією Ф. Шаляпіна він брав участь у гастрольх «Російської опери» у Лондоні, виступаючи у театрі «Лісео» [78, с. 59; с. 102]. Ф. Шаляпін протегував участь І. Стешенка в Лондоні; за спогадами І. Бурської, вони разом співали у чергу в «Князі Ігорі» та «Борисі Годунові» [78, с. 38]. Російський сезон у Лондоні цікавий тим, що виступи співаків надавали привід для прямого порівняння «російської» та західної шкіл оперного мистецтва. Таке порівняння, включно із творчістю І. Н. Стешенка та Ф. І. Шаляпіна, зроблено, наприклад, у рецензії «Російські опера і балет» за підписом *W. McN* [78].

У липневому випуску «*The Musical Times*» за 1930 рік читаємо: «Росіяни були більш кричущі у орнаменті... але коли діло доходило до співу,

вони були у рішучому програві. Кожна вистава у Ковент-Гардені були руйнівною критикою російського стандарту співу. Не було нікого, хто міг би відповісти Леману, Шуману, Андерсену, Стабіле, Фертіль, Понсель, якщо на сцені не було Шаляпіна. Там-сям можна було б підібрати співака, який мав іскру життя і певну компетенцію... виділявся... Стешенко в «Князі Ігорі»... Загалом російському співу не вистачало фундаментальних принципів. Це видавало побіжне знайомство із мистецтвом, але його успіхи, коли вони траплялися, приходили, скоріше, як дар фортуни, аніж перемоги, виграні майстерністю» [78]. Певно у оцінці простежується упередженість. Г. Юренев, який співав із І. Стешенком у «Князі Ігорі» вказує на вражаючу оксамитову барву його голосу, музикальну фразу і виразну насиченість, також як і артистизм та впевненість виконання [78, с. 61].

Парадоксальне повернення І. Стешенка у СРСР в 1932 році насамперед пояснюється його ностальгією за родиною. На це, як на провідний мотив, вказувала його дружина В. Речкіна [78, с. 101]. Деякі думки, щодо протиставлення «пролетарського» та «буржуазного» ставлення до опери він висловлював, за свідченням М. Тарновського, і у середині 1920-х років [78, с. 52]. Втім, найбільш вірогідною причиною повернення слід вважати і Велику Депресію, яка розгорнулася з 1929 року, і «дно» якої відчувалося у 1932 році, коли збанкрутували низка оперних компаній США.

М. Микиша, який міг порівняти виступи І. Стешенка до та після американського періоду його творчості, вказував, що у 1932 році він чув вже «іншого Стешенка». Його голос «набув особливої виразності, широти діапазону, а тембр став ще красивішим». Він вразив колег драматичною грою, «подібною якої тоді в Україні не було». М. Микиша віддавав І. Стешенкові перевагу над Ф. Шаляпіним. За його оцінкою Стешенко не поступався великому басові артистизмом, але мав більш красивий голос із оксамитовою барвою та ширшим діапазоном у нижньому регістрі [78, с. 67-69]. «Повноцінний бас-кантанте з добре розвиненим нижнім регістром» за визначенням С. Ебегрардта [78, с. 90].

К. Оловейникова, яка вперше почула І. Стешенка в Харкові в 1932 році, також згадувала, що його голос був «красивий, оксамитового тембру з чудовою дикцією та прекрасним фразуванням», за її враженням «такий розкішний голос» вона чула вперше. Також вона оцінила його артистичну гру і виконання партії Мефістофеля у «Фаусті» французькою мовою. «Своїм завзяттям, диявольським сміхом сповненим тонкої іронії, він був центром всієї опери, підкоряючи всіх силою і виразністю голосу». Він володів «голосом, подібним до органу, але насиченим неабиякою м'якістю та глибиною» і вільно вправлявся з вокально і артистично складними партіями, у тому числі і з партією Тараса Бульби (з однойменної опери М. Лисенка) [78, с. 71-74].

Отже, завдяки досконалому володінню «інструментарієм» мальовничих засобів і застосування їх в своїй сценічній практиці І. Н. Стешенко усвідомив необхідність вироблення певного ставлення до створюваного ним образу як до окремого твору мистецтва. У контексті дослідження важливо розглянути етапи роботи І. Стешенка над роллю:

1. «Вивчення музичної драматургії ролі» - етап аналізу в інтерпретації творів мистецтва різних жанрів і історичних фактів. Він ґрунтується на принципах історичності, реалістичності, наступності. Про даний етап сам І. Н. Стешенко писав: «початковий ключ до розуміння характеру зображуваної особи дає мені уважне вивчення ролі і джерел, тобто зусилля чисто інтелектуального порядку. Я просто засвоюю урок, як учень проходить свій курс за підручником» [78].

Важливим для формування образу І. Н. Стешенко вважав принцип історичності. Він аналізував історію життя персонажа, якщо така особа дійсно існувала (будь то Іван Грозний чи Борис Годунов), а також історичну і художню літературу, яка надавала уявлення про сутність цієї людини. Якщо образ вигаданий (Дон Базилю, Дон Кіхот, Мефістофель), то Стешенко користувався іншим підходом – він шукав ті фрагменти фольклорної, художньої літератури і міфології, які давали можливість представити даний

образ. Так, наприклад, при створенні образу Мефістофеля в опері «Фауст» Ш. Гуно, І. Стешенко звертався до тексту трагедії Гете, знайомився з творами німецьких граверів, зокрема В. Каульбаха.

Значну роль у творчості співака відігравав принцип реалістичності, оскільки надавав можливість уявити якісно новий вигляд персонажа, який являє собою абсолютно реальний тип особистості. Приступаючи до первісного ознайомлення з партією, І. Стешенко прагнув знайти місця збігу співацької інтонації з літературним текстом, зазначені композитором, що дозволяло йому повноцінно представити створюваний образ. У результаті такої конкретизації музики і слова вимальовувалися живі, наочні риси персонажа з реальним психологічним характером.

Принцип наступності полягає в аналізі І. Н. Стешенком інтерпретацій ролей, виконаних відомими вокалістами другої половини XIX - початку XX століть до нього. В результаті співак мав можливість зберегти найкращі традиції зі створення образу і піти від визначених виконавських «стереотипів» (шаблонів).

2. «Розробка дієвої лінії ролі» - етап формування артистом з отриманої інформації загальної структури задуму дієвої лінії ролі. Цей етап ґрунтується на принципах артистичної свободи, деталізації, новаторства. Про їх застосування І. Стешенко пише: «В цій стадії творення сценічного образу вступає в дію уява – одне з головних знарядь сценічної творчості. Уявити – це значить раптом побачити. Побачити добре, спритно, правдиво. Зовнішній образ у цілому, а потім у характерних деталях» [78].

Принцип артистичної свободи вимагав тотального опрацювання музичного матеріалу і поетичного тексту партії ролі самим співаком, тобто обов'язкового вивчення «на пам'ять» тих фрагментів опери, де персонаж, якого належить зіграти артисту, бере безпосередню участь.

Принцип деталізації полягає в тому, що І. Н. Стешенко на основі окремих рис образу як внутрішнього змісту, так і зовнішнього, формував низку істотних деталей (елементів музично-виконавської інтонації, міміки,

костюма і гриму). Співак приділяв особливу увагу роботі над поетичним текстом, звертаючи увагу на знаки пунктуації, тому що вони надають додаткові відомості про основні смислові місця в музичних фразах і паузах (бо в оперній партії текст нерозривно пов'язаний з музикою) і підказують емоційний характер. Принцип новаторства І. Н. Стешенко ґрунтується на здатності артиста по-новому побачити образ свого персонажа.

3. «Втілення оперно-сценічного образу» - етап втілення задуманого образу в сценічній практиці з застосуванням засобів виразності живописного, вокального і драматичного мистецтва, який ґрунтується на принципах цілісності, переконливості, конкретизації. Так, І. Н. Стешенко про це пише: «Ідеальна відповідність засобів вираження художньої мети – єдина умова, за якої може бути створений гармонійно-стійкий образ, що живе своїм власним життям – правда, через актора-творця ... » [78].

Принцип цілісності полягає в передачі основного задуму художнього образу на сцені в гармонійній єдності композиційних засобів вираження вокального та драматичного мистецтва. Адже, як стверджував сам І. Н. Стешенко, «саме композиційними засобами, в першу чергу, художник розкриває ідею твору, підкреслює основне і головне в творі, вводить глядача в світ своїх переживань і роздумів» [78]. Про важливість переконливості образу на сцені І. Стешенко писав: «Сценічний образ правдивий і доцільний тою мірою, якою він переконує публіку» [78]. Даний принцип полягає в передачі переконливого художнього образу артистом через розкриття:

- 1) зовнішньої сутності художнього образу;
- 2) внутрішньої сутності художнього образу;
- 3) розвитку основних рис художнього образу відповідно до сюжету театрального дійства.

Вважаємо, що принцип конкретизації І. Н. Стешенко полягає в застосуванні артистом у процесі вистави дрібних деталей художнього образу, які взаємодіють (і), (або) гармоніюють між собою, що дає можливість посилити основні риси образу і проявити його специфічні особливості.

Вочевидь, що для української сцени початку 1930-х років І. Стешенко мав вражаюче високий клас виконання і оперної культури, характерний для вищих стандартів американської і європейської опери того часу.

Таким чином, у творчій діяльності І. Стешенка яскраво простежується вплив європейських оперних традицій, а його творча кар'єра була органічною частиною європейського культурного процесу. Будучи із юності яскравим представником унікальної української школи хорового співу, як професійний співак опери він формується у рамках європейської оперної традиції, до якої належали його педагоги.

