

85.314

13 66

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ. СУЧАСНІСТЬ. ПЕРСПЕКТИВИ



ДВНЗ «Прикарпатський національний університет

Імені Василя Стефаника»

Інститут мистецтв

Кафедра академічного та естрадного співу

**ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ. СУЧАСНІСТЬ.
ПЕРСПЕКТИВИ**

Збірник статей

НБ ПНУС



801953

Івано-Франківськ, 2015

Вокальне мистецтво: Історія. Сучасність. Перспективи : збірник статей / редактор-упорядник Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. –

208 с.

У збірник увійшли статті викладачів та студентів кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, що розкривають різноманітні аспекти вокального мистецтва – його історію, сучасний стан та перспективи розвитку. Основою статей стали доповіді, виголошені на звітній науковій конференції викладачів та студентів університету за 2014 рік.

Видання адресоване музикознавцям, викладачам і студентам вищих і середніх навчальних музичних закладів, а також широкому колу шанувальників вокального мистецтва.

Редактор упорядник – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Ганна Карась

Збірник випускається в рамках науково-дослідної роботи «Культурно-освітні аспекти вокального мистецтва: генеза, сучасний стан і перспективи» (державний реєстраційний номер 0115U001888).

Рецензенти:

Л. Ф. Божко, завідувач кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, професор;
В. Г. Дутчак, завідувач кафедри народних інструментів та музичного фольклору Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, доктор мистецтвознавства.

Рекомендовано іменем ректора Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (протокол № 2 від 28 жовтня 2015 р.)

ІВР. № 801953
 ISBN 978-966-2988-57-4

ЗМІСТ

ВІД РЕДАКТОРА-УПОРЯДНИКА.....5

РОЗДІЛ І. ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Карась Ганна. Історіографія життя і творчості українського оперного співака Миколи Іванова.....7

Вишневська Світлана. Цікаві та маловідомі розвідки з життя вокального генія Івана Семеновича Козловського (до 115-ї річниці з дня народження).....22

Шуляр Орест. Соціокультурний портрет відомого оперного співака та хорового диригента Василя Матіяша в умовах еміграції (до 105-ої річниці від дня народження)..... 34

Шуляр Орест. Вокально-виконавська та педагогічна діяльність славетного співака Галичини Олександра Мишуги.....50

Стефанюк Михайло. Універсальність творчості Бориса Романовича Гмирі.....68

РОЗДІЛ ІІ. СУЧАСНІ ВИЯВИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Павліковський Володимир. Вплив джазової музичної культури на форми популярної, вокально-естрадної, рокової та сучасної музики.....79

Рось Зоряна. Роль джаз-клубів в організації музичного життя регіональних центрів джазового фестивального руху в Україні.....91

Гіга Степан. Основи технічного забезпечення вокально-естрадного виконавства.....107

Конвалюк Уляна. Творчий портрет Павла Дворського.....118

РОЗДІЛ III. ТЕОРЕТИКО-КОМУНІКАЦІЙНІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Курбанова Ліда. Музична публіцистика у доробку Павла Маценка.....127

Попелюк Михайло. Український романс як явище національно культурного
розвитку.....139

Чигер Олег. Роль засобів масової інформації та комунікації у сприянні
мистецькій діяльності співаків діаспори.....152

РОЗДІЛ IV. МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ

Стасько Галина. Тенденції впровадження креативних методик у практику
виховання голосу людини.....166

Михайлюк Христина. Формування навиків самоконтролю як необхідна умова
розвитку співочого голосу.....178

Пірус Володимир. Робота над дикцією та артикуляцією в процесі постановки
голосу.....183

Відомості про авторів.....203

ВІД РЕДАКТОРА-УПОРЯДНИКА

Історію вокального мистецтва, яке сягає давніх часів розвитку людства, творили непересічні особистості. Пізнання їхньої творчості ускладнене специфікою цього часового виду мистецтва – воно твориться «тут» і «тепер», сприймається «на живо» і жоден технічний пристрій не може передати всіх флюїдів і чарів чистого людського голосу.

В наш час вокальне мистецтво видозмінюється під впливом глобалізації і технічного прогресу. З одного боку воно стає доступним, з іншого – як і колись потребує великої праці над постановкою голосу, формуванням творчої особистості.

Саме з метою осмислення історії, сучасних процесів та перспектив вокального мистецтва укладається пропонований читачам збірник.

Він складається із 4 розділів. У перший розділ «Постаті українського вокального мистецтва» увійшли статті, присвячені дослідженню життєвого шляху і виконавської творчості оперних співаків Миколи Іванова (*Ганна Карась*), Олександра Мишуги та Василя Матіяша (*Орест Шуляр*), Івана Козловського (*Світлана Вишневська*), Бориса Гмирі (*Михайло Стефанюк*).

Другий розділ висвітлює сучасні вияви вокального мистецтва. *Володимир Павліковський* розглядає вплив джазової музичної культури на форми популярної, вокально-естрадної, рокової та сучасної музики, *Зоряна Рось* – роль джаз-клубів в організації музичного життя регіональних центрів джазового фестивального руху в Україні, *Степан Гіга-мол.* – основи технічного забезпечення вокально-естрадного виконавства, *Уляна Конвалюк* – створює творчий портрет естрадного співака Павла Дворського.

У третьому розділі розглядаються теоретико-комунікаційні аспекти вокального мистецтва. *Ліда Курбанова* аналізує музичну публіцистику у доробку Павла Маценка, *Михайло Попелюк* розглядає український романс як явище національно-культурного розвитку, *Олег Чигер* – роль засобів масової інформації та комунікації у сприянні мистецькій діяльності співаків діаспори.

Четвертий розділ присвячено методичним аспектам розвитку співацького голосу. *Стасько Галина* аналізує тенденції впровадження креативних методик у практику виховання голосу людини, *Христина Михайлюк* – формування навиків самоконтролю як необхідну умову розвитку співочого голосу, *Володимир Пірус* – роботу над дикцією та артикуляцією в процесі постановки голосу.

Статті даного збірника допоможуть пізнати соціокультурні процеси, які впливають на вокальне мистецтво, і разом з тим поглибити розуміння його.

Матеріал збірника розрахований на музикознавців, викладачів і студентів різного типу мистецьких навчальних закладів, а також адресується любителям та пропагандистам українського та світового вокального мистецтва.

Доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника **Ганна Карась**

ІСТОРИОГРАФІЯ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ОПЕРНОГО СПІВАКА МИКОЛИ ІВАНОВА

Стаття присвячена історіографії життя і творчості видатного співака українського походження Миколи Іванова (Кобраченського). Виокремлено та класифіковано зарубіжні та українські джерела про нього. Привертася увага фахівців та поціновувачів вокального мистецтва до непересічної постаті співака XIX ст.

Ключові слова: співак, історіографія, джерела, вокальне мистецтво, виконавство, Микола Іванов.

Ганна Карась

ІСТОРИОГРАФИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА УКРАИНСКОГО ОПЕРНОГО ПЕВЦА НИКОЛАЯ ИВАНОВА

Статья посвящена историографии жизни и творчества выдающегося певца украинского происхождения Николая Иванова (Кобраченского). Выделены русские, американско-европейские и украинские источники. Внимание специалистов и ценителей вокального искусства обращено на выдающуюся личность певца XIX века.

Ключевые слова: певец, историография, источники, вокальное искусство, исполнительство, Николай Иванов.

Ganna Karas

HISTORIOGRAPHY OF LIFE AND CREATIVE WORK OF UKRAINIAN OPERA SINGER MYKOLA IVANOV

The article is dedicated to the historiography of life and creative work of Mykola Ivanov (Kobrachenskyi), famous singer of Ukrainian origin. The author suggests foreign and Ukrainian sources of information about this person. The author draws attention of specialists and devotees of vocal art to outstanding personality of the singer of the XIX century.

Key words: singer, historiography, sources, vocal art, performance, Mykola Ivanov.

Постать Миколи Іванова (справжнє прізвище – Кобраченський¹ Микола Кузьмич; 10.10. 1810, Полтава – 07. 07. 1880, Болонья, Італія) – серед видатних тенорів ХІХ ст. Як пишуть дослідники, «його доля склалася драматично: спершу він втратив своє справжнє прізвище, потім – батьківщину, пізніше – голос» [5, с. 100]. Вже у 1830-і рр. він увійшов до десятки найвизначніших європейських співаків «золотої доби бельканто», запізнався з такими велетами музики, як Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді, Г. Берліоз, Ф. Ліст, М. Глінка, К. Ліпінський.

Згадки про співака розсіяні в різноманітних джерелах, однак історіографія життя і творчості українського оперного співака Миколи Іванова не ставала предметом наукового дослідження, що складає *мету нашої розвідки*. Виходячи із неї, означимо *основні завдання* публікації: виявити джерела, які присвячені М. Іванову; здійснити їх групування та класифікацію; привернути увагу фахівців та поціновувачів вокального мистецтва до непересічної постаті співака.

Історіографію життя і творчості українського оперного співака Миколи Іванова умовно можна розділити на три групи – російські, американо-європейські та українські джерела. Така послідовність зумовлена хронологією появи джерел про співака.

Першими з них були документи видатного російського композитора, співака і вокального педагога Михайла Івановича Глінки (1804–1857), який відкрив талант українського співака. У своїх «Записках», які є чудовим зразком мемуарної літератури і перше видання яких було надруковано у 1870 році, він детально описує події, пов'язані із постаттю Миколи Іванова. У примітках до видання 1988 року подано такі дані: «Іванов Микола Кузьмич (1810–1880), оперний співак (тенор); спочатку малолітній співак Придворної співочої капели; в 1830 р. виїхав разом із М. І. Глінкою в Італію і в Росію більше не

повернувся; з 1839 р. виступав в театрах Італії, Парижу, Лондона і ін.; користувався великою популярністю за кордоном» [7, с. 203].

Першу згадку в «Записках» про М. Іванова зустрічаємо в описі літніх вистав у 1828 р. у князя Василя Голіцина, де український співак виконував куплети [7, с. 35]. М. Глінка дає таку його характеристику: «Іванова я чув вперше десь в цей час – мені не важко було підмітити його ніжний і дзвінкий голос. Спочатку він був такий боязкий, що співав тільки до верхніх f і sol; я вмовив його навідатись до мене і в короткий час, заставляючи співати п'єси поступово вище і вище, нечутно довів його до верхніх la і si-bemoll; пізніше він брав участь в наших домашніх музичних вечорах» [7, с. 35].

У 1829 р. М. Глінка, якому лікарі радили не менше трьох років поправляти своє здоров'я у теплому кліматі, приймає рішення виїхати за кордон – в Італію та Німеччину. Зимою 1830 р. він прагне влаштувати концерт для М. Іванова у Петербурзі, щоб пізніше останній супроводжував його в поїзді за кордон. Батько М. Глінки, бачачи невідрадний стан здоров'я сина, взявся полагодити всі справи самостійно. Він вговорив Іванова, «який не довіряв і вагався», «впросив директора Співочої капели Федора Петровича Львова дати Іванову дозвіл виїхати» з сином. М. Глінка далі пише: «Іванову дали дворічну відпустку і допомогу, а батько зобов'язувався підпискою, що Іванову не буде недостачі у засобах до існування. Таким чином, Іванов у долі своїй зобов'язаний батьку моєму більше, ніж мені» [7, с. 38].

В короткій біографії М. Іванова наведені спогади про нього сестри М. Глінки – Людмили Іванівни Шестакової, які були записані з її слів автором першої книги про українського співака С. Смоленським: «Я добре пам'ятаю, [...] як Іванов приїхав в наше Новоспаське за моїм братом, щоб відправитись за кордон. Іванов, тоді ще зовсім молодий чоловік, багато співав у нас, викликаючи у всіх захоплення своїм чарівним голосом. «Солов'я» він співав так добре, що ми плакали; однак мистецтво його було само по собі дуже слабке, і саме м'який, високий голос і звичайно музичні здібності Іванова спонукали мого брата взяти участь у створенні цього співаку можливості вчитися і

¹ Справжнє прізвище встановлене М. Варварцевим на основі Archivio del Comune di Bologna. – N 40682, ser. 2-A. Цит. за: [5, с. 101].

послухати знаменитих на той час італійських співаків-артистів» [19]. Як відомо, М. Іванов не повернувся із закордону до Росії. У першому виданні «Записок» Глінки з цього приводу у примітках написано: «Вчинок Іванова спричинив у свій час багато неприємностей М. І. Глінці, про що із-за звичної своєї доброти автор «Життя за царя» вирішив у своїх записах промовчати» («Русская старина», 1870, июнь, с. 577).

25 квітня 1830 року двоє юнаків із села Новоспаського в Росії відправились в далеку дорогу. М. Глінка в деталях описує їхню мандрівку Німеччиною, Швейцарією, Італією, відвідування театрів, заняття зі співу. У листопаді у Мілані вчителем співу для Іванова відрекомендували Іліодора Біанкі (Eliodoro Bianchi), якого М. Глінка так характеризує: «Він був чоловіком похилого віку, поважної статури, з нарочито обдуманим шарлатанством. Він був *tenor serio*², співав навіть і в Лондоні. Так як до Rossini італійські *maestro* не писали рулад і прикрас, а просто плоскі музичні безхарактерні фрази, які співак повинен був сам прикрашати і урізноманітнювати на свій смак, то Bianchi виставляв при кожній нагоді свою спритність в тому, що він називав *vestir il canto*³. Про Рубіні він відгукувався з деякою зневагою» [7, с. 41]. З метою всебічної підготовки Іванов бере уроки міміки у балерини Кватріні (Quattrini) з Іспанії. Для нього у грудні 1830 року було найнято крісло в одному з перших рядків у міланському малому театрі *Carcano*, де тоді співали: Паста, Рубіні, Галлі та інші, композитори Белліні і Доніцетті [7, с. 42]. М. Глінка писав: «Після кожної опери, повернувшись додому, ми підбирали звуки, щоб згадати почуті улюблені місця. За короткий час Іванов досить вдало співав арії Рубіні з «Анни Болени»⁴, пізніше теж саме було і з «Сомнамбулою»⁵. Я акомпанував йому на фортепіано і, зверх того, дуже спритно наслідував Пасту, граючи на фортепіано її арії, для великого здивування і задоволення господині, сусідок і знайомих. Таким чином час проходив досить приємно...» [7, с. 43]. Невдовзі

² Драматичний тенор (італ.).

³ Прикрашений спів (з італ.).

⁴ Опера Г. Доніцетті.

⁵ Опера В. Белліні.