Період роботи у США був для І. Стешенка періодом розквіту, він отримав можливість збагатити свій творчий репертуар та взяти участь у новаторських оперних проектах, зокрема, у першій у США постановці «Воццека» А. Берга. Як свідчить огляд фактичного матеріалу, І. Стешенко був майстром європейського оперного мистецтва; його творчий стиль сформувався на кращих зразках європейської школи оперного мистецтва та був удосконалений у американській опері періоду її розквіту у 20-ті роки ХХ століття. Таким чином, І. Стешенко виступає носієм європейської оперної традиції на вітчизняній сцені та одним із найзначущих українських солістів першої половини ХХ століття.

І. Н. Стешенко володів голосом бас-кантанта широких виконавських можливостей. Творчий стиль співака відзначав надзвичайний артистизм і високу виконавську культуру. Його творчість характеризує надзвичайно різноманітний і складний репертуар, що включав класичні оперні твори і твори модерну, які потребували використання різної, і часто дуже складної виконавської техніки. Суміщення вокальних партій такого широкого спектру артистичної та технічної складності у творчості одного співака є рідкісним явищем, яке свідчить про масштаб таланту І. Н. Стешенка.

Висновки до розділу 3.

У розділі проаналізовано втілення виконавського концепту Соломії Крушельницької в оперній культурі кінця ХІХ – початку ХХ століть; вивчено

суть заломлення технік німецької та італійської вокальних шкіл у вокально-виконавській майстерності Модеста Менцинського; простежено особливості вокально-педагогічної діяльності Олександра Мишуги як провідного ліричного тенора; вивчено творчість Івана Стешенка у контексті розвитку світового оперного мистецтва початку ХХ ст.

1. Здійснено аналіз виконавської діяльності С. Крушельницької у контексті розвитку світового оперного мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століть, що пов'язано із оперними реформами провідних композиторів італійської та німецької шкіл. Це надало змогу визначити складові виконавської та акторської майстерності С. Крушельницької та обґрунтувати їх у рамках поняття виконавського концепту у творчості співачки. Із метою мистецтвознавчого аналізу діяльності С. Крушельницької обґрунтовано аналітичне поняття «виконавського концепту», яке характеризує специфіку виконавської техніки та артистичного стилю виконавця у контексті постановки конкретного художнього твору. Отже, виконавський концепт С. Крушельницької обумовлює творчий метод співачки, який поєднує її авторське осмислення конкретного твору та своєї ролі у ньому (інтерпретація твору, прочитання образу), з одного боку, та творчі методи й особливості виконавської техніки, задіяні задля втілення сформованого образу (творчий метод), з іншого боку.

2. Констатовано, що «італійці» і «німці» в оперному мистецтві в своєму роді є антиподами, тому співакові опанувати дві школи вокального виконавства майже неможливо. Звичайно «стрижень» у цих «антиподів» один: висока майстерність, талант, глибока музикальність, артистизм. Тим не менш, М. Менцинському вдалося стати майстром одразу двох шкіл.

М. Менцинський, як володар унікального за силою, та драматичним забарвленням голосу, вважався одним з найбільших вагнерівських тенорів свого часу. Із 13 головних тенорових партій опер Ріхарда Вагнера, в його репертуарі налічувалось 10 (Трістан, опера «Трістан і Ізольда», Лоенгрін, опера «Лоенгрін», Тангейзер, опера «Тангейзер», Ерік, опера «Летючий

голландець», Зигмунд, опера «Валькірія», Зігфрід (молодий), опера «Зігфрід», Зігфрід (старий), опера «Сутінки богів», Вальтер фон Стольцінг, опера «Нюрнберзькі мейстерзінгери», Парсіфаль, опера «Парсіфаль», Кола Рієнці, опера «Рієнці, останній з трибунів»). Це було неймовірним звершенням, якого спромоглися досягти лише кілька вагнерівських тенорів.

3. Відзначено, що Олександр Пилипович Мишуга, будучи вихованцем італійської вокальної школи *bel canto*, визнавав тільки італійське звучання. Цьому сприяло його навчання у Львівській консерваторії у знаменитого баса Валерія Висоцького (учня Ф. Ламперті в Італії) та згодом вдосконалення майстерності у професора М. Джованні в Мілані. Сумлінно дотримуючись настанов своїх педагогів, у кінці XIX століття українець Мишуга вважався «королем тенорів» і володарем кращого ліричного голосу в Європі.

4. З'ясовано, що високо оцінюваний сучасниками Іван Никифорович Стешенко (бас-баритон) не був включений до числа митців, які визнавалися офіційною владою за радянські часи. Як наслідок, яскравий творчий здобуток І. Н. Стешенка, і його роль у культурному житті перших десятиліть XX століття залишалися невідомими, або маловідомими. Лише у 1990-ті роки інтерес до митця, якого свого часу називали «українським Шаляпіним», починає зростати.

Виявлено, що дивовижна гнучкість техніки співу І. Н. Стешенко з максимальною повнотою розкривалася в партії Бориса Годунова (з однойменної опери М. Мусоргського). Доведено, що у виконанні І. Стешенка треба акцентувати на сукупному, в тому числі на інтонаційно-ладовому прочитанні цієї партії згідно позицій «духу епохи». Завдяки досконалому володінню «інструментарієм» мальовничих засобів та їх майстерному застосуванню в сценічній практиці, І. Н. Стешенко підходив до інтерпретації ролі і створюваного ним образу як до окремого твору мистецтва.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора дисертації [153; 154; 155; 156; 162].

ВИСНОВКИ

У дисертаційній роботі здобули теоретичного обґрунтування особливості розвитку українського вокального виконавства у контексті європейської оперно-вокальної культури кінця ХІХ – початку ХХ століття та розкрито специфіку його репрезентації у творчості й педагогічній практиці видатних українських виконавців. Проведене дослідження й виконання поставлених завдань надали підстави зробити наступні висновки.

1. З'ясовано стан теоретичної розробки питань розвитку оперного мистецтва й вокального виконавства в Україні та Європі кінця ХІХ – початку ХХ століття, виявлено його недостатність щодо висвітлення впливу і значення творчості українських співаків у розвитку європейської оперної культури зазначеного періоду.

Визначено понятійний апарат дослідження: на основі аналізу мистецтвознавчої літератури здійснено категоріальне осмислення понять «вокальне мистецтво», «оперно-вокальне виконавство», «вокально-педагогічна школа». Відзначено, що вокальне мистецтво – це самостійний вид художньої творчості, в якому виконавець «реалізує себе», розкриває творчу індивідуальність через звучання правильно поставленого голосу. Оперно-вокальне виконавство здійснюється як співацькими, так і інтерпретаторськими діями, що передбачає художньо-творче прочитання авторської ідеї в процесі сприйняття, аналізу і виконання оперного твору. Поняття «вокальна школа» характеризується контекстністю й виступає як реалізація колективних інтенцій її представників в єдиному інструменті пізнання, з єдиною програмою, під якими розуміється напрацьована система нормативів.

З'ясовано, що реформи вокальної педагогіки ХІХ століття пов'язані насамперед з ім'ям Джузеппе Верді, оперна творчість якого апелювала до розвитку акторських здібностей співаків, рівного звучання голосу протягом великого діапазону і обов'язково досконалої вокальної техніки. Поряд з тим, висувалися вимоги до потужності голосу і текстурної подачі слова. Лідером і

натхненником нової гілки італійської вокальної школи став Франческо Ламперті (учні – К. Еверарді, О. Додонов, С. Крувеллі, М. Зембра, Д. Арто).

Альтернативним до цього було оновлення оперної культури в Німеччині, що здійснював у своїй творчості Р. Вагнер. Його новаторські опери «Летючий голландець», тетралогія «Перстень нібелунга», «Трістан та Ізольда», «Нюрнберзькі мейстерзінгери» здійснили справжню революцію в мистецтві співу XIX століття, обумовивши незнане доти зростання драматургічної ролі оркестру на шкоду вокалу. Творчі пошуки Вагнера продовжив Р. Штраус, який у своїх експресіоністських операх («Саломея», «Електра») висував до співаків підвищені вимоги щодо володіння голосом та художньо-образного осмислення концепції оперної вистави.

Згодом нове коло психологічно напружених емоцій, введених композиторами-експресіоністами початку XX століття, відмова від традиційного використання засобів художньої виразності (відхід від класично-романтичного розуміння мелодії, гармонії, фактури та інших елементів музичної мови), «емансипація дисонансу» в творчості А. Шенберга та інших представників ново-віденської школи привели до значного розширення арсеналу виразних засобів оперно-вокального виконавства.

2. Встановлено рівень розвитку вокального мистецтва та виявлено особливості оперного виконавства в Україні зазначеного періоду, що на межі XIX – XX століть визначалось опорою на європейські, переважно італійські традиції академічного співу та регіональною специфікою.

Виокремлено етапи становлення і тенденції розвитку професійного вокального виконавства в Україні наприкінці XIX – на початку XX століття. З'ясовано, що формування моделі професійної вокальної освіти в своїй основі спиралось на ідеї європейських вокальних шкіл. Велику роль у цьому мав процес реформування оперного мистецтва, що вимагав від оперних співаків оволодіння виключними професійними якостями.

Вивчення вітчизняного вокального мистецтва потребує урахування культурно-політичних і регіональних чинників, адже територія країни

перебувала під владою найбільших світових імперій – Російської та Австро-Угорської. Така ситуація детермінувала певні особливості навчання співаків у різних регіонах України. Виявлено, що в межах вокальних шкіл українське вокальне мистецтво збагатило свій вокально-технічний арсенал якостями емоційних начал – сповідальності й щиросердності. Спільними рисами професійних вокальних шкіл на українських землях були: активізація національного характеру вокальної освіти (залучення до навчального процесу українських народних пісень, використання педагогічного досвіду оперних співаків, композиторів, музикантів і співаків); запозичення технік вокального співу із Західної Європи (Німеччина, Італія), зокрема *bel canto*, а також педагогічних напрацювань зарубіжних вокалістів-педагогів. Були й відмінності, зокрема у програмах вокально-хорової підготовки майбутніх оперних виконавців, а також у регіональній специфіці умов на Сході й Заході України.

3. Висвітлено творчу діяльність і здобутки провідних українських співаків (С. Крушельницької, М. Менцинського, О. Мишуги, І. Стешенка) у контексті розвитку світового оперного виконавства кінця XIX – першої третини XX століття, виокремлено характерні риси та особливості їх виконавського стилю, зумовлені національною специфікою.

Відзначено, що в своїй творчості С. Крушельницька прагнула поєднати доскональне технічне виконання із переконливою акторською грою, заснованою на власному, глибокому розумінні втілюваних образів. Її індивідуальна манера засновувалась на певному «естетичному інстинкті», за яким стояла нещадна праця з осмислення та трактування ролі. Авторське розуміння образу С. Крушельницької передавалося відтінками голосу, емоційною грою, поставою, елегантністю поз і рухів, промовистою та ефективною жестикуляцією, відповідністю зовнішнього вигляду персонажу.

Виступи С. Крушельницької не зводилися до виконання оперних партій, її ролі базувалися на виконавському концепті, як інтегральному розумінні вокальних та художніх засобів, якими втілювався цілісний образ.

Прояви новаторського підходу в період творчого розквіту С. Крушельницької були характерною тенденцією у тогочасному оперному мистецтві, її діяльність можна розглядати як один із найяскравіших прикладів такого роду творчих експериментів. Основу бездоганної вокальної техніки С. Крушельницької становили кілька складових: «інтонація душевного стану»; власне трактування вокально-сценічних образів; вміле поєднання форми й змісту; відчуття задуму творця-композитора; спроможність відтворити найтонші нюанси, закладені у творі. Окреслена палітра специфічних особливостей виконання С. Крушельницької в науковій літературі отримала назву «шляпінський секрет».

Констатовано, що оперний і концертно-камерний співак і педагог Модест Омелянович Менцинський володів голосом великої сили, красивого металевого тембру, широкого діапазону (понад три октави), рівним в усіх регістрах. Мистецтво співака характеризували блискуче фразування, першокласна дикція, переконливе трактування образу і темпераментність.

М. Менцинський був неперевершеним у свій час виконавцем партій Радамеса («Аїда» Дж. Верді), Отелло («Отелло», Дж. Верді), Флорестана («Фіделіо», Л. Бетховен), Надіра («Шукачі перлів», Ж. Бізе), Каніо («Паяци», Р. Леонкавалло), Єлеазара («Дочка кардинала», Ж. Галеві), Ірода («Саломея», Р. Штрауса), майже всіх головних ролей музичних драм Р. Вагнера – від Рієнці і Тангейзера до Зігфріда та Трістана. Донині український співак вважається одним з найбільших «вагнерівських» тенорів всіх часів (з 13 тенорових партій у операх Р. Вагнера в його репертуарі було 10).

Інший український тенор – Олександр Пилипович Мишуга – був вихованцем італійської вокальної школи *bel canto* (учень В. Висоцького у Львові та М. Джованні в Мілані), і визнавав тільки італійське звучання. В кінці XIX століття його вважали «королем тенорів» і володарем кращого ліричного голосу. Виконавська манера співака виражалася в тому, що він не визнавав будь-яких зовнішніх виконавських ефектів й глибоко проникав у сутність виконуваного твору. Разом з тим, О. Мишуга був надзвичайно

суворим у питаннях музичної інтерпретації. Все у роботі співака-виконавця підпорядковувалось основному – відтворенню художнього задуму композитора та виразності донесення музичного твору до слухача.

Для розвитку професійного вокального виконавства в Україні О. Мишуга відмовився від вигідних контрактів у Європі і працював викладачем в музичній школі М. Лисенка в Києві. В контексті дослідження відзначено деякі методичні принципи Мишуги: дотримання грудодіафрагмального дихання з чіткою і м'якою атакою, уникнення форсованого звучання, заняття виключно на *mezza-voce*, порівняння голосу зі скрипковим звучанням, де подих відіграє роль смичка тощо.

Встановлено, що постать Івана Никифоровича Стешенка належить до числа «забутих» діячів української опери ХХ століття. Яскравий творчий здобуток І. Стешенка, його роль у культурному житті перших десятиліть ХХ століття довгий час залишалися невідомими або маловідомими. Лише у 1990-ті роки зростає інтерес до творчості митця, якого у свій час називали «українським Шаляпіним». Характерною рисою творчого стилю І. Стешенка визначено артистизм виконання оперних партій та особливості оперного голосу, зокрема розвиненість нижнього регістру, що вказує на його належність до драматичних голосів, здатних найвиразніше передавати зміну психологічних станів героя, що безумовно підсилювало враження від виконання співаком оперних партій.

4. Здійснено аналіз європейської та української вокальних шкіл окресленого періоду на прикладі оперно-виконавської діяльності провідних українських співаків – С. Крушельницької, М. Менцинського, О. Мишуги, І. Стешенка. Зазначено, що творча інтерпретація С. Крушельницькою виконуваних образів сприяла популяризації творів європейських композиторів, зокрема завдяки вільному володінню співачкою як італійською, так і німецькою манерою співу. Участь С. Крушельницької в операх «Сила долі», «Трубадур», «Бал-маскарад» Дж. Верді принесла їм надзвичайний успіх на сценах Парижу, Неаполя, Палермо, Туріна, Мадрида,

Барселони, Буенос-Айреса, Ріо-де-Жанейро, Рима, Болоньї, Сантьяго, Варшави, Санкт-Петербурга, Нью-Йорка, Оттави. Успішним було виконання С. Крушельницькою ролей у операх Дж. Пуччіні, з яким вона була знайомою особисто та тісно співпрацювала. Найбільшої популярності набула роль Чіо-Чіо-Сан з опери «Мадам Баттерфляй». Саме участь української співачки у цей постановці стала запорукою успіху твору. Музику Р. Вагнера С. Крушельницька визначала як суттєвий етап у розвитку опери як драматичного мистецтва. Створення жіночих образів Вагнера, із притаманною їм героїчною естетикою, було для неї «великою, але й не легкою радістю». Успішними для С. Крушельницької вважаються ролі, втілені у операх Дж. Пуччіні, із яким вона була близько знайомою особисто та тісно співпрацювала. Найвідомішим із цієї співпраці є успішне відтворення опери «Мадам Баттерфляй». Початок ХХ століття у творчому житті Соломії Крушельницької – це період постійного звернення до прогресивного й новаторського мистецтва. Етапними для творчості співачки були її ролі у операх Ріхарда Штрауса. С. Крушельницька сама відзначала особливості творчого стилю Р. Штрауса. На її враження, композитор певним чином «відчужував» власні опери і був здатний дивитися на них «з боку», ставити їх та надавати їм нових авторських інтерпретацій.

Як оперна та концертно-камерна співачка С. Крушельницька відзначилася своїми виступами практично на усіх кращих оперних сценах світу. Згідно з оцінками критиків, її успіх був нічим іншим, як визнанням української музики та вокального мистецтва, адже в свої концерти співачка обов'язково включала українські народні пісні. Її виконавські прийоми та принципи навчання мистецтву співу бралися за основу в усіх українських регіональних вокальних школах того часу.

З'ясовано, що серед оперних майстрів доби М. Менцинський виділявся полістилістичною спрямованістю виконання. Він без труднощів поєднував різностильовий репертуар у сольних концертних програмах, що вважається значно складнішим, ніж їх побудова за монографічним принципом. Відомо,

що після закінчення оперних вистав західноєвропейських композиторів співак з легкістю переключався на виконання українських пісень і романсів. Це сприяло популяризації не лише західних опер, а й асиміляції української музики в західноєвропейську музичну культуру. Виконуючи улюблені романси українських композиторів або українські народні пісні після оперних вистав, М. Менцинський тим самим надавав уніфікованій оперній традиції рис концертно-камерних «вечорів пісень». Саме він став першим співаком, який представив Західній Європі музику М. Лисенка.

Зазначено, що одним з провідних майстрів європейської оперної сцени був Олександр Мишуга, який мав голос широкого діапазону і м'якого, оксамитового тембру. Образи його героїв, завдяки невтомній праці митця, постійно набували нових філігранних відтінків. Відшліфовуючи вокально-технічні моменти та працюючи над природністю психологічного й художнього портрету своїх персонажів, співак досягав беззаперечної переконливості.

О. Мишуга вважав, що, приступаючи до вивчення твору, співак зобов'язаний віднайти, а головне – зрозуміти, як донести сутність твору до слухача. Над оперними партіями та камерними творами він працював надзвичайно ретельно: вивчав фактуру романсу чи пісні, не обмежуючись засвоєнням лише вокальної партії. Для О. Мишуги музичний твір - це цілісність, де всі складові взаємопов'язані, а супровід, у свою чергу, доповнює концепцію твору. Це виявляється в інтонуванні, фразовому мисленні, динаміці, а також у штрихах і артикуляції. Саме тому його виконання ряду творів, таких як «Галька», «Страшний двір» С. Монюшка, отримало статус еталонного. Любов до рідної землі та українського народу в житті і творчості О. Мишуги виразились в тому, що, цінуючи мелодійність, евфонію рідної мови, співак вважав, що в українському перекладі романси й пісні західних композиторів зазвучать не гірше за оригінали.

З'ясовано, що І. Стешенко, будучи з юності яскравим представником унікальної української школи хорового співу, як професійний оперний співак

сформувався у рамках європейської оперної традиції, до якої належали його педагоги. Отже, у творчій манері І. Стешенка яскраво простежується вплив європейських оперних традицій, а його оперна кар'єра постала органічною частиною світового культурного процесу. Доведено, що виконавська майстерність І. Стешенка вплинула на «моду» в оперно-вокальному виконавстві на басів-кантанте. Такого плану співацький голос надавав можливість виконувати надзвичайно різноманітний і складний репертуар, що включав класичні оперні твори і твори модерну, які потребували використання різної, і часто дуже складної виконавської техніки. Суміщення вокальних партій такого широкого спектру артистичної й технічної складності у творчості одного співака є рідкісним явищем, що свідчить про масштаб таланту І. Стешенка.