М. Іванов залишає уроки з Bianchi. У нього був лист-рекомендація від князя Григорія Петровича Волконського до знаменитого учителя співу Андреа Ноццарі (Нодзарі, Nozzari) в Неаполі: «Він взявся вчити Іванова безкоштовно, не дивлячись на те, що скупість є майже пануючою пристрастю у теперішніх італійців. Наживши собі добрі статки, Nozzari залишив сцену, однак ще володів голосом, і його скала від нижнього *si-bemol* до самого верхнього, а саме *ti-bemol* була на диво рівною і виразною, тобто свого роду була такою ж досконалою, як гама Фільда на фортепіано» [7, с. 47]. В цей же час М. Іванов бере уроки в оперної співачки Жозефіни Фодор-Мейнвіель (просто Федорова), яка на той час ще добре співала і, за словами М. Глінки, «виробляла важкі пасажі так спритно і вільно, як в Берліні німки в'яжуть шкарпетки... Вона дуже часто співала з Івановим і, поправляючи його, дотримувалася тієї ж методи, як і Nozzari, який заставляв Іванова співати речитативи *Rogroga*, вимагаючи від нього вільного, м'якого і виразного виконання. Коли Іванов посилював голос, він його зупиняв, говорячи, що «сила голосу набувається від вправ і часу, а що раз втрачена ніжність (*delicatezza*) назавжди гине. Я Nozzari і Fodor зобов'язаний найбільше від інших *maestro* моїми пізнаннями у співі» [7, с. 48].

Неаполь став вельми важливим містом у житті М. Іванова. М. Глінка завершує свої спомини про українського співака так: «Прийшовши до Італії, він не мав певної мети, однак похвали його голосу, добрий відгук Рубіні, який стверджував, що Іванов нотою бере вище нього, полестили його самолюбству, і він вирішив готуватися для сцени. В Неаполі ми познайомились з тамтешнім придворним живописцем⁶, який знайшов спосіб представити Іванова до двору, де він співав з успіхом, внаслідок чого і дебютував, як відомо, в *Teatro S.-Carlo* в «Анні Болени»⁷. Я тоді радив Іванову, не просячи відстрочки, їхати в Росію, і потім, побувавши там рік, взяти відставку і знову потім повернутися в Італію.

⁶ Хоч М. Глінка не називає прізвища живописця, однак М. Варварцев встановив, що мова йде про одного з найбільших сценографів XIX ст. – Антоніо Нікколіні [3, с. 33].

⁷ Іванов дебютує у 1832 р. у славетному театрі «Сан-Карло» в Неаполі в опері Г. Доніцетті «Анна Болейн» в партії Персі і отримує схвальну критику італійської та російської преси.

Він знехтував мосю порадою. Загалом Іванов був людиною важкою, черствою серцем, неповороткою і тупою розумом. Достоїнство його полягала в чарівності голосу і деякій інстинктивній здатності наслідувати у співі. Ми з ним не сварилися, але й не могли похвалитися особливою дружбою. Коли ми розсталися в Неаполі, то перервалися всі відносини між нами» [7, с. 49].

Ще одним російським джерелом є листи М. Глінки. Останній у листах з Неаполя у жовтні 1831 року до друга Степана Шевирьова, який був вихователем сина княгині З. Волконської в Італії у 1829–1831 рр., згадує Іванова, з яким вони в цей час мандрують Італією [8, с. 38, 39]. У примітці до листа від 28 жовтня 1831 р. упорядники пишуть так: «Вивезений ним з Росії тенор Іванов складав предмет його особливих турбот і уваги. В Неаполі Іванов займався у співаків Ноццарі і Фодор-Мейнвіель; саме це й утримувало Глінку в Неаполі. Тут, в театрі Сан-Карло, відбувся згодом дебют Іванова в опері «Анна Бoleyн». Бачачи, що із Іванова виробився уже професійний співак, і вважаючи, що його перебування в Італії може бути завершеним, Глінка порадив йому повернутися до Росії. Іванов відмовився. Після цього Глінка не вважав можливим продовжувати своє спільне з ним життя і до кінця лютого 1832 р. виїхав з Неаполя один» [8, с. 38]. Більше згадок про М. Іванова у записках і листах М. Глінки нами не встановлено.

Прагнення до свободи спонукало М. Іванова прийняти рішення не повертатися до Росії. Ставши втікачем, співак з 1832 р. виступає у Парижі (на одному з таких концертів до сліз розчулив славетного Г. Берліоза, у 1832–1833, 1835–1837 роках він був солістом «Італійської опери» в Парижі [15, с. 75]), з 1834 р. – у Лондоні, зав'язує тісну дружбу із Дж. Россіні, В. Белліні (співає на церемонії прощання з композитором у 1835 р.), знаменитим польським скрипалем К. Ліпінським (на запрошення скрипаля співає в його концерті в королівському театрі «Covent Garden» в Лондоні, 1836), приймає англійське підданство. У другій половині 1830-х рр. слава Іванова набула таких масштабів, що його ім'я, як свідчить тодішня преса, стало «притчею во язицех» європейської громадськості. Він з успіхом гастролює в 1840-х р. у містах Італії,

Відні, бере участь в історичній постановці програмного твору Россіні «Stabat mater» в Болонії під керівництвом Г. Доніцетті (1842), дебютує у 1843 р. на сцені La Scala. На прохання В. Іванова Дж. Верді спеціально для нього пише вставну арію в опері «Ернані», котра досі є одним з найвищих шаблів вокальної майстерності. Після завершення співочої кар'єри на початку 1850-х рр., М. Іванов впорядковує музичну спадщину Дж. Россіні, який також, як і Г. Доніцетті, спеціально для нього писав партії у своїх операх. Співак зберіг у своєму серці любов до рідної землі, часто розповідав про козацький край свого дитинства, його українське походження підкреслювала французька преса, вказуючи, що він «народився під козацьким небом»⁸.

Видатний російський композитор Петро Чайковський у 1873 р. вбачав місце М. Іванова серед «світил співацького мистецтва», які мали бути взірцем для митців європейських країн [20, с. 130]. Визнання його першорядною постаттю оперної сцени знайшло своє відображення у довідниках та музичних енциклопедіях, починаючи з останньої третини ХІХ ст. Однією з перших була публікація колишнього директора Петербурзької співочої капели С. Смоленського в «Русской музыкальной газете» (1903) і торкалася закордонного навчання співака та його листування з царською адміністрацією [19]. В радянських енциклопедіях то згадували про співака [11], то в наступних виданнях виключали будь-яку згадку про нього. У 1980 рр. в радянській музичній періодиці («Музыкальная жизнь», «В мире музыки», «Музыка») [1; 16; 17] почали з'являтися біографічні статті, які, як підкреслює М. Варварцев, «за відсутністю оригінальних зарубіжних джерел, послуговувалися часом міфологізованими твердженнями» [3, с. 9]. Одна із останніх музикологічних спроб була зроблена у нарисі співака, музикознавця Костянтина Плужнікова «Микола Іванов, італійський тенор» (Санкт-Петербург, 2006; Рим, 2007) [18], побудованому в основному на відомих в літературі російських і частково зарубіжних джерелах.

⁸ Musee Dantan. Galerie des charges et croquis. – Paris, 1839. – P. 84. Цит. за: [5, с. 111].

Одним з перших зарубіжних авторів, хто писав про М. Іванова, був провідник національно-визвольного руху в Італії Джузеппе Мадзіні. В 1836 р. в журналі «L'Italiano» (Париж) він під псевдонімом публікує працю «Філософія музики», в якій проголошує високу місію музики у «релігійному і патріотичному вихованні людських мас». Серед оперних співаків, які демонстрували це на високій сцені, Мадзіні називає Миколу Іванова – майстра «дивовижного співу» [28, с. 11, 16, 31, 40]. В італійських дослідженнях музики немає спеціальних публікацій про М. Іванова. Деякі факти і оцінки його творчості наводяться лише у працях із загальних питань оперного мистецтва. Так, 1884 року у книзі про 250-річну історію театральної Парми виокремлювався внесок артиста в її збагачення і водночас окреслювалося місце, яке посів він у загальній культурі Італії: «В усіх театрах Іванова вітали як одного з найвидатніших тенорів, думка про те, що дуже мало хто міг зрівнятися з ним, не була перебільшеною» [26, с. 217]. У виданій 1951 року монографії А. Делла Корте про «музичну інтерпретацію та інтерпретаторів» Іванов презентований у числі визначних виконавців-вокалістів – за відгуками Россіні і Белліні [23, с. 525]. Автор праці з проблем тенорового співу Р. Челлетті (1989), говорячи про творчу школу визнаного італійського віртуоза Дж. Рубіні, характеризував «українського тенора» Іванова як спадкоємця її традицій [22, с. 113–114]. Подібну думку щодо його обдарування висловлював Густаво Маркезі у студії «Спів і співаки» (1996) [27, с. 158]. В монографії Джона Росселлі, яка присвячена історії професії оперного співака за період 1600 – 1990 рр., чільне місце у її формуванні відведено М. Іванову [31, с. 123].

Досліджено, що окремими аспектами і сюжетами тема «Іванов і опера» відбилася в біографічних дослідженнях про композиторів доби Рісорджименто [3, с. 9–10]. Першість серед них належить італійській россініані, яку представляють фундаментальна праця в трьох томах Дж. Радічотті (1927–1929), монографії М. Ніколао (1990), В. Емільяні (2007) [25; 29; 30] та ін. На особливу увагу заслуговує публікація зібраних Ч. Карліні у фонді П'янкастеллі в м. Форлі листів Россіні «до друзів» (1990) [21], до числа яких належав

«Ніколіно» (ім'я, яким називав композитор Іванова). Понад 60 листів до співака відтворюють панораму стосунків обох діячів мистецтва. Артистична постать Миколи Іванова фігурує також у біографічних творах про Г. Доніцетті, В. Белліні, Дж. Верді [24]. Значний фактичний матеріал про оперні сезони, партії М. Іванова та відгуки музичної критики містять видані в Італії книги з історії театрів Італії – Сан Карло (Неаполь), Ла Скала (Мілан), Ла Феніче (Венеція), Комунале (Болонья), Пергола (Флоренція), Дукале (Парма), Аполло (Рим), Карло Феліче (Генуя), Кароліно (Палермо), Реджо (Турін) тощо.

Американський письменник і редактор Герберт Генрі Вейнсток (1905–1971), який займався дослідженнями італійської опери ХІХ ст., одну із книг своєї трилогії музичних біографій, присвячує Джоаккіно Россіні (1968), який відіграв важливу роль у житті М. Іванова. У російському перекладі книга надрукована 2003 р. [6]. Важливо, що в ній Вейнсток посилається на листи Д. Россіні, інші джерела. Перша згадка про М. Іванова на сторінках книги пов'язана із смертю В. Белліні (Париж, 1835). У виконанні заупокійної меси хором із 350-и співаків брали участь солісти – Микола Іванов, Луїджі Лаблаш, Джованні Рубіні та Антоніо Тамбуріні [6, с. 236]. Отже, М. Іванов за короткий час стає в ряду провідних співаків. На цей період припадає майже батьківське ставлення Д. Россіні до М. Іванова. У листі від 13 вересня 1840 р. до свого венеційського товариша композитор пише: «... щоб скласти задоволення моєму другу [Миколі] Іванову, я листувався з сеньйором Карезаною, секретарем Управління театру «Феніче», з приводу вибору партитури опери, в якій Іванов вперше з'явиться. Цей вибір не є легким, оскільки Іванов чудовий співак, але має свої особливості. Як композитор, я [...] запропонував «Вільгельма Телля» під назвою «Родольфо ді Стерлінга», як сам Іванов уже представив його на початку жовтня в театрі «Комунале» в Болоньї. [...]. Себастьяно Ранконі відмінно виконує партію Телля. В цій партії у спільному виконанні з Івановим він мав блискучий успіх у Флоренції минулої весни [...]... з Іванова получився б божественний Арнольд» [6, с. 256–257]. Щоправда, з цих переговорів нічого не вийшло.

Після першого виконання «Stabat Mater» Д. Россіні у жовтні 1841 р. в Парижі, у 1842 р. відбувається його успішне виконання в Болоньї під керівництвом Г. Доніцетті. Серед солістів – М. Іванов [6, с. 273–275].

Д. Россіні широко опікувався молодим талантом. Саме на його прохання Д. Верді пише бравурну арію для М. Іванова. Д. Россіні у листі до композитора від 28 січня 1845 р. просить пробачення, що ще не встиг достойно подякувати за те, що Д. Верді зробив «для мого друга Іванова, який почуває себе щасливим, ставши власником однієї із ваших чудових композицій, яка принесла йому блискучий успіх у Пармі» [6, с. 287]. Разом з листом Россіні надсилає чек на 1500 австрійських лір (на той час – приблизно 712 доларів). У примітках Вейнсток вказує, що Верді, безперечно, написав щонайменше дві арії спеціально для Іванова: одну з них тенор вперше виконав в «Ернані» в 1845 році у Пармі, другу – в «Атіллі» в 1846 році в Трієсті. Автор припускає, що можливо композитор написав і третю арію для Іванова в 1848 році [6, с. 475]. У наш час, як зазначає М. Варварцев, до арій, написаних для Іванова, звертався всесвітньовідомий співак Лучано Паваротті [3, с. 7].

Пізніше Россіні продовжував слідкувати за кар'єрою М. Іванова з Флоренції. У листі до свого улюбленого друга 15 квітня 1852 року він писав в Болонью з приводу участі співака в постановці опери Д. Верді «Ріголетто» [6, с. 309]. Дружба Россіні та Іванова тривала більше двадцяти років. У листі від 11 листопада 1862 року семидесятилітній композитор пише із Парижа всесвітньовідомому співаку, якому на той час було 52 роки, і по-батьківськи схвалює його намір відмовитися від азартних ігор, які багато років приваблювали Іванова [6, с. 389–390]. У 1864 році відбулися урочистості з нагоди 70-річчя Россіні. В Пезаро з цієї нагоди відкрили бронзову статую композитора, збудували тимчасовий павільйон та амфітеатр, щоб розмістити сотні виконавців (205 інструменталістів та 255 хористів) і понад двадцять тисяч прихильників. Серед солістів був також і М. Іванов [6, с. 401].

В українській історіографії першим, хто привернув увагу до постаті Миколи Іванова, був відомий мистецтвознавець, професор Українського вільного

університету у Празі Дмитро Антонович. Свої наукові інтереси учений окреслював в галузі українського історичного музикознавства. Його доповідь «Тенор Іванов» про знаменитого співака українського походження на Другому науковому з'їзді, що відбувався 20–24 березня 1932 р. у Празі, є внеском в українську музичну біографістику [9]. Як свідчить розклад праць з'їзду, ця музикознавча доповідь була виголошена у підсекції археології та історії мистецтва історико-філологічної секції з'їзду [10, с. 8].