5. Надано історичну оцінку внеску українського вокального виконавства у розвиток вітчизняної і європейської оперно-вокальної культури окресленого періоду, що полягає у набутті національним музичним мистецтвом світового визнання.

Констатовано, що кінець XIX – початок XX століття є етапом, коли на основі національно-ідентичної парадигми, відповідно до тогочасних мистецьких тенденцій, сформувалася концепція української вокальної школи. У цей час здійснюється пошук культурної самоідентифікації, який зумовлює звернення композиторів й видатних українських оперних виконавців (зокрема С. Крушельницької, М. Менцинського, О. Мишуги, І. Стешенка) до національної музичної / співацької традиції.

Період кінця останньої чверті XIX – початку XX століття пов'язаний з феноменом синтезу української та західної оперної культури, коли створювались оригінальні твори, беззаперечною домінантою яких ставала національна ідея. Це центральний часовий відтинок, навколо вивчення якого зосереджений весь емпіричний матеріал з розвитку українського оперно-вокального мистецтва, який в подальших дослідженнях передбачає розширення хронологічних меж від початку XIX і до початку XXI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адамі Р. Модест Менцинський як співак і митець. Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування. Авт.-упор. М. Головащенко. Київ, 1995. С. 144–147.
2. Аналітичний звіт Міністерства культури України за 2012 рік. Київ : Міністерство культури і туризму України, 2013. URL: <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/324770> (дата звернення 30.01.2021)
3. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. Київ: «БВ». 1999. 166 с.
4. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурний аспект: монографія. 2-ге вид. перероб. і доп. Київ : Українська ідея, 2001. С. 38.
5. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2016. 180 с.
6. Бабинець Н. Оперні італійських композиторів у репертуарі Соломії Крушельницької. *Соломія Крушельницька та світовий музичний простір* : зб. ст. /ред.- упор.О.Смоляк. Тернопіль: Видавництво Астон 2007. С. 46-51.
7. Бай Цюань. Оперная мелодия как художественно-коммуникативный и интонационно-стилистический феномен : дисс.... канд. искусствоведения ; спец. : 17.00.03 Музыкальное искусство. Одесса, 2017. 185 с.
8. Байдаров Е. У. Проблемы дихотомии «Запад–Восток», «Восток–Запад» в глобалистике. *CREDO NEW. Теоретический журнал*. 2007. № 4 (52). С. 131–156.
9. Бандрівська О. Ще один спогад [про С. Крушельницьку]. *Музика*. 1973. № 4. С. 22.
10. Банфі-Малагуцці Д. Бесіда із Соломією Крушельницькою. Упоряд. вступ.ст. та приміт. Михайло Іванович Головащенко в кн.: Соломія

Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування : у 2 ч. Київ : Музична Україна, 1978. Ч. 1. Спогади. С. 234-242.

11. Басок М. А. Современная камерная опера: К проблеме специфики жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / АН УССР. ИИФЭ им. М. Ф. Рильского. Киев, 1984. 23 с.

12. Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». Москва, 1997. Т. 5 : Работы 1940-х - начала 1960-х годов. С. 207-240.

13. Безродний Е. У сузір'ї вокалістів. *Вітчизна (Київ)*. 1973. № 12. С. 211-213.

14. Берегова О. Наукова комунікація в епоху глобалізації: перспективи українського музикознавства. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2017. Вип. 120. Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 5-22.

15. Берегова О. Сучасні комунікаційні технології в культурі України: Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 178 с.

16. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у ХХ столітті. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 67. С. 131-150.

17. Берегова О. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації. URL: <http://ua.convdocs.org/docs/index-82811.html?page=14> (дата звернення 30.01.2021)

18. Берлін В. Український Шаляпін. *Время (Харків)*. 18.06.2000.

19. Білавич Д. Нові матеріали в музеї С. Крушельницької. «Свобода» (*Джерсі-Сіті*). 1997. № 56. 22 березня.

20. Бриль В. «Український Шаляпін» з Лебедина. *Життя Лебединцини*. 18.10.1995. № 83 (8975).

21. Буданов А. Становление театра «Геликон-опера» : дисс. ... канд. наук; спец. : 17.00.01 Театральное искусство. Москва, 2011. 271 с.
22. Букина Т. Французская grand opera и «музыка будущего»: фрагменты эристического турнира. *Музыкальная академия*. Москва : Композитор, 2004. № 3. С. 79–94.
23. Ван І. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї ХХ – початку ХХІ століття в контексті міжнаціональних зв'язків : дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. : 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів, 2017. 190 с.
24. Ван Пен. Тема Дон Жуана як семантична парадигма європейського музичного мистецтва (XVIII–XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса, 2015. 18 с.
25. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки. Москва : Музыка, 1988. 80 с.
26. Велика серед великих. Італійці про Соломію Крушельницьку : спогади, газетно-журнальні публікації. Упоряд. У. Скальська. Івано-Франківськ: Грань, 2003. 84 с.
27. Веризм в итальянской опере XIX века. Лекции по музыкальной литературе. musice.ru: Веризм [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://musike.ru/index.php?id=112>
28. Вишневская Г. П. Галина. История жизни. Чикмент: Аурика, 1992. 574 с.
29. Відомий український оперний співак Модест Менцинський. URL: <https://www.yusypovych.com/ukr/vidomi-ukrajinski-operni-spivaky-Mentsynskyy/> (дата звернення: 12.20.2020 р.)
30. Власенко Е. А. Перспективні шляхи формування комунікативних якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Теоретические и практические научные инновации*. 2014. Т. 3. С. 25-27.
31. Газета Il Mattino, 18-19 січня 1903 р. Упоряд. вступ. ст. та приміт. Михайло Іванович Головащенко в кн.: Соломія Крушельницька. Спогади.

Матеріали. Листування. : у 2 ч. Київ : Музична Україна, 1979. Ч. 2 :
Матеріали. Листування. С. 84-85.

32. Газета Il Teatro, лютий 1903 р. Упоряд. вступ. ст. та приміт.
Михайло Іванович Головащенко в кн.: Соломія Крушельницька. Спогади.
Матеріали. Листування : у 2 ч. Київ : Музична Україна, 1979. Ч. 2 :
Матеріали. Листування. С. 86-87.

33. Газета Kurier Warszawski, № 345, 346, 1900 р. Упоряд. вступ. ст.
та приміт. Михайло Іванович Головащенко в кн.: Соломія Крушельницька.
Спогади. Матеріали. Листування. : у 2 ч. Київ : Музична Україна, 1979. Ч. 2 :
Матеріали. Листування С. 41-45.

34. Газета La Revista Teatral de Buenos Aires, 1906 р. Упоряд. вступ.
ст. та приміт. Михайло Іванович Головащенко в кн.: Соломія
Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. : у 2 ч. Київ : Музична
Україна, 1979. Ч. 2 : Матеріали. Листування. С. 120-121.

35. Герштейн Э. Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX –
XX веков: к проблеме взаимодействия культур Востока и Запада: автореф.
дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство.
Санкт-Петербург, 1995. 24 с.

36. Гессе Г. Игра в бисер. Москва : Художественная литература,
1969. 418 с.

37. Гіптерс З. В. Культурологія : словник-довідник : навч. посібник.
Київ : УБС НБУ, 2008. 407 с.

38. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ імені
П.І. Чайковського, 1997. 320 с.

39. Головащенко М. Модест Менцинський: Спогади. Матеріали.
Листування. Київ : Рада, 1995. 462 с.

40. Голубев П. В. Советы молодым педагогам-вокалистам. Москва :
Музгиз, 1956. 104 с.

41. Гринишин М. У вінок слави. Упоряд. вступ. ст. та приміт.
Михайло Іванович Головащенко в кн.: Соломія Крушельницька. Спогади.

Матеріали. Листування. : у 2 ч. Київ : Музична Україна, 1978. Ч. 1. Спогади. С. 335-341.

42. Грищенко Ю. В. Київська вокальна школа. *Українське мистецтво у полікультурному просторі*. Київ : ЕксОб, 2000. С. 119-129.

43. Грищенко Ю. В. Розвиток професійної вокальної освіти в Україні (кінець XIX – початок XX ст.). Житомир, 2010. 24 с.

44. Грищенко Ю. В. Історичні витоки розвитку професійної вокальної освіти в Україні. *Наукові записки: зб. наук. ст.*, 2001. Вип. 39. С. 63–68.

45. Грищенко Ю. В. Особливості становлення та розвитку педагогічної освіти в Україні у кінці XIX – на початку XX століття. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, досвід, проблеми: зб. наук. пр.* 2010. Вип. 24. С. 30–34.

46. Грищенко Ю. В. Провідні тенденції професійної вокальної підготовки в контексті завдань сучасної мистецької освіти. *Зб. наук. праць Бердянського державного педагогічного університету (Педагогічні науки)*. 2010. № 4. С. 41–44.

47. Грищенко Ю. В. Розвиток професійної вокальної освіти в Києві (кінець XIX – початок XX ст.). *Наукові записки. Психол.-пед. Науки*. 1999. Ч. 3. С. 110–112.

48. Грищенко Ю. В. Роль колегіумів у розвитку вокально-хорової освіти в Україні. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова (до 175 річчя Нац. пед. ун-ту імені М.П. Драгоманова). Сер.14: Теорія і методика мистецької освіти*. 2009. Вип. 8. С. 203–206.

49. Грищенко Ю. В. Становлення професійної вокальної освіти в Одесі в кінці XIX – на початку XX століття. *Наук. вісник Чернівецького ун-ту. Педагогіка та психологія: зб. наук. пр.* 2009. Вип. 468. С. 123–129.