Велику пошукову та подвижницьку працю було здійснено українськими дослідниками при кінці ХХ ст. На основі багатих джерельних архів, документів, віднайдених упродовж тривалих пошуків за кордоном, Микола Варварцев та Євген Мітельман повертають Україні ім'я одного з перших співаків-емігрантів, уродженця Полтави, співака Придворної капели у Петербурзі під керівництвом Д. Бортнянського, вихованця М. Глінки. Історик Микола Варварцев, довгі роки опрацьовуючи архіви Італії, спершу друкує аналітичні статті [2; 4; 5], а в 2011 році – монографію, яка висвітлює невідомі сторінки італійського Рісорджименто, пов'язані з діяльністю Миколи Іванова [3]. Нагромаджені в історико-музичній і довідково-енциклопедичній літературі матеріали засвідчують поважне місце, яке посідав Микола Іванов в культурі ХІХ ст., й водночас – брак систематизованого висвітлення його діяльності. Відсутність такої роботи була зумовлена передусім проблемою документальних джерел, які перебувають у розпорошеному стані (часом без обліку в каталогах і описах фондів) в десятках архівів, бібліотек, музеїв, фондаций культури, приватних колекцій Італії, Франції, Великої Британії, України, Росії, Бельгії, США, Австрії. Лише завдяки багаторічним пошукам українського історика вдалося зробити знахідки оригіналів епістолярію Іванова та його оточення (зокрема його листування із Дж. Россіні [3, с.161–178]), виявити матеріали діловодства різних державних і громадських установ, рецензії та відгуки на вистави, вміщені у періодичних виданнях, що стали бібліографічною підмогою оперні лібретто і афіші, мемуарні нотатки сучасників. Відшукане, як пише М. Варварцев, «хоча й складає досі мізерний масив документів, слід вважати

частиною того, що чекає свого відкриття» [3, с. 10]. Важливо, що саме архівні документи, зокрема із Національного архіву в Лондоні, некрологи в італійських газетах підтверджують українське походження Миколи Іванова [3, с. 141, 159, 160]. Лист співака до президента Болонської філармонічної академії від 22 листопада 1839 р. (архів Болонської філармонічної академії) засвідчує його статус академіка цієї поважної інституції [3, с. 143]. Монографія дослідника спирається як на прямі свідчення, зафіксовані документами епохи, так і на реконструкцію подій за допомогою порівняльного аналізу різних історичних джерел. Саме завдяки дослідженням М. Варварцева, ім'я Миколи Іванова вводиться до наукового обігу сучасного українського музикознавства [12], подається в енциклопедичних виданнях та статтях Іван Лисенка [13; 14].

Отже, здійснений огляд української та зарубіжної історіографії про Миколу Іванова, дає можливість не тільки розширити уявлення про маловідомого співака, але й чітко виокремити внесок артиста українського походження у розвиток світової музичної культури.

Використана література і джерела:

1. Багадуров В. Без родини / В. Багадуров // В мире музыки. 1985. Ежегодник. – М., 1984. – С. 98–99.
2. Варварцев М. «Абсолютний перший тенор» доби бельканто. Італійськими слідами Миколи Іванова / М. Варварцев // Культура і життя. – Київ, 1988. – № 26, 28 черв.
3. Варварцев М. Життя і сцена Миколи Іванова : історія українця в італійському Рісорджименто / відп. ред. С. В. Віднянський. НАН України. Ін-т історії України; Товариство Данте Аліг'єрі / М. Варварцев. – К.: Ін-т історії України, 2011. – 188 с.
4. Варварцев М. «Іванов, якого я люблю, мов сина...» (Про долю видатного українського співака) / М. Варварцев, Є. Мітельман // Український музичний архів : Документи і матеріали з історії української музичної

- культури / упоряд. та заг. ред. М. Степаненка. – К.: Центрмузінформ, 1995. – Вип. 1. – С.78–104.
5. Варварцев М. Українець з Полтави – музична слава Європи / Микола Варварцев, Євген Мітельман // Українська діаспора. – Київ – Чикаго: Інститут соціології НАН України, Редакція Енциклопедії української діаспори при НТШ (США), 1995. – ч. 8. – С.100–124.
6. Вейнсток Г. Джоаккино Россіні. Принц музики / пер. с англ. И. Э. Балод / Герберт Вейнсток. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. – 495 с. – (Великие имена).
7. Глінка М. И. Записки / подготовил А. С. Розанов / М. И. Глінка. – М.: Музыка, 1988. – 222 с.
8. Глінка М. Полное собрание починений : Литературные произведения и переписка. Т. 2 (А) / подготовили: А. С. Ляпунова, А. С. Розанов / М. Глінка. – М.: Музыка, 1975. – 415 с.
9. II науковий з'їзд у Празі. 1931–1932 // Центральний Державний архів у Празі (SUAP). Ф. 1012 (RUESO), картон № 73, інв. № 473.
10. II Український науковий з'їзд у Празі 20–24 березня 1932. Розклад праць. – Прага, 1932. – 16 с.
11. Іванов Николай // Большая советская энциклопедия. Изд. II. – М., 1952. – Т.17. – С.280.
12. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Г. В. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
13. Лисенко І. Іванов Микола Кузьмич / Іван Лисенко // Лисенко І. Словник співаків України / Іван Лисенко. – К.: «Рада»; Джерсі Сіті : Вид-во М. П. Коць, 1997. – С.118–119.
14. Лисенко І. Іванов Микола Кузьмич / Іван Лисенко // Лисенко І. Співаки України : енциклопедичне видання / Іван Лисенко. – 2-ге вид, перероб. і допов. – К.: Знання, 2011. – С.222.

15. Лисенко І. Українські співаки на зарубіжних сценах / Іван Лисенко // Лисенко І. Музики сонячні дзвони : статті, рецензії, спогади / Іван Лисенко. – К.: Рада, 2004. – С. 61–98.
16. Мительман Е. Русский тенор Иванов / Е. Мительман // Музыкальная жизнь. – М., 1985. – № 12. – С. 18–19.
17. Мітельман Є. Забуте ім'я / Євген Мітельман // Музика. – К., 1985. – № 6. – С. 28–29.
18. Плужников К. Николай Иванов [Текст] : итальянский тенор = Nicola Ivanoff : un tenore italiano / Константин Плужников. – Санкт-Петербург : Центр современного искусства, 2006. – 255 с. ; Plužnikov K. Nikola Ivanoff un tenore italiano. – Roma, 2007. – 256 p.
19. Смоленский С. В. О теноре Иванове, сопутствовавшем Глинке в Италию / С. Смоленский // Русская музыкальная газета. – Спб., 1903. – № 47. – С.1160,1161.
20. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи / [вступ. статья и пояснения В. В. Яковлева] / П. И. Чайковский. – М.: Гос. муз. изд-во, 1953. – 437 с.
21. Carlini C. Gioacchino Rossini. Lettere agli amici / C. Carlini. – Forli, 1993.
22. Celletti R. Voce di tenore / Rodolfo Celletti. – Milano : IdeaLibri,1989. – 264 p.
23. Della Corte A. L'interpretazione musicale e gli interpreti / Andrea Della Corte. – Torino, UTET (Unione Tipografico-Editrice Torinese), 1951. – 576 p.
24. Donati-Petteni G. Donizetti. – Milano, 1947; Zavadini G. Donizetti. – Bergamo, 1948; Pastura F. Vincenzo Bellini. – Catania, 1959; пос. пер.: Пастура Ф. Беллини. – М., 1989. – С. 337; Abbiati F. Giuseppe Verdi. – Milano, 1959, vol. I, p. 397; Stefani G. Verdi e Trieste. – Trieste, 1951, pp. 24, 25.
25. Emiliani V. Il furore e il silenzio. Vite di Gioachino Rossini / V. Emiliani. – Boltina, 2007, pp. 344, 345, 347 ect.
26. Ferrari P. E. Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883 / Paolo-Emilio Ferrari. – Parma, 1884. – 383 p.
27. Marchesi G. Canto e cantanti / Gustavo Marchesi. – Milano : Ricordi, 1996. – 519 p.
28. Mazzini G. Filisofia della musica / Giuseppe Mazzini. – Pisa,1996. – 49 p.
29. Nicolao M. La maschera di Rossini / M. Nicolao. – Milano,1990, pp. 192, 196 ect.
30. Radiciotti G. Gioacchino Rossini. Vita documentata. Opere ed influenza sull'arte / G. Radiciotti. – Tivoli, 1928, vol. 2, pp. 120, 124,128 ect.;
31. Rosselli J. Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600–1990) / John Rosselli. – Bologna: Il Mulino, 1993. – 305 p.

**ЦІКАВІ ТА МАЛОВІДОМІ РОЗВІДКИ З ЖИТТЯ
ВОКАЛЬНОГО ГЕНІЯ ІВАНА СЕМЕНОВИЧА КОЗЛОВСЬКОГО
(ДО 115-Ї РІЧНИЦІ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

У статті об'єктивно висвітлюється діяльність видатного українського співака, мецената, культурно-громадського діяча Івана Семеновича Козловського в контексті розвитку української національної культури ХХ ст. Зібрані факти з життя співака дозволять краще зрозуміти характер, життєву позицію, уподобання людини про яку складають легенди.

Ключові слова: оперний співак, концерт, тенор, репетиція.

Светлана Вишнеvsькая

**ИНТЕРЕСНЫЕ И МАЛОИЗВЕСТНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
ИЗ ЖИЗНИ ВОКАЛЬНОГО ГЕНИЯ
ИВАНА СЕМЕНОВИЧА КОЗЛОВСКОГО
(К 115- Й ГОДОВЩИНЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)**

В статье объективно освещается деятельность выдающегося украинского певца, мецената, культурно-общественного деятеля Ивана Семеновича Козловского в контексте развития украинской национальной культуры ХХ в. Собранные факты из жизни певца позволят лучше понять характер, жизненную позицию, предпочтения человека о котором слагают легенды.

Ключевые слова: оперный певец, концерт, тенор, репетиция.

**INTERESTING AND LITTLE KNOWN EXPLORATION
OF LIFE OF VOCAL GENIUS IVAN S. KOZLOVSKY
(TO THE 115TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)**

The article highlights the objective work of the prominent Ukrainian singer, philanthropist, cultural and social activist Ivan S. Kozlovsky in the context of Ukrainian national culture of XXth century. The collected facts about the singer help us better understand the character, life position and human preferences about which legends are composed.

Key words: opera singer, concert, tenor, rehearsal.

Унікальна індивідуальність Івана Семеновича Козловського, видатного тенора ХХ ст., творця неповторних образів у світі оперного та камерного мистецтва, культурно-громадського діяча, завжди яскраво проявлялася у всіх справах до яких він долучався. Виконавський геній дозволив внести його ім'я до когорти видатних зірок мистецтва з іменами яких в історії музичної культури пов'язана ціла епоха. Тому не втрачає актуальності проблема вивчення історичної й духовної спадщини саме цього співака, а також його особистого творчого доробку, з яким пов'язане становлення та кристалізація кращих традицій світової вокальної школи.

Зацікавленість музикознавців до даного напрямку досліджень спостерігаємо у працях Л. Архимович [1], Т. Булат [3], С. Близнюк [2], І. Лисенка [9], О. Хомицької [11] та ін. Вагомим внеском стали мемуарні праці українських та російських музично-театральних діячів С. Козака, В. Тольби, Б. Гнидя, В. Лебедєва, М. Рейзена, Н. Обухової, Г. Поляновського. Проте, на сьогодні відсутній цілісний архів митця та історично-документальна база дослідження. Збереглися лише окремі документи та особисті речі щоденного вжитку, частина нотної бібліотеки співака.

Мета статті – висвітлення загальнокультурної проблеми взаємовпливу професійної діяльності митця і творчого середовища не лише в історико-

культурному вимірі, але й на рівні творчих осередків, професійних театральних колективів та асоціацій.

Щедро обдарований природою хлопчик з українського села Мар'янівки (тепер Васильківського району), що на Київщині, володар неповторного: прозорого, сріблястого, рівного, з красивим ніжним тембром вільного верхнього регістру голосу, добившись світового визнання та слави незважаючи на всі перипетії долі (за 93 роки лише 26 було прожито на Україні) залишався вірним патріотом. Життя Івана Козловського, довгий та тернистий творчий шлях, який він зумів не затьмарити ні так поширеним в той час захопленням раболіпством перед можновладцями, ні угодами з власною совістю, ні суєтними, дріб'язковими вчинками, за які було б соромно перед собою і нащадками.

Все життя він глибоко вірив у Бога і віру цю не зрадив, незважаючи на жорстке, а часом і жорстоке спонукання до того з боку правлячих можновладців, навіть у радянські часи співав на церковних відправах. Так було і в Москві, так бувало й під час його приїздів до Києва. Літургії у Володимирському кафедральному соборі часто співав разом з ним товариш, прекрасний бас Є. Циньов. Чутка про те, що Козловський з Циньовим співатимуть у соборі, поширювалася з вуст у вуста і храм наповнювався цвітом київської інтелігенції.

Лише Козловський зважився у часи суворого радянського атеїзму і громадянського безправ'я виконати в 60-ті роки на відкритому концерті романс С. Рахманінова “Христос Воскрес! – поют во храме”. Слухачі аплодували стоячи віддаючи належне неперевершеному співакові і мужньому громадянину.

Проте, це був далеко не перший випадок непокори тоталітарному режиму талановитого виконавця. Невдовзі після війни, у 1947 році радянський ефір раптово змовк. Люди, пам'ятаючи що причиною цього може бути щось жахливе на кшталт початку війни, завмерли в очікуванні нової біди. Усе виявилось значно банальнішим – просто посеред передачі хтось із членів ЦК

партії зупинив, незрозумілу йому, трансляцію українських різдвяних колядок у виконанні Івана Козловського. Тоді ж з магазинів по всьому СРСР були вперше вилучені й знищені його платівки. Після такого випадку в СРСР залишитись живим було мало шансів. Однак, стратити всесвітньовідомого співака означало додати аргумент щодо кровожерливості радянського режиму під час Холодної війни, що якраз починалася. Тим більше, що Козловський незадовго перед тим виступав перед лідерами СРСР, США і Великої Британії на конференції у Потсдамі й удостоївся численних компліментів.

Велику частину свого творчого життя митець присвячував виступам на концертах, радіо, телебаченні. В архівах залишились записи його виступів з Національною хоровою капелюю “Думка”, із чоловічою хоровою капелюю ім. Л. Ревуцького, із Закарпатським народним хором, дитячим хором радіо, з Борисом Гмирею, з Євгенією Мірошниченко, з Ольгою Басистюк. Записав Іван Семенович і декілька оперних вистав на платівки. Зокрема з Державним театром опери і балету ім. Т. Шевченка – “Запорожець за Дунаєм” та “Нагалка Полтавка”. Нажаль багато записів голосу І. Козловського було втрачено, так сталося і з циклом українських колядок. Дуже любив Іван Семенович поетичні українські колядки, умів передати радісну святкову атмосферу цього дійства. Проте, історія запису колядок була трагічною. Співак був глибоко здивованим і розчарованим, коли в той час до його рук потрапила маленька книжечка “Колядки” сучасного видання, де в новому варіанті тексту звучало: “Ой радуйся, земле, Ленін народився”. Обурений І. Козловський не хотів називати ні авторів книжки ні рік видавництва, проте не зміг прийняти для себе таке возвеличення “вождя” у порівнянні до Божого сина, вирішив видати платівки традиційних українських колядок зі збереженням старовинних українських текстів. Іван Семенович довго готувався до виконання цих колядок не тільки у вокальному, але й в сценічному плані з використанням різних старовинних українських звичаїв колядування і засівання, з розмовними діалогами. Наприкінці 1969-го року співак готував концертну програму, де повинні були звучати різдвяні колядки. Проте радянська влада до будь-яких проявів

релігійних почуттів ставилась негативно. Колядки І. Козловського вперше прозвучали у 1968 році. Він відновив тексти ще з часів Володимира Мономаха і вперше у Великому залі Московської консерваторії без всякого оголошення по закінченні програми концерту, коли виконавців викликали на “біс”, співак у супроводі великого хору заспівав “Ірод сам за Христом ганявся”. Коли адміністрація оговталась від несподіванки виключили озвучення, трансляцію, закрили завісу. Та мужній співак із хором доспівали цикл колядок до кінця. І ніхто з його шанувальників у залі не поворухнувся.