50. Гуріна А. В. Школа Олександра Мишуги в історії української вокальної культури. *Культура України*. 2016. Випуск 53. С. 136-146.

51. Гусар Ю. «Незабутній концерт». *Буковинське віче*. 2012 (№ 23). С. 4.
52. Данільчишин Ю. М. Наука співу Олександра Мишуги в контексті сучасної професійної естрадної вокальної освіти. *Культура України*. 2016. Випуск 54. С. 106-115.
53. Данканич Г. М. Професійне вокальне мистецтво Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ століття в аспекті міжкультурної комунікації: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2019. 337 с.
54. Данько Л. Комическая опера в ХХ веке. Очерки. Москва – Ленинград : Советский композитор, 1976. 199 с.
55. Даньшина В. Б. Французький музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люлі та Жана-Філіппа Рамо) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17. 00. 03 Музичне мистецтво. Одеса, 2010. 18 с.
56. Даріо П. К. Газета Il Pungolo, 29 січня 1903 р. Упоряд. вступ. ст. та приміт. Михайло Іванович Головащенко в кн.: Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. : у 2 ч. Київ Музична Україна, 1979. Ч. 2 : Матеріали. Листування. С. 83-84.
57. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 Теорія та історія культури. Київ, 2002. 20с.
58. Денисова Г. М. Камило Эверарди и умберто Мазетти - «Русские итальянцы». *Вестник культуры и искусств*. 2007. № 2 (12). С. 102-110.
59. Деркач І. Модест Менцинський. Львів, 1969. 83 с.
60. Деркач І. Модест Менцинський – героїчний тенор. Нарис. Львів : Каменяр, 1969. 86 с.
61. Джан Бибо. Словесно-литературные основы европейской оперной поэтики эпохи романтизма : дисс. ...канд. искусствоведения ; спец. : 17.00.03 Музыкальное искусство. Одесса, 2011 189 с.

62. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. Москва : Музыка, 2004. 368 с.
63. Драч И. Оперное творчество В. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Киев, 1990. 17 с.
64. Дубравская Е. Малипьеро и Даллапиккола: К истории новой музыки в Италии XX века. *Научный вестник Московской консерватории*. 2010. № 2. С. 212–229.
65. Дудченко В. Повернули із забуття. *Життя Лебединщини*. 30.06.1996. № 36 (9031).
66. Дюваль Д. Артисти, яких ми ще не чули. Упоряд. вступ. ст. та приміт. Михайло Іванович Головащенко в кн.: Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. : у 2 ч. Київ Музична Україна, 1978. Ч. 1. Спогади. С. 195-198.
67. Дюваль Д. Велика серед великих. Італійці про Соломію Крушельницьку : спогади, газетно-журнальні публікації; Упоряд. У. Скальська. Івано-Франківськ : Грань, 2003. 123 с.
68. Евсеев Ф. Е. Школа пения. Теория и практика для всех голосов : учебное пособие. 2-е изд., стер. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2015. 80 с.
69. Ентоні Сміт, Нації та націоналізм у глобальну епоху: пер. Микола Климчук, Тарас Цимбал. 2006. Київ: Ніка-Центр, 100 с.
70. Ершов П. М. Часть мира... театр: очерки теории и истории театра. М.; Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2005. 340 с
71. Желан А. Вплив видатних педагогів на розвиток музично-культурного середовища Миколаївщини кінця XIX – початку XX століть. *Теоретико-методичні проблеми виховання учнів загальноосвітніх шкіл*. Київ : Інститут проблем виховання АПН України, 2004. С. 84-87.

72. Житкевич А. Український Шаляпін. URL: <http://meest-online.com/culture/ukrajinskyj-shalyarin/> (дата звернення: 17.06.2019)
73. Жишкович М. А. Педагогічна діяльність Олександра Мишуги в контексті становлення української національної школи співу. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії (Київ, 12-13 березня, 2004 р.)*. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2004. С. 35-40.
74. Заднепровская Г. В. Отечественная «альтернативная» опера рубежа XX – XXI вв.: новый взгляд на жанр. *Международный научно-исследовательский журнал*. 2017. № 09 (63), ч. 1. С. 122–125.
75. Захарчук Т. Художественный принцип метафоричности в современном вокальном исполнительстве: дис. канд. искусств. : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство. Одесса, 2008. 229 с.
76. Знаменщикова В. Іван Никифорович Стешенко – всесвітньо відомий оперний співак з Лебедина. URL : http://ndcsoipro.at.ua/_fr/0/Snamenshukova.pdf (дата звернення: 10. 12. 2020 р.)
77. Золя Э. Экспериментальный роман. Собрание сочинений в 26 томах. Т. 24. Москва : «Мир», 1966. 272 с.
78. Іван Стешенко. Спогади та матеріали / вступ. ст., упорядкув. та прим. Івана Лисенка. Житомир : Рута, 2014. 175 с.
79. Іван Франко. Огляд праць над етнографією Галичини в XIX ст. в 54 т.; в ред. Микола Жулинський. 2010. Том 54. С. 259-271.
80. Іваницька Я. А. Оперна вистава як семіотичний об'єкт : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2008. 17 с.
81. Іванова І. Л., Куколь Г.В., Черкашина М. Р. Історія опери. Західна Європа. XVII – XIX століття : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 383 с.
82. Ізваріна О. М. Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років XIX - першої третини XX століття: історичний аспект : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 Теорія та історія культури. Київ, 2013. 32 с.

83. Ізваріна О. Українське оперне мистецтво в історії національної художньої культури другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття: монографія. Київ : НАКККіМ, 2011. 236 с.
84. Ізваріна О. М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський) : монографія. Донецьк : ДонДУЕТ, 2003. 216 с.
85. Капітоненко О. Йому аплодували Чикаго й Філадельфія. *Українські вісті*. 12.06.1998. № 15 (3293).
86. Катерноза С. Проблеми в оперному мистецтві. URL: <http://vybor.ua/video/kultura/problemy-v-opernom-iskusstve.html> (дата звернення 30.01.2021)
87. Кенигсберг А. К. Итальянская опера на рубеже ХІХ–ХХ веков: Учебное пособие. Санкт-Петербург : СПбГК, 2009. 104 с.
88. Кириллина Л. В. Музыкальная культура Европы. Италия. *История зарубежной музыки. ХХ век*. 2005. № 4. С. 278–330.
89. Кириллина Л. Классический стиль в музыке ХVІІІ – ХІХ начала века. Ч. ІІІ. : Поэтика и стилистика. Москва : Композитор, 2007. 376 с.
90. Кияновська Л. А. Опера як ринок : спектакль як маркетинговий хід. URL: <http://ua.convdocs.org> (дата звернення 30.01.2021)
91. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. Тернопіль : Астон. 2000. 340 с.
92. Кияновська Л. О. Українська музична культура. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002. 178 с.
93. Кліш І. Й. Модест Менцинський – співак світової слави. Молодь і ринок, 2011. № 8 (79). С. 100–104.
94. Колесса Ф. До питання про український музичний стиль. Львів, 1907. 34 с.
95. Комаревич І. Л. Психологічні та соціоісторичні компоненти музично-сценічної життєтворчості Соломії Крушельницької : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів, 2016. 169 с.
96. Конен В. Третий пласт. *Совет. музыка*. 1978. № 5. С. 118–124.

97. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури. Харків, 2019. 39 с.
98. Корній Л. Історія української музики. Київ, Харків, Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1996. Ч. I (від найдавніших часів до першої половини ХVIII ст.). 315 с.
99. Кртопассі Р. Велика серед великих. Італійці про Соломію Крушельницьку : спогади, газетно-журнальні публікації. Упоряд. У. Скальська. Івано-Франківськ : Грань, 2003. 143 с.
100. Кртопассі Р. Тріумф Соломії Крушельницької. *Вісті з України*. 1973. Вересень: Vol. С. 6.
101. Корчова О. «Плащ» Джакомо Пуччині як спроба подолання оперного романтизму. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України імені І. П. Чайковського*, 2000. Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи ХІХ-ХХ ст. С. 171–176.
102. Корчова О. О. Музичний театр Джакомо Пуччині в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2004. 19 с.
103. Котляревский І. А. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр.* 2000. Вип. 7. С. 31-33.
104. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. 2017. № 55. С. 70–81.
105. Кроп Т. Чи не надто щедро даруємо голоси? *Уряд. кур'єр*. 2013. 22 берез.
106. Крушельницька-Охримович О. Все, що залишилося в пам'яті про Соломію. Упоряд. вступ. ст. та приміт. Михайло Іванович Головащенко; в

кн.: Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування : у 2 ч. Київ : Музична Україна, 1978. Ч. 1. Спогади. С. 46-69.

107. Кун Т. Структура научных революцій : сб.: пер. с англ. Москва : АСТ: Ермак, 2003 . 365с.

108. Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. СПб. ; М. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. 336 с.

109. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели; пер. с итал. Ю. Н. Ильин. Ленинград : Музыка, 1972. 303 с.

110. Лаурі-Вольпі Д. Велика артистка. Упоряд. вступ. ст. та приміт. Михайло Іванович Головащенко в кн.: Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування : у 2 ч. Київ : Музична Україна, 1978. Ч. 1. Спогади. С. 180-181.

111. Левашева О. Пуччини и его современники. Москва : Советский композитор, 1980. 525 с.

112. Лист Миколи Лисенка до Модеста Менцинського від 18 травня 1904 року. Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування. Авт.-упор. М. Головащенко. Київ, 1995. С. 275–276.

113. Лист Модеста Менцинського до Миколи Лисенка від 7 серпня 1904 року. Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування. Авт.-упор. М. Головащенко. Київ, 1995. С. 278–279.

114. Лист Модеста Менцинського до Миколи Лисенка від 31 грудня 1903 року. Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування. Авт.-упор. М. Головащенко. Київ, 1995. С. 272–273.