Після цього Івану Семеновичу було суворо заборонено виконувати колядки – як на радіо та телебаченню, так і на філармонійних концертах, а від більш жорстких покарань врятувало те, що на той час співак був двічі лауреатом Сталінської премії. Але незважаючи на заборону озвучення українських колядок, І. Козловський збирає хор на студії й записує їх у 1973 році на фірмі грамзапису “Мелодія”. У наборі платівок “Искусство Козловского” ці колядки потрапляють на Україну (до Львова). Отямившись, влада з Москви наказала знищити весь тираж і в буквальному розумінні всі платівки були потоптані на Львівських складах чоботами спецслужбистів [9].

Найбільше вжахнуло Івана Семеновича як можна було розтоптати пісню? Такою була розплата за віру, переконання і любов – жорстока, незрозуміла, брутальна...

Проте, як “не горять геніальні рукописи” так незнищеними виявилися різдвяні колядки І. С. Козловського. У 2005 році у видавництві Саратовської єпархії був випущений диск “Колядки, українські та російські пісні у виконанні Івана Семеновича Козловського”, де поряд з українськими та російськими піснями представлені знамениті автентичні колядки “Іде зірда чудна”, “Ірод цар за Христом ганявся”, “Добрий вечір тобі”, “Нова рада”, “По всьому світу”.

Доля не лише обдарувала Івана Козловського видатним талантом, вона посилає йому зустрічі з людьми, які спрямовували по життєвій дорозі. Малому Іванові було близько десяти років, коли в Китаївській пустині під Києвом, співаючи зі своїми однокласниками, він зустрів статечного сивого чоловіка,

який уважно прислухався до їхнього співу. Чоловік подякував хлопцям за пісні і став розпитувати Івана – хто, звідки, де вчиться. Порадив точно співати тексти народних пісень, зважаючи на вимову, і обов'язково вчитись не лише співу. Адже справжній митець має бути освіченою людиною. “Вчись, хлопче, шануйся і дай тобі Боже співати довгі літа людям на радість!” – так благословив мене малого сам Микола Віталійович Лисенко”, – згадував Козловський. Благословення справдилось: 1987 року співак виступив з останнім сольним концертом, а 1 лютого 1989 року закінчив вокальну кар'єру останнім публічним виступом. Феномен голосу співака (а це надзвичайна рідкість для тенорів) практично не зазнав вікових змін.

Іван Семенович Козловський ніколи не займався педагогічною діяльністю. Він стверджував, що талант бути вчителем даний не кожному, як і талант співати. Тому вчити повинні дійсно талановиті педагоги. Завжди з великою пошаною і вдячністю згадував своїх вчителів – Сисоя Григоровича Саєнка, Олену Олександрівну Муравйову. У собі такого таланту не відчував, тому не викладав. Проте будучи глибоко мислячою людиною Іван Семенович створює цілий комплекс ідей з музично-естетичного виховання дітей мистецьких шкіл, кожна з яких окремо і у поєднанні з іншими становить значний інтерес, не лише з точки зору історії української музичної педагогіки, а й виходячи з сучасних проблем музично-естетичного виховання. Мрія про спеціалізовану музичну школу у рідній Мар'янівці була заповітною, та відкрити її не давали, мовляв, надто мале село. Багато зусиль довелося прикласти для впровадження у життя своїх задумів: у 1947 році Іван Козловський написав листа Л. Кагановичу про бажання власним коштом відкрити музичну школу у рідному селі Мар'янівка Київської області. Та питання залишилось невирішеним. Тому в 1951р. Іван Семенович звернувся зі своєю пропозицією до Сталіна. І знову безрезультатно. Не полишаючи надій у 1968 році він написав про свій намір секретареві Центрального комітету Комуністичної партії України Ф. Д. Овчаренку, і за його вказівкою звернувся за дозволом на будівництво школи до “Всесоюзного старости” М. І. Калініна.

Титанічні зусилля Івана Семеновича дали результат – з 1969 року Мар'янівська ДМШ починає функціонувати як філіал Гребінківської, а потім з 1972 року стає самостійною. Мар'янівська ДМШ була першою сільською музичною школою на території колишнього Радянського Союзу. Іван Козловський брав участь в організації педагогічного колективу школи, допоміг у створенні матеріальної бази. А ще з вихованцями Мар'янівської школи, співак неодноразово виступав на кращих концертних майданчиках Москви, у тому числі й на сцені ушлявленого Большого театру СРСР, де довгий час був провідним солістом.

Опікуючись музичною школою митець ревно добирав вчителів для неї. Серед когорти вчителів Мар'янівської ДМШ і випускники Івано-Франківського педагогічного інституту імені Василя Стефаника: Павло Бохняк, Ярослав Михайлюк, пізніше Марія Деркач (на сьогоднішній день директор музичного закладу), яких особисто запросив працювати в школу.

Починаючи з 1976 року дитячі колективи музичної школи на чолі з Марією Петрівною гостювали з концертними виступами у Москві на запрошення І. С. Козловського. Перша поїздка запам'яталася усім. Приїхала групка бідно вдягнутих маленьких “селюків” (ансамблі сопілкарів і скрипалів, невеличкий хор). Розгублені діти на репетиції співали у два голоси, та й то збивалися від страху. Іван Семенович усіляко намагався розворушити дітлашню, щоб почувалися розкуто, не соромилися. Цікавився всім: як влаштувалися, чи добре годують. Наполіг, щоб обідали в ресторані – хай навчаються етикету. Водив дітей по музеях, театрах, виставках. Побували на Новорічній ялинці в Кремлі. І так шороку: на зимових канікулах юні артисти обов'язково гостювали у співака. А в 1977 році Іван Семенович замислив з юними крайнами та тріо “Золоті ключі” (у складі Ніни Матвієнко, Валентини Ковальської та Марії Миколайчук) побувати в місцях Шевченка і Чайковського. Ця турбота про маленьких співаків була широю і постійною, проте здивувати могла лише тих, хто не знав Івана Козловського, який співав з ними як з рівними навіть у Кремлі, збивався на репетиціях і уважно вислуховував побажання керівника. Друзі Івана Семеновича розповідали, що

він завжди пам'ятав про те, як жив у дитинстві у столичному Михайлівському Золотоверхому монастирі. Там був мішаний хор у якому співали і 8-річні хлопчики-бурсаки, й дорослі ченці. Малому Іванові іноді було страшно. Особливо боявся бородатих басів. І ось, через десятки літ, у тих співах із дітьми він ніби рятував їх від страху, незрозумілого багатьом дорослим. На цьому стояла його філософія: хто забув свої дитячі страхи, ніколи не досягне в мистецтві справжнього драматизму.

До вісімдесятиріччя славного тенора школярі й педагоги готувалися по-особливому. Без вихідних, відпустки, канікул. До Білокам'яної приїхала делегація з п'ятдесяти семи осіб. Учителі боялися, що розгублять дітей у московській метушні, тому змусили кожного вивчити напам'ять адресу Івана Семеновича: вулиця Нежданової, 7, квартира 81 (де завжди гостинно зустрічали гостей з України). Святковий концерт мав відбуватися в Большому театрі, тому одразу по приїзді потрапили на репетицію. Стомлених, сонних і капризуючих Іван Семенович зустрів і повів на сцену. З оркестрової ями відчувалася зневага до таких артистів, які будуть співати про якогось коня, але Козловський делікатно, та вимогливо сказав школярам, що справжні артисти вміють переборювати все і втому також. Підбадьорив хормейстра Марію Петрівну, допоміг зібратися, налаштуватися і задзвеніли сріблом голосочки. А коли проспівали “Stabat mater” Перголезі, запанувала тиша. Після виконання сопілкарями скерцо Баха музиканти найпрестижнішого столичного оркестру здивовано Perezирнулися. На концерті мар'янівські соловейки звучали так, що розчулений маестро радісно вигукнув: “Я безмежно щасливий — зі мною на сцені моя Мар'янівка” [6].

У селі вже звикли, що діти кожного року запрошувались до Москви, а невгамовний Іван Семенович щоразу все більшував дитячу делегацію. Наприклад, взимку 1985-го в нього гостювали аж сімдесят самодіяльних артистів, навіть духовий оркестр привезли. За два тижні дали кілька концертів: у Великому й Малому залах столичної консерваторії, на ялинці в Кремлівському палаці, на заводі імені Лихачова.

На урочистостях, присвячених дев'яностоліттю Івана Семеновича, мар'янівські юні музиканти разом із Ольгою Басистюк співали “Всенощные бдения” Рахманінова, “Отче наш”, “Многая літа”. І на замовлення ювіляра – “Вийди, вийди, Іванку”. Завершився виступ величним “Ре́ве та стогне Дні́пр широкий” у супроводі духового оркестру. З балкона сурмили трубачі – мов архангели з неба. Зал завмер, люди підвелися з місць і слухали стоячи. У тому ж таки 1990-му Козловському вручили Державну премію імені Тараса Шевченка. Борис Олійник назвав його постаттю Тарасового крила, що не схиляється за будь-якого режиму, не цурається рідного слова.

Сьогодні у Мар'янівській школі естетичного виховання імені І. С. Козловського проводиться навчання у класах: вокалу, фортепіано, духових інструментів, народних інструментів, декоративно-прикладного мистецтва.

Іван Козловський завжди вірив у неоціненність мистецького скарбу. Знайомі з Іваном Семеновичем завжди відмічали його ширю, часто дитячу безпосередність. Проте, не обійшлося без курйозів. Поряд з його дачею сусід поставив оригінальний паркан, і саме головне – дуже химерно викувані ворота. Козловському вони так сподобалися, що сам підійшов до робітників і запропонував: “Поставте мені точно такі ж, і, повірте, я вас не ображу”. Ну ті, зрозуміло, розстаралися. І ось, коли робота по встановленню чудо-воріт вже наближалася до завершення, Іван Семенович швиденько пішов у свій будинок і вийшов звідти в українській вишитій сорочці. Гордо став на краю веранди і заспівав своїм “божественним ліричним тенором”. Отетерілі робітники слухали його розкривши роти, і тільки згодом до їх свідомості дійшло, що це і є плата за роботу. Коли співак закінчив арію, працівники дружно плюнули і гордо пішли, так і не довершивши своєї справи [4]. Іншим разом влітку, без краватки, зайшов у музей Чехова в Ялті. Після зауваження наступного разу прийшов з трьома краватками на шиї.

Товариші І. Козловського по театральній сцені часто згадували про його глибоку віру в Бога, на яку ніщо не могло вплинути – співак хрестився навіть у партійних кабінетах та розпочинав день з молитви: “Дай мені, Боже, довго

жити й добре співати”, вважаючи свій голос Божим даром. А з іншого боку важко було знайти артиста який би вірив у прикмети та забобони більше знаменитого тенора. Він був переконаний, що виходити потрібно лише з тих дверей у які увійшов (і коли затримувався в театрі допізна і вхід опечатували на ніч, викликав коменданта Большого театру, щоб той відчинив “потрібні” двері). Співав лише в старих сорочках та костюмах, тому що нові приносять невдачу. Ноти близько сорока років носив у одному й тому ж портфелі, подарованому друзями на бенефіс, доки той не розвалився. Тоді купив новий – і вклав у нього старий. Коли І. Козловський ішов на сцену, прибиральниці чимдуж ховали відра, щоб не побачив порожнього, бо відмовиться співати. Друзі жартували, що так поводити себе може або зовсім юний і “незрілий” артист, або геній світової слави.

Іван Семенович Козловський ніколи не уникав можливості відкрито засвідчити свої переконання. Серед репертуару співака були “політично небезпечні” українські твори такі як, “Мені однаково” на слова Т. Г. Шевченка, пісні українських січових стрільців (із дещо зміненим текстом) та ін. Щорічно традицією були його виступи у Каневі на могилі Тараса Шевченка. Вважалося, що саме за це його не випускали за кордон для приватних поїздок (вперше лише у 1968 році співак побував у Шрі-Ланці на Цейлоні). Проте, мало хто знав, що по той бік “залізної завіси” жив рідний брат – Федір Семенович Козловський, який у 1919 році виїхав на гастролі до Європи з хором Кошиця, і коли прийшла звістка, що Україна стала Радянська, відмовився (як і весь склад хору) повернутися на Батьківщину. Тільки велика прихильність Й. В. Сталіна до непересічного таланту Івана Козловського врятувала його від страти (таким могло бути покарання в часи більшовиків за “брата-петлюрівця”). Гіркий біль розлуки був таємницею, яку співак проніс крізь життя.

Життєрадісний і цілеспрямований, веселий і саркастичний, глибоко набожний і забобонний, але завжди закоханий в життя... Феномен особистості І. С. Козловського, його мужня позиція співака-громадянина із власною національною самосвідомістю співпала з епохою драматичних колізій ХХ ст. та

неодноразових змін художньо-естетичних критеріїв, що формувалися під впливом правлячої партії. Проте, залишається враження, що всі ці події були тільки фоном для блискучого злету унікального, Богом даного таланту.

Використана література і джерела:

1. Архимович Л. Нариси з історії української музики / Архимович Л., Шреєр-Ткаченко О., Шеффер Т., Каришева Т. – К. : Муз. Україна, 1964. – 188 с.
2. Близнюк С. Козловський на Закарпатті / Близнюк С. // Закарпатська правда. – 1948. – 7 липня. – С. 5.
3. Булат Т. П. Українські народні пісні та романси в репертуарі І. С. Козловського / Булат Тамара // Народна творчість та етнографія. – 1980. – № 3. – С. 25–28.
4. Захарчук М. Тайны личной жизни Ивана Козловского / Михаил Захарчук // Мир новостей : Кумиры прошлых лет № 39 (873) от 14 сентября 2010 г. – С. 26–29.
5. Козак С. Вічний жайвір : Повість про життя та творчий шлях видатного співака І. С. Козловського / [ред. В. А. Сучек] / Сергій Давидович Козак. – К.: Молодь, 2001. – 206 с.
6. Козловский И. С. Музыка – радость и боль моя / Иван Семёнович Козловский. – М. : Композитор, 1992. – 198 с.
7. Козловський Іван Семенович // Митці України : [енцикл. довід.] : [упоряд. : М. Г. Лабінський, В. С. Мурза] : [за ред. А. В. Кудрицького]. – К. : УЕ, 1992. – С. 456–457.
8. Лебедев В. С. Божественный посол. Воспоминания об И. С. Козловском / Владимир Сергеевич Лебедев. – Владимир : Просвещение, 1994. – 167 с.
9. Лисенко І. М. Українські співаки у спогадах сучасників / [автор-упорядник : Іван Лисенко] / Лисенко Іван Максимович. – К. : Рада ; Видавництво М. П. Коць : Київ-Львів-Нью-Йорк, 2003. – 780 с.