115. Лист Модеста Менцинського до Соломії Крушельницької від 24 червня 1898 року. Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування. Авт.-упор. М. Головащенко. Київ, 1995. С. 261–264.

116. Лист Модеста Менцинського до Філарета Колесси від 12 червня 1908 року. Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування. Авт.-упор. М. Головащенко. Київ, 1995. С. 290–292.

117. Лист Модеста Менцинського до Філарета Колесси від 19 вересня 1901 року. Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування. Авт.-упор. М. Головащенко. Київ, 1995. С. 269–270.

118. Лист Модеста Менцинського до Філарета Колесси від 28 липня 1908 року. Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування. Авт.-упор. М. Головащенко. Київ, 1995. С. 293.

119. Лист Модеста Менцинського до Філарета Колесси від 29 липня 1909 року. Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування. Авт.-упор. М. Головащенко. Київ, 1995. С. 297.

120. Лист С. Крушельницької до М. Павлика від 10 березня 1894 року. Упоряд. вступ. ст. та приміт. Михайло Іванович Головащенко в кн.: Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування : у 2 ч. Київ : Музична Україна, 1979. Ч. 2 : Матеріали. Листування. С. 187.

121. Лист С. Крушельницької до М. Павлика від 10 червня 1894 року. Упоряд. вступ. ст. та приміт. Михайло Іванович Головащенко в кн.: Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування : у 2 ч. Київ : Музична Україна, 1979. Ч. 2 : Матеріали. Листування. С. 189.

122. Лист С. Крушельницької до М. Павлика від 18 березня 1894 року. Упоряд. вступ. ст. та приміт. Михайло Іванович Головащенко в кн.: Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування : у 2 ч. Київ : Музична Україна, 1979. Ч. 2 : Матеріали. Листування. С. 245.

123. Лист С. Крушельницької до М. Павлика від 4 квітня 1894 року. Упоряд. вступ. ст. та приміт. Михайло Іванович Головащенко в кн.: Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування : у 2 ч. Київ : Музична Україна, 1979. Ч. 2 : Матеріали. Листування. С. 218.

124. Лобова Ю. В. «Натуралистическое» направление в музыкальном театре Италии и Франции рубежа XIX-XX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 музык. искусство. Москва, 2012. 20 с.

125. Лосев А. Форма. Стыль. Выражение. Москва : Мысль, 1995. 944с.

126. Лосева-Демидова Е. Оперное искусство как фактор формирования ценностных ориентаций зрительской аудитории: дис. ...канд. социол. наук; спец.: 22.00.06. Москва, 2010. 179 с.
127. Лотман Ю. М Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство, 2000. С. 487-506.
128. Лю Бінь. Крещендування образів пекла як метод інтонаційної драматургії опери А. Сальєрі «Данаїди». *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. 2016. Вип. 21. С. 89-100.
129. Людкевич С. Модест Менцинський і українська пісня. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Упор. З. Штундер. В 2-х т. Львів, 1999. Т. 1. С. 419–424.
130. Людкевич С. Олександр Мишуга як артист і вчитель співу. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів : Вид-во М.-П. Коць «Дивосвіт», 1999. Т. 1. С. 430-438.
131. Ма Цзяцзя. Роль инструментализма в камерно-вокальном исполнительстве : исторический и стилевой аспекты : дис. ... канд. искусствоведения 17.00.03 Музыкальное искусство. Харьков, 2016. 196 с.
132. Мадишева Т. П. Співак і мова (Культура співу мовою оригіналу: теорія та практика) : навч. посіб. для студ. вок. фак. вищ. навч. закл. культури і мистецтв України. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
133. Мазурин К. М. Методология пения. Курс педагогики пения: Руководство для учителей и пособие для учащихся. В 2-х т. Москва, 1902. Т. 1: Часть теоретическая. 998 с.
134. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів-Вашингтон, 2003. 287 с.
135. Малиніна І. О. Школи образотворчого мистецтва України кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Матеріали науково-практичної конференції молодих вчених за 2000 рік* (Харків, 18-19 травня, 2000 р.). Харків: Харківський державний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди, 2000. С. 19–20.

136. Марзынов В.И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
137. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с.
138. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Австрія. Німечина. Італія. 2010. Одеса : Друкарський дім, 128 с.
139. Маркуляк Л. Мистецькі взаємини Миколи Лисенка та Модеста Менцинського крізь призму епістолярю. URL: [file:///C:/Users/Мама/Downloads/117799-Текст%20статті-249610-1-10-20171207%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Мама/Downloads/117799-Текст%20статті-249610-1-10-20171207%20(1).pdf) (дата звернення: 25.02.2019)
140. Мартинюк Т. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників в явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я XIX–XX століть): дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.01 Теорія та історія культури. Київ, 2004. 512 с.
141. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*: 1984. Вып. 5. С. 5–17.
142. Мельник М. Т. Стиль: поняття та специфіка прояву в моді. URL: <http://vuzlib.com/content/view/1560/62> (дата звернення: 12.16. 2020)
143. Меньшиков А. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.01 – театральное искусство. М., 2004. 253 с.
144. Микуланинець Л. Етнокультурні виміри становлення та розвитку професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини XX століття: монографія. Ужгород : Карпати, 2012. 212 с.
145. Мисько-Пасічник Р. Матеріали до літопису життя Соломії Крушельницької. *Вісник Львівського університету*. 2002. Вип. 2. С. 299-302.
146. Мізіна К. Чим нова NOVA OPERA? Розповідають творці опер «IYOV» і «Вавилон». URL: <https://hromadske.ua/posts/chym-nova-nova-opera> (дата звернення 30.01.2021)

147. Модест Менцинський : Спогади. Матеріали. Листування. Авт.-упор. М. Головащенко. Київ : Рада, 1995. С. 102–238.
148. Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування. Авт.-упор. М. Головащенко. Київ, 1995. 462 с.
149. Морозов В. П. Невербальная коммуникация: экспериментально-психологические исследования. Москва : Институт психологии РАН, 2011. 528 с.
150. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы 1600–2000. Екатеринбург : У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005. 640 с.
151. Мухіна Л. П. Компаративний аналіз виконавських технік провідних представників вокальних шкіл Сходу України (кінець XIX – початок XX століть). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2020. Вип. 34. Том 3. С. 51 – 58. ISSN 2308-4855 (Print), ISSN 2308-4863 (Online)
152. Мухіна Л. П. Сучасні проблеми вокального виконавства на основі традицій європейського академічного вокального мистецтва. *Сучасні тенденції розвитку освіти і науки в інтердисциплінарному контексті: матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції (Варшава, 28 лютого 2019р.)*. Варшава-Ужгород-Херсон : ПРОСВІТ. 2019. С. 28-29.
153. Мухіна Л. П. Б. Р. Гмиря. Багатовимірність таланту (до 115-річчя від дня народження). *Ювілейна палітра 2018: до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів: збірка статей та матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (Суми, 7 грудня 2018р.)*. Суми : ФОП Цьома С.П., 2019. С. 121–131.
154. Мухіна Л. П. Виконавська творчість Модеста Менцинського та італійська оперна культура кінця XIX – початку XX століть: компаративний аналіз виконання ролей вердіївського репертуару. *Innovative technologies in science and education: матеріали IX Міжнародної науково-практичної*

конференції (Єрусалим, 4–6 березня 2021 р.). 2021. Jerusalem: «Israel». С. 39-42.

155. Мухіна Л. П. Виконавський концепт Соломії Крушельницької в італійській та німецькій опері кінця XIX – початку XX століть. *Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. 2020. Вип. 30, кн. 2, С. 313–326. ISSN: 2524-0447

156. Мухіна Л. П. Іван Стешенко – забутий геній української оперної сцени. *Ювілейна палітра 2019: до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів*: збірка статей та матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (Суми, 5-6 грудня 2019 р.). Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С. 58–66.

157. Мухіна Л. П. Регіональні професійні вокальні школи на території України кінця XIX – початку XX ст. *East European Science Journal*. 2019. № 7 (47). С. 12-19.

158. Мухіна Л. П. Розвиток професійних вокальних шкіл в Україні в кінці XIX – на початку XX століття. *Музичний світ у наукових дослідженнях молодих*: тези доповідей II Міжнародної науково-практичної конференції (Суми, 11 – 12 квітня 2019р.).

159. Мухіна Л. П. Соломія Крушельницька: неперевершені образи оперної діви. *Ювілейна палітра 2017: до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів*: збірка статей та матеріалів I Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (Суми, 7-8 грудня 2017 р.). Суми : ФОП Цьома С. П., 2018. С. 74–82.

160. Мухіна Л. П. Творча інтерпретація музичних творів у вокальному виконавстві. *Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи*: матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції (27 червня 2019 року, Банська Бистриця, Словаччина –Кривий Ріг, Україна). Банська Бистриця, Словаччина –Кривий Ріг, Україна: ПОСВІТ, 2019. С. 51-52.

161. Мухіна Л. П. Творчість І. Н. Стешенка у контексті розвитку світового оперного мистецтва першої половини ХХ ст. *Часопис Національної академії наук України та Інституту народознавства НАН України*. 2019. № 6 (150). С. 1583–1590.

162. Мухіна Л. П. Модест Менцинський – всесвітньо визнаний вагнерівський тенор та неперевершений майстер італійського *bel canto*». *Ювілейна палітра 2020: до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів: збірка статей та матеріалів IV Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (Суми, 4-5 грудня 2020 р.)*. Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. С. 89 – 96.

163. Нахатович Д. Концерт Стешенко. *Свободная Россия*. 23 окт. 1922.

164. Некрасова Г. Концепция ориентализма в отечественном музыкознании ХХ века (по материалам исследований и публикаций). *Научный вестник Московской консерватории*. 2012. № 4. С. 16–27.