10. Станішевський Ю. Оперний театр Радянської України / Юрій Олександрович Станішевський. – К. : Музична Україна, 1988. – 234 с.
11. Хомицька О. В. Українська народна пісня у творчості І. С. Козловського / Хомицька Ольга Віталіївна // Український народний музичний інструментарій: історія, теорія і методи дослідження : [Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції: до 40-річчя колекції українських народних музичних інструментів Музею театрального, музичного і кіномистецтва України (21–22 травня 2009 р., м. Київ)] / [Автори-упорядники : Горенко Л. І., Черкаський Л. М.]. – К. : ДАКККіМ, 2009. – С.139–144.

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ПОРТРЕТ ВІДОМОГО ОПЕРНОГО СПІВАКА ТА ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА ВАСИЛЯ МАТІЯША В УМОВАХ ЕМІГРАЦІЇ (ДО 105-ОЇ РІЧНИЦІ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

У статті висвітлюються основні етапи творчого шляху видатного оперного співака, диригента, громадського діяча Василя Матіяша, що проводив на австралійському континенті вокально-виконавську та диригентсько-хорову діяльність.

Ключові слова: оперний та концертний співак, виконавська діяльність, творче життя, вокально-хорове мистецтво, громадська діяльність.

Орест Шуляр

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ПОРТРЕТ ИЗВЕСТНОГО ОПЕРНОГО ПЕВЦА И ХОРОВОГО ДИРИЖЕРА ВАСИЛИЯ МАТИЯША В УСЛОВИЯХ ЭМИГРАЦИИ (К 105-ОЙ ГОДОВЩИНЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

В статье освещаются основные этапы творческого пути выдающегося оперного певца, дирижера, общественного деятеля Василия Матияша, осуществляющего вокально-исполнительскую и дирижерско-хоровую деятельность на австралийском континенте.

Ключевые слова: оперный и концертный певец, исполнительская деятельность, творческая жизнь, вокально-хоровое искусство, общественная деятельность.

OREST SHULYAR

SOCIO-CULTURAL PORTRAIT OF THE FAMOUS OPERA SINGER AND CHORAL CONDUCTOR VASIL MATIYASH IN EMIGRATION (TY105 ANNIVERSARY OF)

The article highlights the main stages of the creative career of the outstanding opera singer, conductor, public figure Vasil Matsyash, who led, the vocal-performing and choral conducting activities in Australian continent.

Key words: opera and concert singer, performing activity, creative life, vocal and choral art, social activities.

Постановка проблеми. Національно-культурний розвиток Прикарпаття не можна собі уявити без вокально-хорового мистецтва, яке відіграло помітну роль на початках музичного відродження і впродовж його понад півстолітнього періоду становлення. Заглиблення в суть цієї проблеми, тобто у витoki процесу відродження музичної культури є базовою основою нашого дослідження.

Зростання інтересу до культурної спадщини українського народу є домінантною ознакою вітчизняних культурологічних досліджень початку XXI ст. Особливу увагу фахівців привертають малодосліджені епізоди історії музичної культури нашого народу. Щороку розкриваються все нові факти та документи, пов'язані з історією української музики як в етнокультурному, так і у загальнолюдському контекстах.

Оскільки важливістю даної роботи є обумовленість необхідного глибокого та всебічного дослідження життєдіяльності, багатогранного творчого доробку діячів української культури та науки, які своєю самовідданою працею сприяли збереженню самобутності свого народу, доводячи його непересічність на тлі світової історії і культури, питання національно-культурного розвитку представників оперного мистецтва Прикарпаття є надзвичайно актуальною.

В літопис українського музичного мистецтва яскравою сторінкою увійшла творчість уродженця Прикарпаття, видатного на австралійському континенті оперного та концертно-камерного співака, хорового диригента і громадського діяча XX ст. Василя Матіяша (1911–1982).

Мета дослідження – спираючись на дані архівних матеріалів, періодичні видання та інші документи, відтворити вокально-виконавську та диригентсько-хорову діяльність Василя Матіяша, розглянути й проаналізувати особистий творчий внесок співака у розвиток українського мистецтва України та Європи.

Вклад основного матеріалу. В умовах національного відродження України, входження її до Європейського Союзу та реалізації державної програми «Повернуті імена» вивчення української діаспори потребує нових підходів

дослідження та переосмислення її значення. Особливий інтерес у контексті збереження національної ідентичності викликає мистецька діяльність емігрантів, зокрема третьої хвилі еміграції, представники якої, відповідно до сучасних досліджень, мають чітку національну ідентичність [1]. Одним з визначальних чинників їхньої само ідентифікації як українців є сучасна незалежна Українська держава, що, безперечно, дасть змогу продовжити існування українства в Австралії при свідомій еміграційній політиці [8]. Однак, хоча вони зберігають багато елементів із своєї етнічної самобутності й у своїй масі ідентифікують себе як особи українського походження, проте деякі (більшою, чи меншою мірою) асимілюються культурно і втрачають мову батьків [8].

Скеровуючи мету цієї праці на дослідження мистецько-культурної діяльності українців у контексті збереження національної ідентичності в перші роки перебування поза межами своєї батьківщини, ми, в першу чергу, зосереджуємо увагу на українській діаспорі Австралії. Відомий науковець М. Павлишин у своїй праці «Українці в Австралії: стан досліджень», констатує наявні довідники про українців в Австралії (два томи видання «Українці в Австралії», «Альманах українського життя в Австралії», четвертий том «Енциклопедії Української Діаспори», присвячений переважно австралійському матеріалу, «Українці Австралії: Енциклопедичний довідник») зазначає, що інформація, яка в них зафіксована, стосується в першу чергу українських емігрантів, що прибули до Австралії після Другої світової війни, їхніх нащадків, та організацій, які ця громада створила: церковних, громадських, культурно-мистецьких, освітніх, молодіжних, жіночих, кооперативних, ветеранських, політичних, спортивних [12]. Отже, виходячи із вищевказаного, зазначимо важливість для емігрантів організації таких видів діяльності, які сприяють збереженню національної ідентичності. Однак, цілий ряд інформаційних повідомлень, які є у друкованих виданнях, подаються від імені тієї особи, що має власну думку про ту чи іншу подію та у своїй інтерпретації. Тобто, подається власний інтерпретований погляд на розвиток українського організованого життя з середини. А тому, як зазначають науковці [5, с. 31], окремі статті в цих збірниках «дивовижно узгоджені щодо

цінностей, що в них відбиті», зокрема відданість політичному ідеалу незалежної України, готовність втримувати українську самосвідомість у діаспорі, самовіддана праця в структурах української спільноти. Автор наголошує на зусилля створити, а потім утримати, інститути для збереження української мови, ознак української культури та патріотичних форм українсько-політичного самоусвідомлення та ознайомити довколишній світ з українською проблематикою [7, с. 12].

Багато випробувань випало на долю нашого народу. Одне із них – еміграція. Під час війни і після її закінчення, не бажаючи служити радянській окупаційній владі, тисячі людей вимушені були покидати рідну домівку у пошуках кращої долі на різних континентах: Європи, Америки, Австралії... Не оминуло і родину Матіяшів. Рятуючись від окупантів, три брати – Василь, Остап та Іван Матіяші – вимушені були покинути свою рідну оселю, землю, батьків, дітей. По жакхливій повені – Другій світовій війні, багатотисячні маси народу разом з інтелігенцією рушили перед наступаючими арміями з України на Захід [13]. «Перед Батьківщиною, Народом, Батьками і своїми коханими ми залишилися в довгу, покидаючи їх... Але і на чужині ми своєю скромною працею бажали сплатити свій довг...» – сказав у свій час О. Матіяш [15].

Після війни тільки незначна частина депортованих повернулася до рідних домівок, а переважаюча більшість відмовилась повертатись. Для таких бездомних, обездолених, голодних організувалися табори, що були виявом великої гуманності. Серед цих емігрантів – люди великої наснаги і обдарувань. Таким талановитим виявився один із братів Матіяшів.

Про його громадсько-політичну та вокально-диригентську діяльність відгукується часопис «Патріярхат» за 09 вересня 1982 року, де згадуються якнайтепліші слова вдячності про відомого митця, визначного представника української культури, громадсько-політичного, пластового і провідного мирянського діяча Василя Матіяша: «Відхід колишнього оперного співака В. М. по той бік рубікону дуже боляче прийняла не тільки українська громада в Австралії, але й ціла українська діаспора у вільному світі» [13, с. 30–31].

Поза межами батьківщини Василь Матіяш належав до виняткових осіб. Ця винятковість впливала з «його особливих добрих прикмет». Як глибоко віруюча людина, «він був доброзичливий, чесний, відданий та працьовитий для своєї Церкви і свого поневоленого народу», і, одночасно, він був «надзвичайно шляхетною людиною» [13, с. 30–31.]

Проте, незважаючи на те, що В. Матіяш пережив надзвичайно складний життєвий шлях, він залишився вірним ідеалам порядності і чесності. Його доброта, любов та відданість мистецтву перемагали у важкі часи несправедливості.

Народився Василь Матіяш у селі Павелче (тепер Павлівка) Івано-Франківської (тоді Станиславської) області в простій селянській родині. Батьки, дотримуючись християнських заповідей, виховували сина в дусі любові та поваги до родинного і християнського виховання. З дитинства Василь виростав у співочій родині, змалку слухав народні та стрілецькі пісні у виконанні великої родини Матіяшів і ця любов до пісні передалась малому хлопчику. Навчався він у народній школі в Павелчі. Після закінчення народної школи, середню освіту здобував у Станиславівській українській гімназії. Співацькі здібності появились під час занять співом у домі пароха Угорників о. М. Ганушевського. Подальшу освіту юнак вирішив здобувати в Малій Семінарії у Львові.

Ще перебуваючи в юнацькому віці, В. Матіяш був активним учасником різноманітних гуртків. Його порив душі до прекрасного проявився ще з дитинства, яке йому передалось з молоком матері. Про його патріотичність згадує шкільний товариш, якого доля теж закинула у далекі світи. Він пригадує, що свою науку «ми розпочали в народній школі, а...відтак доїжджали до Станиславова і весь час ми були членами юнацького гуртка “Дятел” 45-Куреня ім. Святослава Завойовника в нашому рідному Павелчі. Тут ми грали копаного м'яча, співали в хорі і в пластовій “шістнадцятці” виступали в драматичному гуртку, а крім дво-чи три актівок ми виступали в комедіях, драмах, а навіть брались до опереток...»[14, с. 59–61].

В усіх організаціях і гуртках «гартувалася майбутня зміна борців за волю України. ...з утворенням ОУН і павелецького осередку ОУН 1934 р. під керівництвом Івана Ставничого вся робота з молоддю села була спрямована на виховання національної свідомості». Одними із перших в ОУН вступили і рідні брати Остап, Василь та Іван Матіяші.

Оскільки на той час, Західна Україна перебувала під протекцією Польщі, молодь гуртувалася навколо патріотично налаштованих старших побратимів. Не стояли осторонь і юнаки села Павлівки, які проявляли активність через пропаганду української пісні, народних традицій, звичаїв серед своїх односельців. У авангарді боротьби знаходився також Василь Матіяш. Молодих хлопців, які боролися за краще майбутнє своє і всього народу, переслідувала, притісняла та



Фото 1. Гурток гімназистів-учнів.

(Зліва на право)

Феліциан П., Матіяш Василь, Щербий Василь,
Іван Тачинський, Гринкевич Василь, Котуч Василь.

садила в тюрми тодішня польська влада. У вересні 1930 року через жорстокі переслідування, молоді пластуни «поволі роз'їжджались хто куди, а Василь виїхав до Львова» [14, с. 59–61].

Практично більша частина гімназійної молоді прилучалася до лав ОУН саме тут, у стінах школи, незважаючи на репресії з боку окупаційних режимів. В цьому учням допомагала, можливо, не явна, але всім зрозуміла підтримка їхніх вчителів, багато з яких в минулому самі із зброєю в руках боролися за українську державність [5].

Опинившись у Львові, юнак здав іспити до гімназії Малої Духовної Семінарії у Львові. Потім вирішив стати студентом Богословської Академії, де був ректором у той час майбутній Патріярх і Кардинал Йосиф Сліпий. У вечірній, вільний від занять час, він двічі на тиждень, відвідував хор і, при цьому, ще й

агітував інших до «читальні “Просвіта”» [14, с. 59–61]. Василь брав активну участь у чоловічому вокальному квартеті львівських богословів у складі: Івана Задорожного (I тенор), Василя Якуб'яка (II тенор), Василя Матіяша (баритон), В. Василевича (бас) [23].

Маючи талант до музики, любов до пісні і бажання навчатися співу, юнак чим раз більше роздумував про серйозне навчання співу. Ця думка ніколи не покидала молодого юнака і врешті-решт він вирішив «студіювати музикологію в Музичному Інституті ім. Лисенка. Лекції співу брав у відомої оперної солістки в Харкові й Львові Марії Сокіл. Василь Матіяш мав гарний ліричний баритон і прекрасно володів своїм голосом. До речі, в тому часі з ним вчилися студенти, які згодом стали визначними музикологами, як теперішній директор і диригент львівської опери Е. Козак, композитор Кос-Анатольський, солісти: Ройко, Старицький, Л. Рейнарівич, диригент Божик, скрипалі: покійний Цісик, Согор, Цегельський, челіст Барвінський та інші» [13, с. 30].

Прекрасний відгук про неабиякі голосові дані Матіяша дає відомий оперний співак Теодор Терен-Юськів: «Усі ми знали, що студент теології, спосібний бас-баритон В. Матіяш студіював спів в улюбленої співачки – вчительки М. Сокіл-Рудницької, але мало хто з нас чув його належно. Та наприкінці шкільного року в Музичному Інституті виступав він у I-ім акті опери Гуно „Фавст“, у ролі Мефістофеля. Ледве чи можна було сподіватись, що вчинить він таке додатне і будуче враження. Від першої фрази, як Мефісто представляє себе, Матіяш полонив слухачів. Це був голос гарної барви, дзвінкий і тембрований, уже зовсім добре поставлений, а музикальність молодого співака зміцнювала тільки успішність виконання ролі. Цей виступ Матіяша закріпив у моїй пам'яті назавжди повагу і високе цінування для цього співака-початківця» [17, с. 2].

Восени 1939 року Василь Матіяш вступив до знаменитого хору “Боженка”, у тому ж році у Відні вступив до Музичної Академії, яку закінчив 1943 р. Після її закінчення з великим успіхом співак виступав в опері міста Граца. Того самого року він підписав контракт з оперою Грацу, виступав в операх: “Ріолетто”, “Паяци”, “Богема”, “Фігаро” та інших, аж до закриття театрів у Німеччині при

кінці 1944 року під натиском воєнних подій. Після війни В. Матіяш переїхав до Західної Німеччини, де виступав в театрі в Мангаймі, співав по радіо в Мюнхені і влаштував понад 100 самостійних концертів для українців і чужинців» [17, с. 3].

Про один із концертів Матіяша, уже професійного оперного співака ділиться своїми спогадами відомий оперний співак Теодор Терен-Юськів: «Саме по війні пощастило мені вдруге почути Матіяша на власному концерті у великому українському таборі в Регенсбурзі. Акомпаньювала йому дуже музикально його дружина-віденка. Заля була переповнена, публіка була одушевлена, успіх концерту був великий. Голос співака був дещо змінений – може це дали йому студії у Відні – з бас-баритона перейшов Матіяш на ліричний, досить ясний, приємний баритон» [17, с. 2–3].