165. Нестьев И. Веризм. Музыкальная энциклопедия в 6 т. Москва, 1973. Т. 1. 1123 с.

166. Новий словник іншомовних слів : близько 40 000 сл. і словосполучень / за ред. Л. І. Шевченко. Київ : АРІЙ, 2008. 672 с.

167. Новий український артист у Нью-Йорку. 4 листопада 1926.

168. Лігус О. М. Естетичні засади українського музичного романтизму: історіографічний аспект. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. № 28. С. 234-239.

169. Лігус О. М., Лігус В. О. Методологічні аспекти дослідження романтизму в європейському музичному мистецтві ХІХ – початку ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 4. С. 140-144.

170. Обух Л. Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори (поч. ХХ – ХХІ століття): дис. ... канд. мистецтвознав. / Івано-Франківськ, 2014. 273 с.

171. Околович І. Вокальна школа Дрогобиччини: минуле і сучасність. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірник наукових праць. Київ, 2012. Вип. XXVIII. С. 350–358.
172. Олександр Мишуга король тенорів; автор-упорядник М. Головощенко. Київ : Муз. Україна, 2004. 640 с.
173. Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи. Київ : Муз. Україна, 1971. 780 с.
174. Оленюк Д. В. Вокально-виконавське мистецтво Модеста Менцинського. *Вісник КНУКіМ: зб. наук. праць*. 2008. Вип. 18. С. 49 – 55.
175. Оленюк Д. В. Західноєвропейська вокальна традиція та її вплив на українську культуру оперного співу (XIX - початок XX століття). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистец., Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ : Міленіум, 2009. С. 271-277.
176. Оленюк Д. В. Особливості оперного виконавства М. Менцинського в контексті європейської культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2011. 22 с.
177. Оленюк Д. В. Внесок Модеста Менцинського в музичне мистецтво Західної України. *Видатні постаті науки, культури і освіти України: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф.* (Київ, 30-31 жовтня 2008 р.). Київ : ДАККіМ, 2008. С. 110-112.
178. Оленюк Д. В. Напрями вокально-виконавської творчості Модеста Менцинського. *Трансформаційні процеси в сучасній українській культурі: зб. матеріалів Всеукр. наук.-теоретич. конф.* (Київ, 19-20 квітня 2007 р.). Київ : ДАККіМ, 2007. С. 170-173.
179. Оленюк Д. В. Творчість М. О. Менцинського у контексті європейського оперного мистецтва: автореф. дис. ...канд. мистецтвознав. спец. 26.00.01 Теорія та історія культури. Київ, 2011. 16 с.

180. Орест Руснак. Життєвий шлях: збірник для вшанування пам'яті видатного оперного співака незабутнього земляка. Нью-Йорк: Центр. Об'єднання буковинських українців у ЗСА, 1971. С. 57.

181. Отечественные певцы 1750-1911 : Словарь : в 2 т. Москва: Сов. композитор, 1991. Т. 1. 423 с.

182. Пави П. Словарь театра; пер. с фр. Л. Баженова, И. Бахта, О. Васильева. Москва : Прогресс, 1991. 504 с.

183. Помпеева А. Искусство сольного пения как исполнительская составляющая «большой» и «камерной» (одноактной) оперы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр.* (Харків, 13-14 квітня, 2013р.). Харків : Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2013. Вип. 42. С. 338-339.

184. Помпеева А. Опера как жанрово-стилевой комплекс. Оперный «тип творчества». *Традиції та новації у вищій архітектурнохудожній освіті : зб. наук. пр. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв.* 2013. № 2. С. 60-63.

185. Помпеева А. Ю. Оперный стиль: от классики к современности (временные аспекты построения симультанной оперной сцены в концепции К. Дальхауза). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2014. Вип. 41. С. 415-423.

186. Помпеева А. Ю. Эстетика и поэтика одноактной оперы, ее основные разновидности (поджанры). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв.* 2014. № 4. С. 43–49.

187. Помпеева А. Ю. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця ХІХ – ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2017.

188. Попович М. Нарис історії культури України. Київ : Артєк, 2001. 728 с.

189. Ржевська М. Ю. Періодизація українського музично-культурного процесу ХХ століття як проблема динаміки культури. *Українське музикознавство*. 2000. Вип. 29. С. 94–102.
190. Рихард Вагнер. Избранные работы. Москва : Искусство, 1978. 695 с.
191. Розенберг Р. М. Музыкальная Одесса : Ред.-изд. отдел обл. управления по печати, 1995. 159 с.
192. Роллан Р. Музыкально–историческое наследие: в 8–ми вып. Москва : Музыка, 1986. Вып. 1. Опера в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра. 310 с.
193. Романенкова Ю. В. Мирозренческие универсалии периодов *stilwandlung* в мировом художественном процессе. Киев : Химджест, 2009. 276 с.
194. Сабадаш Ю. Онтологічна константа європейської інтеграції гуманістичної культури. Інформаційне суспільство: глобальні виклики та особистісний вимір. Маріуполь : МДУ, 2012. С. 43–58.
195. Сабольчі Б. Історія угорської музики (пер. з угор.). Будапешт, 1964. С. 71–74.
196. Савицький Р.-мол. Дискографія Модеста Менцинського. Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування. Авт.-упор. М. Головащенко. Київ, 1995. С. 240–243.
197. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2003. 36 с.
198. Самойленко О. І. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал*. Київ, 2010. № 2 (7). С. 11–19.
199. Сиракоз Н. Й. Концертний виступ І. Стешенка. *Свобода (Нью-Йорк)*. 15 січня 1929.

200. Скорик М., Щириця П. Нова мелодія Національної опери. *Україна молода*. 2011. 13–14 трав.
201. Соломия Крушельницкая. Дневники. URL: <http://dnevnik.bigmir.net/groups/article/49581> (дата звернення: 12.20.2020 р.)
202. Станіслав Людкевич Д. Січинський. У двадцятиліття його смерті; ред. Зеновія Штундер. Львів : Дивосвіт. 1999. 338 с.
203. Станішевський Ю. О. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.
204. Стахевич А. *Bel canto* в западноевропейской опере XIX века: творчество, исполнительство, педагогика. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2012. 408 с.
205. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
206. Стельмашевська О. Повернення Модеста Менцинського. «День», 2005. № 18. 3 лютого.
207. Сун Жуйлун. Російські театри опери та оперети в музичному житті Харбіна першої третини XX століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 24. С. 153–160.
208. Тараканов М. Новая жизнь старой формы. *Совет. музыка*. 1968. № 6. С. 13–16.
209. Тартаков Г. Книга о И. В. Тартакове. Ленинград : Музыка, 1978. 87 с.
210. Тихонова Т. В. Диалог Восток–Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века (музыкально-театральные модели) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2003. 27 с. 232.
211. Тиц Г. И. Мой учитель Э. Гандольфи. *Вопросы вокальной педагогики*. Вып. 7. Москва : Музыка, 1984. С. 66-72.

212. Толошняк Н. А. Украинская камерная опера (к проблеме эволюции жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 23 с.

213. Ушуллу И. И. Взгляды П. И. Чайковского на вокальное исполнительство второй половины XIX века. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2013. № 4 (30): в 3-х ч. Ч. II. С. 183-189.

214. Футуризм. Радикальная революция. Италия – Россия. К 100-летию художественного движения. Москва : Красная площадь, 2008. 303 с.

215. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб.пособие для студентов вузов искусств и культуры. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 319с.

216. Царук С. М. Роль львівської вокальної школи у формуванні методичних принципів Олександра Мишуги. URL: file:///C:/Users/Мама/Downloads/Nchnpu_014_2015_18_68.pdf (дата звернення: 12.20.2020 р.)

217. Чайковский П. И. Музыкальное общество. Бенефис г-жи Патти. *Музыкальнокритические статьи*. Ленинград : Музыка, 1986. С. 241-244.

218. Чепалов А. І. Сучасна опера : від тексту до партитури. URL: <http://ua.convdocs.org/docs/index-82811.html?page=12> (дата звернення 30.01.2021)

219. Черкашина-Губаренко М. Фаустианская модель и архетипы бессознательного в опере XIX века. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX-XX ст. С. 4–12.

220. Чжан Кай. Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Одесская нац. муз. акад. им. А. В. Неждановой. Одесса, 2017. 186 с.

221. Чжан Мяо Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія: дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство. Одеса, 2019. 194 с.
222. Чжи Инь Оперная концепция как единство словесной и музыкальной интерпретации художественной идеи. *Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової* . 2012. Вип. 17. С. 308–316.
223. Чібалашвілі А. Вплив мистецьких течій початку ХХ століття на музичне мистецтво. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2015. Вип. 11. С. 278–285.
224. Чібалашвілі А. О. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2015. 16 с.
225. Шамаева К. И. Музыкальное образование на Украине в первой половине XIX века. Киев, 1992. 245 с.
226. Швидків М. Л. Вплив традицій Валерія Висоцького на формування вокальних навичок майбутніх вчителів музики на заняттях з постановки голосу. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Психологія і педагогіка*. 2014. Вип. 30. С. 128-132.
227. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта й мистецтво в культуротворчому процесі України ХХ-ХХІ ст. Львів : ЛНМА імені М. Лисенка; Тернопіль : Мандрівець, 2013. 530 с.
228. Шоган В. В. Приемы эмоционально-художественного воздействия на уроках истории. *Искусство – фактор эмоционально-нравственного развития школьников*. 1986. № 4. С. 98.
229. Шоу Б. Про Масканьи и два типа композиторов. О музыке и музыкантах : сб. ст.; сост., пер. с англ., введ. и коммент. Сергея Кондратьева. Москва, 1965. С. 202–204.

230. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва. Івано-Франківськ, 2012. 360с.
231. Шуневич Є. Етапи становлення і формування української національної вокальної школи. *Наукові записки Тернопільського університету ім. В. Гнатюка*. 2003. №2 (11). С. 52–58.
232. Щербакова Е. В. Философия истории классической русской оперы. *Сборник научных статей. Философия и методология истории*. 2013. № 4. С. 271–278.
233. Эбергард Т. Иван Стешенко. *Свободная Россия*. 18 окт. 1922.
234. Энциклопедический музыкальный словарь. Сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. Москва : Сов. энциклопедия, 1966. 631 с.
235. Энциклопедия эпистемологии и философии науки. Москва : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2009. 1248 с.
236. Юцкевич Ю. Є. Музыка. Словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.
237. Юшманов В. Акмеологические основы певческой подготовки оперных артистов. *Акмеология. Научно-практический журнал*. № 3. Москва, 2003. С. 88– 101.
238. Юшманов В. Вокальная техника и ее парадоксы : монография. Санкт-Петербург : Деан, 2001. 128 с.
239. Юшманов В. Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов: дис. ... д-ра искусствовед. : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2004. 262 с.
240. Яковлева А. С. Вокальная школа Московской консерватории: Первое пятидесятилетие; 1866-1916. Москва, 1999. 108с.
241. Янг К. Диалектика культурного плюрализма: концепция и реальность. Этничность и власть в полиэтнических государствах. Москва: Наука, 1994. С. 120–134.

242. Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы. Москва : ГМПИ, 1981. 90с.
243. Ярославцева Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII-XX веков. Издательский дом «Золотое Руно», 2004. 200 с.
244. 130 років від дня народження Крушельницької Соломії Амвросіївни. Література до знаменних і пам'ятних дат Тернопільщини на 2002 р. : бібліограф. список / уклад. М. В. Друневич. Тернопіль, 2002. С. 81-85.
245. Bernardoni V. La maschera e la favola nell'opera italiana del primo novecento. Venezia: Edizioni fondazione Levi, 1986. 175 p.
246. Berehova O., Volkov S. Modern Opera of the Late XX - Early XXI Centuries: World Trends and Ukrainian Realities *Journal of History Art and Culture Research*. 2020. Vol.9. №4. P. 217-235.
247. Budionna V. Ukrainian Shaliapin. Day (Kyiv). 13 November, 2012.
248. Dorgan P. The Making of Madame Butterfly – Part Three. The Libretto. URL: <https://utahopera.org/explore/2014/10/the-making-of-madame-butterfly-part-three-the-libretto/> (дата звернення: 10. 12. 2020 р.)
249. Dutilloy H. First Production of a Tschaikowsky Opera in America this Week. *The New York Times*. 27 Feb. 1910.
250. Emerson E. PHILADELPHIA NOTES. *The American Magazine of Art*. 1931. No. 22 (5). P. 398-399.
251. Luigi Lucenti (Bass) (Milano, Italia 1866 - ?). *Forgotten Opera Singers*. URL: <http://forgottenoperasingers.blogspot.com/2016/02/luigi-lucenti-bass-milano-italia-1866.html>. (дата звернення: 10. 12. 2020 р.)
252. Makaryk I. R. Shakespeare in the Undiscovered Bourn Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics. University of Toronto Press, 2004. С. 56.

253. Makaryk I. R. Shakespeare in the Undiscovered Bourn Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics. University of Toronto Press, 2004.
254. Malipiero G. F. A plea for true comedy. *Modern music*. 1929. № 6. P. 10–13.
255. Marsh R. C., Pellegrini N. 150 years of opera in Chicago. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2006. xiv, 316 p.
256. Mazepa L. Szkolnictwo muzyczne Lwowa w okresie austriackim (1772-1918). *Musica Galiciana: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich: (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*. Pod red. L. Mazepy. Rzeszów : Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 1997. T. 1. S. 81-102.
257. Moore E. C. Forty years of opera in Chicago. New York : H. Liveright, 1930. 432 p.
258. Morgan K. Fritz Reiner, maestro and martinet. Urbana : University of Illinois Press, 2004. 324 p.
259. Music : Goossens-Bennett Opera. *The Time*. Monday, Jan. 06, 1930.
260. Musical Notes from Abroad. *The Musical Times*. 1926. No.67. P. 362-365.
261. Nightingale of Ukraine: (In honor of the birth centennial of Solomiya Krushelnitska). *Promin*. 1973. November. P. 17–18. (фото С. Крушельницької.).
262. Noskowski de L. Adamo Didur. *The Record Collector*. 1964. Vol. 16. P. 4–23.
263. Rosário Sousa M. Music, Arts and Intercultural Education: The Artistic Sensibility in the Discovery of the Other. CITAR: Research Centre for Science and Technology of the Arts. Portuguese Catholic University. Porto. 2010. P. 38–48.
264. OPERA IN PHILADELPHIA: PERFORMANCE CHRONOLOGY 1950-1974. 201. URL: <https://docplayer.net/12352561-Opera-in-philadelphia-performance-chronology-1925-1949.html>. (Last accessed: 17.03.2019).

265. OPERA IN PHILADELPHIA: PERFORMANCE CHRONOLOGY 1950-1974. 201. URL: <https://docplayer.net/12352561-Opera-in-philadelphia-performance-chronology-1925-1949.html>. (дата звернення: 10. 12. 2020 р.)

266. Philadelphia LaScala Opera Company. URL: https://wikivisually.com/wiki/Philadelphia_La_Scala_Opera_Company (дата звернення: 10. 12. 2020 р.)

267. Santi P. Passato prossimo e remoto nel rinnovamento italiano del Novecento. *Suti Musicali*. 1972. № 1. P. 163.

268. The Metropolitan Opera: Archives. URL: <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>. (дата звернення: 10. 12. 2020 р.)

269. Watkins G. Proof through the night : music and the great war. Berkeley : University of California Press, 2003. 598 p.

Матеріали з ЦДІА

270. ЦДІА України, ф.442, оп.46, д.471, л. 1–17.

271. ЦДІА України, ф.442, оп.540, д.44, л. 9.

272. ЦДІА України, ф.442, оп.552, д.30, л. 1–10.

273. ЦДІА України, ф.442, оп.622, д.180, л. 1–4.

274. ЦДІА України, ф.442, оп.622, д.180, л. 1–4.

275. ЦДІА України, ф.442, оп.840, д.287, л. 1–9.

Матеріали Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського

276. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. Ф. І. Сокальський П.П. Як розуміли музику вчені у різних народів стародавності і нового часу. Арк. 10.

277. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. Ф. І. Сокальський П.П. Як розуміли музику вчені у різних народів стародавності і нового часу. Арк. 22.

278. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. Ф. І. Сокальський П. П. Як розуміли музику вчені у різних народів стародавності і нового часу. Арк. 25.

ДОДАТКИ

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані наукові результати дисертації

1. Мухіна Л. П. Творчість І. Н. Стешенка у контексті розвитку світового оперного мистецтва першої половини ХХ ст.». *Часопис Національної академії наук України та Інституту народознавства НАН України*. 2019. № 6(150). С. 1583 – 1590.

2. Мухіна Л. П. Компаративний аналіз виконавських технік провідних представників вокальних шкіл Сходу України (кінець ХІХ – початок ХХ століть). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 34. Том 3. С. 51 – 58.

3. Мухіна Л. П. Виконавський концепт Соломії Крушельницької в італійській та німецькій опері кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. 2020. Вип. 30, книга 2, С. 313–326.

Публікації в наукових періодичних іноземних виданнях:

4. Мухіна Л. П. Регіональні професійні вокальні школи на території України кінця ХІХ – початку ХХ ст. *East European Science Journal*. 2019. № 7 (47). С. 12 - 19.

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Мухіна Л. П. Сучасні проблеми вокального виконавства на основі традицій європейського академічного вокального мистецтва. *Сучасні тенденції розвитку освіти і науки в інтердисциплінарному контексті: матеріали ІV Міжнародної науково-практичної конференції (Варшава, 28 лютого 2019р.)*. Варшава-Ужгород-Херсон: ПРОСВІТ. 2019. С. 28 - 29.

6. Мухіна Л. П. Творча інтерпретація музичних творів у вокальному виконавстві. *Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи: матеріали ІV Міжнародної науково-*

практичної конференції (27 червня 2019 року, Банська Бистриця, Словаччина –Кривий Ріг, Україна). Банська Бистриця, Словаччина –Кривий Ріг, Україна: ПОСВІТ, 2019. С. 51-52.

7. Мухіна Л. П. Виконавська творчість Модеста Менцинського та італійська оперна культура кінця XIX – початку XX століть: компаративний аналіз виконання ролей вердіївського репертуару. *Innovative technologies in science and education: матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції* (Єрусалим, 4–6 березня 2021 р.). 2021. Jerusalem: «Israel». С. 39-42.

8. Мухіна Л. П. Соломія Крушельницька: неперевершені образи оперної діви. *Ювілейна палітра 2017: до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів: збірка статей та матеріалів I Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю* (Суми, 7-8 грудня 2017р.). Суми: ФОП Цьома С.П. 2018. С. 74 – 82.

9. Мухіна Л. П. Б.Р. Гмиря. Багатовимірність таланту (до 115-річчя від дня народження). *Ювілейна палітра 2018: до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів: збірка статей та матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю* (Суми, 7 грудня 2018р.). Суми: ФОП Цьома С.П. 2019. С. 121–131.

10. Мухіна Л. П. Іван Стешенко – забутий геній української оперної сцени. *Ювілейна палітра 2019: до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів: збірка статей та матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю* (Суми, 5-6 грудня 2019 р.). Суми: ФОП Цьома С.П. 2020. С. 58–66.

11. Мухіна Л.П. Модест Менцинський – «всесвітньо визнаний вагнерівський тенор та неперевершений майстер італійського bel canto». *Ювілейна палітра 2020: до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів: збірка статей та матеріалів IV Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю* (Суми, 4-5 грудня 2020 р.). Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. С. 89 – 96.