Проте, через воєнні події, Матіяш, втративши житло і всі свої особисті ноти й речі, переїхав назад до Відня. Згодом одружився з піаністкою Ерною фон Джіонеллі, а 3-го квітня 1945 року разом з дружиною подався на Захід до Баварії. Тут В. Матіяш знайшов пристанище в одного німецького лікаря в селі Шварцах у Баварському лісі. Там і застав його кінець війни. Поборовши перші труднощі, він починає на звалищах німецького Райху шукати «за можливостями співацької кар'єри. Найприкріше відчув брак нотного матеріалу й естрадного убрання, для себе й дружини. Не одержавши статусу ді-пі («переміщених осіб»), мусів далі перебувати на провінції, де мав бодай дах над головою. Одержав дозвіл на чотири півгодинні концерти в мюнхенському радіо, а після того посипалися запрошення співати для американської армії і по таборах ді-пі. 25-го січня 1946 року дає в Регенсбурзі свій перший самостійний концерт. Понад сто таких концертів слідувало, заки виїхав до Австралії. У 1946–47 роках співає в опері в Мангаймі, Німеччина» [21, с. 4].

Характеризуючи чудові професійні задатки Матіяша як співака, треба сказати і про те, що він був людиною великої душі, надзвичайно талановитою і енергійною. Про ці якості добропорядності стверджує Т. Терен-Юськів, говорячи, що «всім хто знав його було відомо, що попри мистецьке обдарування, була це

гарна, характерна і патріотична людина, яка нашій еміграції була ще дуже потрібна...» [17, с. 2–3].

Схвальні відгуки подано у книзі спогадів відомого українського піаніста і композитора А. Мірошника, в якій охоплено великий проміжок часу: з кінця 20-х років минулого століття – до сьогодні. Крізь авторське сприйняття подій читач дізнається про цікаві факти з життя автора і наших співвітчизників. А. Мірошник пригадує першу зустріч митців яка відбулася під час авторського концерту Василя Матіяша у Фрайбурзі (Німеччина). На той час український баритон Василь Матіяш уже став досить відомим на Заході [11, с. 113].

У 1948 році співак переїхав до Австралії, де працював урядником в стейтовому відділі лісництва. Крім того, Матіяш за дворічним контрактом відпрацював також у відділі рільництва в Сідней. Спроби влаштуватися професійно не дали наслідків, бо в той час австралійці не виявили великого заінтересування оперним мистецтвом. Так само невдалими були спроби створення українського театру» [17, с. 3].

Проте, він часто виступав на сценах із сольною програмою, надіючись, що це допоможе отримати місце в опері чи бодай у театрі. Журі кілька разів висловлювало похвальні відгуки, але запрошення на роботу не надходило. Можливо, причиною відмови була отака розмова: Члени журі: «Пане Матіяш, чи є ви масоном?» Матіяш: «Ні! Я закінчив греко-католицьку Богословську академію. Я є віруючим Християнином і мені здається, що дорога до масонства мені не підходить» [16, с. 184–192].

Хоча до кінця життя В. Матіяш не отримав бажаного місця в опері, він із запалом працював на українській мистецькій ниві: співає на концертах і по радіо виключно українською мовою з українським репертуаром. Як соліст-співак і як диригент В. Матіяш завжди був вірним принципу, що краще піднести смак кількох слухачів до вершини мистецтва, ніж знижуватися до масової популярності».

9 грудня 1952 р. у Сідней на засіданні управи хору «Боян» проголошено, що диригентом хору стає випускник Віденської консерваторії, соліст-баритон і актор

Грацької опери В. Матіяш, який видержав конкурс на солідного диригента хору «Боян». Дружина Матіяша з цього часу – постійна піаністка «Бояна». Першу пробу з Українським національним хором «Боян» диригент відбуває 13 січня 1953 року. Працює також із пластовим хором «Юний Боян» [16, с. 184–192].

Про надзвичайні організаторські здібності В. Матіяша згадують його побратими та друзі. В. Попадинець у своєму дописі, подає дані про життя і працю митця в Австралії і «його понад 30-річну віддану службу народові. Молодий юнак був «ініціатором, організатором та довгорічним провідником Союзу Українських Організацій в Австралії, головою КП Старшини в Австралії, Об'єднання Українських Католицьких Організацій у цій країні, Товариства «Відродження», Братства св. Андрея та довголітнім головою Пластової Станиці в Сіднею» [13, с. 59–61].



Зліва направо: Матіяш, Остан, Матіяш, Бартош та група; Матіяш, Іван, Боян (1953 рік)

Односельчанин, пригадує, що цей «оперовий співак з милозвучним ліричним баритоном, вже від 1952 року безперервно був диригентом «Бояна» і церковного – двох хорів – у Сіднею. З цими хорами він концертував у найкращих залах Австралії, з залю славної Сіднейської опери включно, в радіо та телевізії». Автор пише, що Матіяш, як людина, був «незвичайно лагідним, точним, обов'язковим, погідним і виrozumілим. Ніколи не мав особистих ворогів» [13, с. 59–61].

В. Матіяш високо цінував співпрацю із талановитими музикантами. Відомий піаніст та композитор А. Мірошник не був винятком. У своїх спогадах про таку співпрацю, ділиться згадками про те, що із самого початку заснування хору «Боян» 1951 року співпрацював із диригентом Василем Матіяшем. І вперше з оркестром під його провідом виконав свою «Українську рапсодію» у переповненому Сідней Тавн Хол. Серед виконавців українських пісень, записаних на платівках «Космополіта» рекорд Ко», були: хор Боян, Василь Матіяш... та інші» [11, с. 159–160].

Поціновувач української пісні Р. Теодорович у праці «На крилах рідної пісні» виокремлює Український національний хор «Боян» у Сіднею. «Перебуваючи головою товариства «Боян» із 1959 р., він наголошує на початкове зародження українського хору 12 квітня 1949 року (диригент В. Матіяш) та організацію українського чоловічого хору протягом 1950 р. (М. Струк). Заснування співочого Товариства «Боян» автор констатує 15 вересня 1951 року на зборах «хористів-приятелів хорового мистецтва» [11, с. 184]. Під керівництвом В. Матіяша Український національний хор, на той час, вважався найкращим хором в Австралії. Підтверджує це автор, цитуючи рецензентів, які пишуть про «хор, що виступає в чудових козацьких строях, не має собі рівного в Австралії». «Ці признання, – пише Р. Теодорович, – це вислід муравлиної праці й незламної волі ентузіястів однаково членів хору, як його Управи і мистецького проводу, а в першу чергу великої любові до української пісні» [11, с. 189].

Його фаховий рівень, як диригента, був дуже високий. Підтвердженням тому був такий випадок. Наводимо декілька цитат із опису Р. Теодоровича: «Щоб уникнути розформування хору, а рівночасно, щоб поживити діяльність хору та піднести моральний настрій хористів, управа оголосила прилюдний конкурс на диригента. Коли ж ніхто з фахових диригентів не зголосився, по довгих намовах і переговорах в грудні 1952 р. згодився тимчасово перебрати мистецький провід хору Василь Матіяш. Під проводом Василя Матіяша самовпевність хору знову почала зростати з кожним виступом. Майже сім років безперервної праці довели хор до вершин мистецтва. «Боян» сьогодні вже загальнознаний, як Український Національний Хор, уважається за найкращий хор в Австралії» [11, с. 185]. «З нагоди 250-ліття смерті свого великого державного мужа гетьм. Івана Мазепи УНХ „Боян” улаштував концерт української хорової музики... На це свято українська група показала себе так імпазантно, що заповнила залу Тавн Голу цілковито й повинна бути гідним до наслідування прикладом для інших імігрантських груп» [11, с. 188].

Під керівництвом митця, хор мав надзвичайно велику популярність на австралійському континенті, а разом з тим і поза її межами і не мав собі рівного в

Австралії. «Під визначним проводом свого диригента В. Матіяша хор оживив усі якості старих козацьких пісень у досконалому виконанні, в якому його пребагата повнота звуку змагалась у контрастах з найніжнішими „піянісімо” й дала слухачеві повну насолоду. Спеціально треба згадати виконання пісні «Ставок заснув» німецького композитора Пфайля в обробці диригента Дм. Котка [11, с. 188].

«На австралійському континенті Василь Матіяш заслужив собі великої слави і поваги. Він був душею хору – людиною з вищою музичною освітою, людиною, яка не жаліє ні праці ні часу, та завдяки якій хор стоїть на такому високому рівні. За те все належить найбільша похвала» [11, с. 188–189].

А ось, як описує у своїй статті про співака В. Матіяша Т. Терен-Юсків: «Всім хто знав його було відомо, що попри мистецьке обдарування, була це гарна, характерна і патріотична людина, яка нашій еміграції була ще дуже потрібна...» [17, с. 2–3].



Хор «Боян», диригент В. Матіяш. Сідней, 1964 р.

Присвятивши, в основному, на австралійському континенті своє життя диригентському мистецтву, В. Матіяш, при будь-якій можливості, шукав нагоди записувати вокальні твори у власному виконанні. «Крім платівки хору «Боян» із Сіднею під успішним диригуванням Матіяша, яка, як його лебедина пісня – він ще наспівав і сольові пісні – вичаровує перед нашими очима ще раз чітко цю цінну людину в ролі мистця і передового громадянина...» [17, с. 2–3].

«Ми переконані, що оперовий співак Василь Матіяш у невідрадних обставинах, у яких мусів знайти через воєнну трагедію і нашу бездержавність, виконав своє життєве завдання уповні, з посвятою навіть власного життя.» [17, с. 2–3].

Таким чином, можна констатувати, що в емігрантських умовах українська діаспора в особі Василя Матіяша, як представника емігрантів попередніх трьох хвиль, функціонувала в умовах бездержавності і метою її стосовно батьківщини було сприяти утвердженню незалежності України усіма можливими методами і формами. Василь Матіяш, попри певні труднощі, які зустрічалися на його шляху у перші роки перебування в Австралії, досягнув значних успіхів у мистецько-культурній діяльності, і, по праву займає почесне місце в історії українського оперного та диригентсько-хорового виконавства, як один з кращих інтерпретаторів і пропагандистів українського мистецтва, популяризації його історії, українських пісень, а разом з тим, збереження національної ідентичності. Разом з тим, життєвим кредо Василя Матіяша було сприяти утвердженню незалежності України усіма можливими методами і формами.

Використана література і джерела:

1. Атаманенко А. Є. Українське історичне товариство (1965–1991) : автореф. дис. ...докт. істор. наук: 17.00.06 / Алла Євгенівна Атаманенко. – К., 2010. – 28 с.
2. Білас О. Форми культурного життя українців у Німеччині та Австрії (1939 – 1955) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / О. Л. Білас. – Львів, 2010. – 16 с.
3. Від найдавніших часів до нинішніх. Краєзнавство – Павлівка (Певелче) – Івано-Франківська область // Наукова бібліотека України [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/libs/kraeznavstvo/33-pavlivka/94-vid-chasiv-najdavnishih-do-ninishnih.htm>
4. Відомі випускники першої гімназії (1905–1939). Вихованці гімназії // Сайт «Українська гімназія № 1» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://gimnazia1.if.ua/uk/istorija-ta-suchasnist/19-vidomi-vipuskniki.html>.
5. Гандзілевська Г. Б. Збереження національної ідентичності творчою діаспорою українців Австралії. / Г. Б. Гандзілевська // Наукові записки.

Серія «Психологія і педагогіка». – Острозька академія, 2014. – Вип. 30. – С. 28–32.

6. [Б.а.] Дорогий і незабутній друг сл. п. сен. керівн. Василь Матіяш відчалив на вічну ватру // Пластовий шлях. – 1982. – Ч.2 (67). – С.59–61.
7. Карась Г. В. Роль музичного мистецтва у відзначенні діаспорою 1000-ліття хрещення Руси-України (1988) / Г. В. Карась // Україна і Ватикан. Серія збірників наукових праць. – Вип. VI: Проблеми екуменізму в сучасній Україні в контексті «Декрету про екуменізм (21.11.1964 р.)» Другого Ватиканського собору / за загальною ред. д. філос. н., д. богосл. (теол.) С. Р. Кияка. – Івано-Франківськ: ПП Маргітич О.І, 2014. – С. 228–241.
8. Карась Г. Соціокультурний аспект музично-драматичного мистецтва української діаспори на теренах Європи після Другої світової війни / Г. Карась // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2009. – Вип. 15. – С. 82–88.
9. Ключковська І. Українська діаспора в об'єктиві сучасності – національно-політичний та духовно-культурний феномен (перша – третя хвилі еміграції) / І. Ключковська, Н. Гумницька // Міжнародний інститут освіти, культури та зв'язків з діаспорою Національний університет «Львівська політехніка». Мистецька сторінка [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=303>
10. Левадний В. Український балет та балетна школа Ніни Денисенко / В. Левадний // Альманах «Новий обрій» / за ред. Дм. Чуба. – Мельбурн – Аделаїда (Австралія) : в-во «Ластівка», 1960. – Ч. 2. – С. 200–204.
11. Мірошник А. М. Музика і доля / А.М. Мірошник. – К : Муз. Україна, 2008. – 172 с.: іл.
12. Павлишин М. Українці в Австралії : стан досліджень / М. Павлишин // Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: Історичні науки ; Національний університет «Острозька академія», Українське Історичне Товариство, Світова наукова рада при СКУ,

- Українська американська асоціація університетських професорів. Відп. редактори : І. Пасічник, Л. Винар, ред. А. Атаманенко. – Острог : РВВ Національного університету «Острозька академія», 2008. – Вип. 11. – С. 171–181.
13. [Б. а.] Помер провідний член мирянського руху в Австралії Василь Матіяш (згадаймо тих, що від нас відійшли) : [Некролог] // Патріярхат. – Нью-Йорк, 1982, вересень, ч. 9 (141). – С. 30–31.
 14. Попадинець В. Д. Дорогий і незабутній друг / В. Д. Попадинець // Пластовий шлях. – 1982. – Ч.2 (67). – С.59–61.
 15. Попадинець В. Д. Митець, співак, диригент В. Матіяш / В. Д. Попадинець // Когуч Б. О. Нариси з історії села Павелча (Павлівки) / Когуч Б. О., Сас О. Л. – Івано-Франківськ : Лік, 1998. – 260 с.
 16. Теодорович Р. На крилах рідної пісні / Р. Теодорович // Альманах «Новий обрій»; за ред. Дм. Чуба. – Мельбурн – Аделаїда (Австралія) : в-во «Ластівка». 1960. – Ч. 2. – С. 184–192.
 17. Терен-Юськів Т. Згадуючи співака В. Матіяша / Теодор Терен-Юськів // Свобода. – Нью-Йорк, 1983. – Ч.142. – С. 2.
 18. Терещенко К. В. Соціально-психологічні чинники розвитку національної ідентичності молоді / К. В. Терещенко // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету. – Чернігів, 2009. – Т. 2. – Вип. 74. – С. 148–150.
 19. Україна і Ватикан. Серія збірників наукових праць. – Вип. VI: Проблеми екуменізму в сучасній Україні в контексті «Декрету про екуменізм (21.11.1964 р.)» Другого Ватиканського собору / за загальною ред. д. філос. н., д. богосл. (теол.) С. Р. Кияка. – Івано-Франківськ : ПП Маргітич О. І, 2014. – 374 с.
 20. Українська гімназія № 1 // Відомі випускники першої гімназії № 1 (1905–1939). – 26 с.
 21. Чигрин (Галабурда) М. На могилу Василя Матіяша / Марійка Чигрин (Галабурда) // Свобода. – Нью-Йорк, 1982. – Ч.140. – С. 4.
 22. ОБЕ. Василь Матіяш не живе / ОБЕ // Свобода. – Нью-Йорк, 1982. – Ч. 127, 9 лип. – С. 3.
 23. Якуб'як Василь Іванович / Вікіпедія [Електронний ресурс]. Режим доступу: uk.wikipedia.org/wiki/Якуб'як_Василь_Іванович

ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ СЛАВЕТНОГО СПІВАКА ГАЛИЧНИНИ ОЛЕКСАНДРА МИШУГИ

У статті висвітлюються основні етапи творчого шляху видатного співака Олександра Мишуги, його вокально-виконавська та педагогічна діяльність, становлення і формування співака та педагога, здійснено аналіз з позиції врахування педагогом основних положень системи навчання співу. На основі спогадів учнів та матеріалів здійснено спробу дослідити методико-педагогічний вплив О. Мишуги – митця, співака, вокального педагога на систему викладання постановки голосу у мистецькому навчальному закладі.

Ключові слова: оперний та концертний співак, виконавська діяльність, творче життя, вокальне мистецтво, педагогічна діяльність, педагог, вокальна система О. Мишуги.

Орест Шуляр

ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРОСЛАВЛЕННОГО ПЕВЦА ГАЛИЦИИ АЛЕКСАНДРА МЫШУГИ

В статье освещаются основные этапы творческого пути выдающегося певца Александра Мишуги, его вокально-исполнительская и педагогическая деятельность, становление и формирование певца и педагога, осуществлен анализ с позиции учета педагогом основных положений системы обучения пению. На основе воспоминаний учеников и материалов предпринята попытка исследовать методико-педагогическое воздействие А. Мишуги – художника, певца, вокального педагога на систему преподавания постановки голоса в художественном учебном заведении.

Ключевые слова: оперный и концертный певец, исполнительская деятельность, творческая жизнь, вокальное искусство, педагогическая деятельность, педагог, вокальная система А. Мишуги.

VOCAL- PERFORMING AND EDUCATIONAL ACTIVITIES GLORIFICATION SINGER GALICIA ALEXANDER MYSHUGI

The article highlights the main stages of creative ways outstanding singer Alexandra Mishugi, vocal-performing and teaching activities, the formation and the formation of his as a singer and teacher, carried out an analysis from the perspective of the main provisions of accounting teacher of vocal learning. Based on the memoirs of the students and materials attempted to investigate the methodological and pedagogical influence O.Mishugi - artist, singer, vocal teacher at the vocal system of voice teaching in art schools.

Key words: opera and concert singer, performing activity, creative life, vocal art, teaching activities, teacher, vocal system O. Myshugi.

Постановка проблеми. Національно-культурний розвиток Галичини не можна собі уявити без оперного мистецтва, яке відіграло помітну роль на початках музичного відродження і впродовж його понад півстолітнього періоду становлення. Заглиблення в суть цієї проблеми, тобто у витoki процесу відродження музичної культури є базовою основою нашого дослідження. Зростання інтересу до культурної спадщини українського народу є домінантною ознакою вітчизняних культурологічних досліджень початку XXI ст. Особливу увагу фахівців привертають малодосліджені епізоди історії музичної культури нашого народу. Щороку розкриваються все нові факти та документи, пов'язані з історією української музики як в етнокультурному, так і у загальнолюдському контекстах.

Оскільки важливістю даної роботи є обумовленість необхідного глибокого та всебічного дослідження життєдіяльності, багатогранного творчого доробку діячів української культури та науки, які своєю самовідданою працею сприяли збереженню самобутності свого народу, доводячи його непересічність на тлі світової історії і культури, питання національно-культурного розвитку представників оперного мистецтва Галичини є надзвичайно актуальною.

В літопис українського музичного мистецтва яскравою сторінкою увійшла творчість одного з найосвіченіших музикантів і гуманітаріїв свого часу, оперного та концертно-камерного співака, педагога і громадсько-політичного діяча кінця XIX – початку XX ст. Олександра Мишуги (1853–1921), ім'я якого належить до плеяди виконавців світової слави, серед яких світочі вокального мистецтва – Енріко Карузо, Тітта Руффо, Маргіа Баттістіні, Федір Шаляпін, Леонід Собінов, Антоніна Нежданова, а на українській – Соломія Крушельницька, Модест Менцинський, Михайло Голинський, Іра Маланюк, Йосип Гошуляк та інші. Славного співака-українця Олександра Мишугу уже в кінці XIX ст. вважали «королем тенорів» та володарем найкращого ліричного голосу.

Мета дослідження – опираючись на дані джерельних матеріалів, періодичні видання та інші документи, відтворити вокально-виконавську та педагогічну діяльність Олександра Мишуги, розглянути й проаналізувати особистий творчий внесок співака у розвиток оперного мистецтва України та Європи.

Виклад основного матеріалу. Історія розвитку вокального виконавства та педагогіки показує, що протягом багатьох років дослідники намагалися не тільки з'ясувати принципи виховання співака, здійснити їх апробацію, впровадити у систему формування професійних навичок, але й удосконалити організацію всього вокально-педагогічного процесу. Оскільки сучасне музичне мистецтво – це мистецтво діалогу, в процесі якого формується особистість, то у вокальній творчості це діалог вокального виконавства та вокальної педагогіки, в результаті якого формується особистість співака. Науковці мистецтвознавці та педагоги – не так часто звертаються до проблеми вокально-виконавської творчості, хоча формування здатності до неї як постійної, сталої риси у професійних співаків є актуальною проблемою сучасної вокальної педагогіки та виконавства. Особливого значення вона набуває в умовах духовного відродження України, вирішення в зв'язку з цим теоретичних і практичних завдань реформування

вищої музичної освіти, з одного боку, та розвитку музичного мистецтва – з іншого.

Загальновідомо, що процес вокально-виконавської творчості народжується і здійснюється у надзвичайно складній і довершеній психічній лабораторії, де відбувається переживання й осмислення вражень і почуттів та переклад їх на мову мистецтва. Тобто, творення вокально-художніх образів, що спрямовується свідомістю та інтуїцією співака, є напруженою, але завжди хвилюючою діяльністю. Вона має три фази розвитку: від почуттєво-цілісного сприйняття через фазу аналізу до узагальнення. Певна нерозривність цих складових ускладнює процес виховання творчої особистості співака, зокрема, формування навичок самостійного мислення. Тому, розгляд даного питання стає злосудним не лише теоретично, але і практично.

Вирішення означених проблем можливе лише при врахуванні не тільки питань загальної психології та професійної педагогіки, фізіології та педагогіки вищої школи, мистецтвознавства та культурології, але і досягнень методики постановки голосу. В якому б ракурсі не вивчалася вокально-виконавська творчість, не можна забувати про її головну специфічну особливість – «музичним інструментом» тут є сама людина.

Означена проблема може бути розв'язана лише за допомогою комплексного аналізу, при поєднанні мистецтвознавчого, психологічного та методико-педагогічного підходів. Тому дану проблему потрібно розглядати в контексті розвитку вокально-виконавської діяльності митців західного регіону України.

На зламі двох останніх століть голоси талановитих українських співаків, вихідців із Західної України, звучали над просторами Європи. Це були прославлені зірки із співучої України, які яскравим світлом засяяли на європейському оперному небосхилі і впевнено зайняли чільне місце в сузір'ї великих імен. Скована кайданами вікового рабства, поневолена, пошматована, але невмируща і нескорена, українська земля щедро нагородила своїх синів і дочок не тільки пречудовими голосами, а й

неабияким акторським талантом, великим завзяттям та наполегливістю в досягненні поставленої мети, прагнення до знань, вселила в їх душі безмежну любов до рідної народної пісні, гордість за її красу і багатство. Та хіба можна було її не любити, не леліяти, коли пісня для кожного українця – все: і поезія, і історія, як писав великий Микола Гоголь. А співають в Україні всі і всюди: на роботі, вдома, в будні і свята, вдень і при місячному сяйві солов'їними вечорами, в унісон багатоголосому хору птахів. Тож в голосі наших «соловейків», як у дзеркалі, відбилася співучість і музикальність нашого народу, його одвічне прагнення до краси і довершеності. Та й сама природа нашого краю, ніжний шелест зелених лісів і дібров, срібний передзвін гірських струмочків та чарівні звуки сопілок численних сільських музик-пастухів значною мірою сприяли цьому.

Обставини склалися так, що більшість прекрасних оперних співаків змушені були поширювати славу української пісні та музики за межами рідного краю. Водночас більшість таких відомих оперних співаків, як Соломія Крушельницька (1872–1952), Модест Менцинський (1875–1935), Олександр Мишуга (1853–1922), Михайло Голинський (1890–1973), з молодшої генерації – Василь Матіяш (1911–1982) та чимало інших, не переставали бути українцями і за кордоном. Більше того, вони всюди, де це було можливо, підкреслювали свою національну приналежність і пишались тим, що вони українці.

Наприкінці 20-х років ХХ ст. до активного музичного життя Галичини почали долучатися молоді обдаровані музиканти. Через відсутність власного національного оперного театру і відповідних умов для його плідного функціонування, артистична доля багатьох талановитих співаків-українців вимушено розгорталась поза межами рідної землі, далеко від рідного дому. Перші основи вокальної школи вони могли ще отримувати у Львові, зокрема у досвідченого польського педагога В. Висоцького.

Чимало з них після навчання у Вишому музичному інституті імені М. Лисенка мали можливість, як правило, за допомогою громадськості

завершити свою професійну освіту в Італії та кращих навчальних закладах Європи – Відні, Празі, Берліні, Кракові. Повернувшись на батьківщину, вони поповнили викладацький склад інституту. Серед блискучої плеяди оперних співаків кінця ХІХ – початку ХХ ст. виділяються яскраві постаті, вокальні педагоги – такі як О. Мишуга, С. Козловська, С. Крушельницька, Д. Бандрівська та інші.

Найбільш пильної уваги заслуговує концертно-виконавська та педагогічна діяльність **Олександра Пилиповича Мишуги** (псевд. Філіппі, 1853–1921). Це був визначний оперний співак (ліричний тенор) із світовим іменем, видатний педагог і меценат, родом із містечка Новий Вітьків на Львівщині, який все своє життя віддав рідному народові, його невмирущій пісні. Це той митець, який справедливо вважається зачинателем українського професійного вокального мистецтва.

Олександр Мишуга народився в сім'ї шевця. Хлопчику довелося рано пізнати гірку сирітську долю: мати померла в ранньому віці, батько – в рік вступу в гімназію. Родина Мишуги була досить співучою і жителі містечка із захопленням слухали їхній спів. Особливо серед п'яťох дітей Пилипа Мишуги вирізнявся Олександр, який мав досить приємний голос. 1868 року, перебуваючи з батьком на храмі у Львівському Святоюрському соборі, хлопчик почав підспівувати хором і звернув на себе увагу регента хору Микити Гетмана. Дзвінкий спів полонив його і він тут же, за домовленістю з батьком, влаштував хлопчика до дяківської бурси при Юрїївському соборі. Тут Мишуга вивчає нотну грамоту, співає в хорі і згодом стає першим сопраністом-солістом. Оскільки в бурсі більше нічого не вчили, а його мучила жадоба до знань, хлопець залишає бурсу і вступає до гімназії, а потім – семінарії. Закінчивши успішно семінарію, О. Мишуга почав працювати вчителем приходської школи св. Анни. Але любов до співу і тут переслідувала його і він прийшов до висновку, що треба залишати роботу вчителя і займатися співом. «Тоді інше натхнення повстало в моїм мозку і оволоділо цілковито моїми мислями, всією моєю душею, всім моїм єством, –

згадував Мишуга, – Я постановив стати співаком, оперним співаком...» [11, с. 8]. Ще в семінарії, О. Мишуга розпочинає навчання співу у професора Львівської консерваторії Валерія Висоцького. В минулому це був прекрасний бас (*basso cantante*) туринської сцени, який навчався у Ф. Ламперті – знаменитого італійського педагога. Залишивши сцену, В. Висоцький він відкрив у Львові власну вокальну школу. «Шукаючи особливо талановиту молодь, він вчив її безкоштовно. Похвала на адресу учнів була кращою нагородою для нього» – писала Я. Вайда-Королевич у своїй книзі [1, с. 31]. Висоцький виховав багато талановитих оперних співаків, серед яких тенор Олександр Мишуга, бас Адам Дідур, сопрано Соломія Крушельницька, Яніна Королевич, Марія Мокшинська та ін. Згадуючи свого вчителя, Олександр Мишуга писав: «...Мій професор Висоцький зумів зразу ж зрозуміти мою вразливу натуру, відкрив мені таїни краси співу, і я всією душею і тілом віддався йому під опіку. Я слухав його науку, його поради і артистичні вказівки, переживаючи на заняттях невимовне блаженство» [13, с. 372].

Перше «хрещення» Олександра Мишуги на професійній сцені відбулося 14 вересня 1880 року. На перемишлянській сцені він виконував арію Стефана з опери С. Монюшка «Страшний двір» і своїм співом справив досить хороше враження. Крім цього Мишуга ще декілька разів виступав на львівській сцені, але розуміє, що йому необхідно продовжувати вчитися за кордоном. З допомогою друзів, любителів музики і діячів культури молодий талановитий співак здійснив свою давню мрію, поїхати на навчання до Італії (24 травня 1881 р.). Мишуга студює у Мілані, а його педагогом вокалу був знаменитий співак, професор Джованні. Чуйне і батьківське ставлення професора до такої тонкої справи як постановка голосу, вироблення його гнучкості, правильної емісії, дало плоди. І уже в 1883 році О. Мишуга з великим успіхом дебютує в місті Форле в опері «Марта» Флотова, після чого співає в Мілані та інших містах Італії. З цього моменту починається блискучий етап його виконавської кар'єри.

Подиву гідна цілеспрямованість і наполегливість, з якою Мишуга опановує в Італії свій фах: крім занять співом він вивчає анатомію і фізіологію, оволодіває італійською, німецькою, російською, англійською, французькою мовами. Слава Мишуги розноситься по всій Європі. Його блискуча співоча кар'єра продовжувалась близько двадцяти років.

Він співає в Мілані, Турині, Варшаві, Кракові, Києві, Санкт-Петербурзі, Берліні, Лондоні, Відні, Парижі... Критика не шкодує для його голосу, артистичного таланту найвищих похвал, публіка шаленіє від захвату, вистави з його участю всюди проходять з аншлагом. Співак був блискучим Герцогом у «Ріголетто» Дж. Верді, зворушливим Йонтеком у «Гальці» С. Монюшка, вражаючим Фаустом в опері Ш. Гуно – зрештою, кожна з десятків його ролей залишила глибокий слід в історії оперного мистецтва. Та де б не був Мишуга, ніколи не забуває своїх рідних країв і часто відвідує Львів з концертами, включає до програми українську музику. Солоспіви М. Лисенка, В. Матюка, арії з опери С. Гулака-Артемівського завжди прикрашали його програми. На превеликий жаль, на Україні тоді ще не було українського оперного театру, тому О. Мишуга, як і багато інших наших славних митців не могли співати на рідній сцені, в національних операх. І все-таки О. Мишуга, як і інші його колеги, співали у Львові в «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського на сцені театру Скарбека. Притому так співали, що сучасники довго згадували той незвичайний тріумф.

Досить вдало визначив особливості співочого мистецтва О. Мишуги С. Чернецький – український поет і театральний критик: «Майстерне фразування, чудове ведення кантилени, преглибокий ліризм, великі засоби вокальної культури, багато чуття і понад все нестрічано гарна і шляхетна краска голосу – ось прикмети, що у підсумку склались на атракційну силу його імені» [13, с. 468]. І далі: «Коли Карузо заливав блиском сили й металу, то Мишуга – чарував, а враження, яке викликала його гра, то була тайна експресії, настрою, переконуючої сили, гіпнозу і дечого, що

виривалося з-під всякого аналізу. В цьому було щось, про що говорив великий Еверарді: не звук співає – співає душа» [13, с. 469].

О. Мишуга завжди досить серйозно відносився до виконня своїх ролей у оперних постановках. Адже не невипадково видатний італійський композитор Руджеро Леонковалло, даруючи Олександрю Мишугі клавир своєї опери «Паяци», написав: «В Мілані, в день відкриття сезону, а точніше 20 вересня 18 слухав сіньйора Філіппі в партії Каніо і був незмірно задоволений його точною інтерпретацією і чарівним мистецтвом співу» [11, с. 27].

Талант прославленого артиста був справді нев'яучим, голос його не піддавався руйнівній дії часу і до самої смерті звучав молодо, свіжо, соковито. Рецензент петербурзької газети «Русь» про спів артиста, якому йшов 53-й рік, писав: «...Не дивлячись на те, що п. Мишуга уже багато років співає на сцені, він і сьогодні зберіг свій голос і своє мистецтво. Ось що означає правильна, природна постановка голосу, відмінна школа і майстерне володіння диханням...» [11, с. 29]. Зауважимо, що Олександр Мишуга виступав у концерті за чотири місяці до смерті (2 листопада 1921 року). А ось що розповідає про цей виступ його учениця Майя Чінберг: «...Це був, напевно, один з його останніх, а може й взагалі останній публічний виступ маестро. Голос Мишуги, як і колись, був по-юнацькому свіжий, і він співав тоді з властивим йому запалом та виразністю...» [11, с. 28].

Секрет його вічної молодості і постійних успіхів крився не лише в ідеальній вокальній школі, не лише в рідкісній ніжності і красі, а й у досконалому володінні ним, умінні змінювати його тембр в залежності від значення слова, в умінні глибоко відчувати і передавати зміст, характер, стиль виконуваного, у великій майстерності перевтілення. Весь свій талант, розум і досвід, все своє натхнення, темперамент і все багатство вокально-технічних засобів виразності Олександр Мишуга завжди підпорядковував саме цьому. В його мистецтві співу не було нічого зайвого, розрахованого на дешевий успіх. Він завжди прагнув до цілковитої гармонії голосу, слова, міміки, жестів, рухів і, нарешті, ритму збагачувало його мистецтво співу та

гри, дій на сцені, що безперечно робило повнокровними і правдивими створювані ним художні образи.

Свою педагогічну діяльність Мишуга розпочинає в 1900 році. Його популярність як педагога співу швидко росте і вже у 1905 році М. Лисенко запрошує співака в Київ на посаду професора сольного співу своєї Музично-драматичної школи. Мишуга з захопленням взявся за педагогічну діяльність. В 1912–1913 роках співак викладає у Варшаві в Музичному інституті ім. С. Монюшка, куди до нього потягнулося багато вокалістів з Києва і Львова. Всі свої заощадження митець віддає на потреби народної освіти і мріє переїхати до Львова, щоб відкрити там школу співу при Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка. В 1914 році він мав бажання здійснити свою мрію, але перед самою війною прийшлося виїхати на лікування до Італії. Повернутися на батьківщину Мишуга уже не зміг, оскільки почалися військові дії. У 1914–1919 роках Олександр Мишуга вів школу співу в Римі, а пізніше в Мілані. В 1921 році здоров'я його погіршилося і 9 березня 1922 року Мишуга помер в Німеччині. Помираючи, Олександр Мишуга в своєму заповіті просив, щоб всю його маєтність передали Вищому музичному інституту ім. М. Лисенка у Львові і щоб поховали його в рідному краї.

Мишуга був першим на Україні, хто прагнув підвести під вокальну педагогіку наукову базу і вивести її із сфери таємності, чисто емпіричних секретів. До того часу це було справжньою революцією в вокальному мистецтві. Він вивчав суміжні науки: анатомію, фізіологію і акустику, а також педагогіку, психологію, логіку і естетику. Педагог говорив, що: «Мій метод науки співу спирається на цілком нову систему, яку я сам вдумав: спів – то продовжені складу мови, всі слова треба виразно вимовляти одним неперервним звуком, а голос повинен опиратись в одній і тій самій точці при переміні голосівок» [12, с. 374].

Свої вимоги відносно правильного співу О. Мишуга записав у вірші:

*«Щоби правильно співати,
Треба добре вимовляти,
Кожду букву в кождім слові,
Так, як вимовляють в мові,
Ну, не горлом, а губами,
Роед язиком, за зубами,
Піднебіння вверх стягати,*

І в самих вустах співати» [11, с. 36].

Коли одного разу Мишугу запитали, що саме потрібно для того, щоб стати хорошим співаком, він відповів: «Італійці, найбільші у світі сольові співаки, кажуть, що для цього треба мати голос, голос та й голос. А я вам скажу, що перш за все, треба мати розум, потім гаряче серце та залізну волю і аж потім голос» [11, с. 35].

Олександр Кошиць, вивчаючи метод викладання Мишуги, розповідає, що в основі його був «спосіб посилати звуковий матеріал у ту точку, яка знаходиться в передній частині піднебіння, саме в тому пункті склепіння, над яким розложені крила носового виходу» [3, с. 109]. При такому способі звучання голос набуває дзвінкості і чистоти, і навіть найменша подача дихання збільшує його силу. Такий метод співу не втомлює співака, і голос завжди залишається працездатним, свіжим і молодим.

Видатний співак О. Мишуга вмів вкласти всім учням поняття *правильного вокального тону*. Добре розуміючи визначальну роль в співі мистецтва інтерпретації, будучи прекрасним виконавцем, він вважав при цьому, що не може бути по-справжньому виразного співу без правильного, красивого тону співочого голосу.

Ідеальним звучанням вокальної мелодії для нього було таке, при якому виконавські нюанси не заважали *правильному звуковеденню*. Такі елементи виразності, як акценти, раптова зміна динаміки, виділене слово, вздохи, схлипування, сміх або крик не повинні порушити академічно правильну лінію голосу. Великого значення Мишуга надавав правильній

побутовій вимові своїх учнів. Він вважав, що «спів – це теж мова, але з продовженими складами і у відповідних музикально-вокальних звуках. Спів – це продовжена мова. Мова складається з слів, які поєднуються між собою думками і почуттями. Слово ж – це кристалізоване вираження наших думок і наших почуттів» [10, с. 381].

Навчання в його класі починалось з роботи над розмовною мовою, тому що в побуті розмовляють недбало. Перш ніж співати, учні повинні навчитися говорити легко, не затискаючи горло, утворюючи слово так близько, немов би воно за відчуттям «попередю язика».

Таким чином, основну роль у формуванні правильного красивого звучання голосу, в красі тембру Мишуга відводить резонуванню голосу в районі маски, тобто лицьової частини скелета і додаткових порожнин носа, а з резонуванням, тобто з тембровими якостями, він пов'язує і силу звуку, і його гучність. Уміння використовувати «маску» робить голос гучним. Саме цим шляхом потрібно відпрацьовувати гучність, а не тисненням на голос. «Резонатори створюють широкий, повний звук», – говорить О. Мишуга. І далі: «Краса звуку, тембр голосу залежить від концентрації голосового струменя в одній точці – резонансовому пункті (якнайближче до країв верхніх зубів)» [10, с. 376]. При цьому потрібно звертати увагу на те, щоб «тон, звучання голосу було темним, закритим, сконцентрованим при ясній і чіткій вимові голосної і щоб звучала ця голосна впереді кінчика язика» [10, с. 377].

Формуючи тембр голосу, Мишуга вимагав зібраності і прикритого звука, який володіє великою польотністю і блиском, який в педагогічній практиці називають високою позицією звука. Девізом його школи було: «звук закритий, голосна відкрита». Крім того, Мишуга вважав, що для того, щоб отримати якісний тон, потрібно перш за все його правильно атакувати. Він вимагав від своїх учнів притримуватися м'якої атаки. Привчаючи «вслухатися в свій голос», він зспонував учня спочатку в думках увявити собі

звук, а лише потім атакувати, тобто його потрібно атакувати сміливо й рішуче, як ударом молоточка по струнам рояля.

Для забезпечення всіх цих установок правильного голосоутворення Мишуга вимагав вірної осанки, доброї установки голови і володіння диханням. Від співака під час співу вимагалось, щоби він стояв прямо з розправленими плечима назад таким чином, щоб лопатки були зовсім захищені. Повинна зберігатись рівна лінія спини. Ноги слід тримати в третій позиції або дещо розставити їх. Голова повинна триматись прямо на рівній лінії плеч, так як, вірна установка корпусу сприяє організації і розвитку співочого дихання. Для співу потрібно взяти глибокий вдих, діафрагму опустити, розширити грудну клітку і тримати її в такому стані до моменту взяття наступного вдиху. Дихати під час співу слід, безшумно, немов би відкриваючи весь дихальний апарат. Мишуга рекомендував набирати дихання через ніс з закритим ротом. Під час співу потрібно було старатися брати вдих через ніс. Важливим у співі, на думку Мишуги, є правильне розподілення дихання. Вимагаючи максимальної «концентрації» звука, він добивався економного видошу так, щоб звук виходив чистий, дзвінкий, без домішків шелесту повітря. При цьому грудна клітка повинна бути непорушена до закінчення фрази.

Мишуга вважав, що завданням науки співу повинно бути не тільки розвиток голосу як такого, який повинен своєю силою і тембром викликати враження. В ньому потрібно розвивати рухливість, гнучкість, різноманітність фарб, щоби зробити його податливим засобом висловлювання слова. Але і спів без слів повинен передавати відповідний емоційний стан: сум або радість тощо, якщо ми бажаємо, щоб він був зрозумілим слухачам.

До органів мови, що забезпечує чіткість вимови, він відносив губи, зуби і язик. Органи артикуляції в співі повинні бути вільні. Надаючи великого значення дикції, а відповідно і розвитку артикуляційного апарату, Мишуга пише: «Треба дбати, щоб кожне слово в співі було завершеним в

фонетичному розумінні, щоб склади, що становлять те чи інше слово, з'єднувалися між собою нерозривним звуком» [10, с. 380].

В основу методики О. Мишуги покладено твердження: «Спів – це подовжена мова» [11, с.29]. Тому багато уваги професор приділяв виробленню правильного вокального тону. Тривалий час працював зі співаками-початківцями, не дозволяючи їм приступати до розучування вокальних творів, поки якість звуку, що видобувався, не задовольняла професора та не засвоювалась учнем. Приступаючи до занять, Мишуга перш за все спочатку повністю присвячував вокально-технічній підготовці учня. Заняття будувались на вправах, основний комплекс яких стосувався вірного природнього співочого тону та красивого тембру. На початкових заняттях він застосовував три основних види виконання вправ:

Перший вид виконання вправ – вправи з закритим ротом, які допомагають знайти головний резонанс. Слід, вільно зімкнувши рот, направити звук до головних резонаторів і вслухатися в його звучання. Потрібно старатися, щоб звук попав в пункт, який розволожений в передній частині піднебіння, над яким розміщені ніздрі. Піймавши цю позицію, він потім рекомендував в думках проспівати всі голосні *a, e, i, o, u*, міняючи відчуття місця звука у передніх зубів.

Другий вид виконання вправ – вміння зберігати знайдену на закритому звуці позицію з відкритим ротом. При цьому Мишуга радив приближувати корінь язика з м'яким піднебінням і направити звук в те ж місце на коренях зубів. При такому способі співу неможливо чисто вимовляти голосні, однак в думках їх потрібно формувати.

Третій вид виконання вправ – проведення виконання вправ з природно відкритим ротом. Потрібно було співати тим самим тембром голосу, зберігаючи високу позицію звука, точно посилаючи всі голосні до зубів, але при цьому широко відкрити горло, тобто опустити корінь язика і підняти м'яке піднебіння разом з маленьким язичком. Звук, при такому голосоутворенні, повинен бути зконцентрованим, темним, закритим.

Мишуга починав роботу над звуком на центрі діапазону. Співати потрібно було неголосно – *mezzo voce*, немовби говориш. Спочатку співалися чисті голосні *а, е, и, о, у*, і на цій основі – *он, ен* потрібно було вимовляти по-французьки з носовим відтінком. Він говорив: «*Не міняючи фарби голосу, слід проспівати окремі протягнуті ноти в висхідному і низхідному порядку, потім секунди до-ре-до, ре-мі-ре і т. д.; виспівуванні ноти секундами: до-сі-до-ре-до; ре-до-ре-мі-ре і т. д.; терції до-ре-мі-ре -до; потім кварта і квінти таким же чином*». Звертаючи увагу співаючого на те, що далекі звуки приголосні *к, г, х*, звучали так же само, як і решта звуків, в області передніх зубів, а не в горлі, де вони переважно вимовляються, він пропонував співати склади з горловим приголосними: *га- ге- гі- го- гу- гон- ген; ха- хе- хі- хо- ху- хон- хен; ка- ке- кі- ко- ку- кон- кен*. Педагог рекомендував уважно вслуховуватися в кожен склад і контролювати кожен звук, «щоб всі вони звучали в тому ж самому місці, шой попередні сполучення» [10, с. 383]. Але все ж при посиленій і наполегливій роботі можна добитися настільки чуйного слуху, що він допоможе направити кожен голосну в правильну точку, яка є досить звучною, незалежно від того, які приголосні її супроводжують і на якій висоті вона звучить. При співі завжди вимагалася чітка дикція і інструментальність звучання. Домігшись потрібного звуку на центрі, поступово переходили до розвитку всього діапазону.

Методичні принципи кожного педагога формуються на основі тієї школи, яку співак проходить під час навчання і потім – артистичного життя. Принципи, які закладені В. Висоцьким, були основою педагогічної діяльності Мишуги. Багато дечого в його діяльності прийшло і з особистого творчого досвіду, а також із спілкування з іншими педагогами.

За час своєї більше двадцятирічної педагогічної діяльності Мишуга виховав цілу плеяду відомих співаків, які на багатьох світових оперних сценах прославляли українську пісню. Багато його учнів працювали педагогами у вищих навчальних закладах не тільки в Україні, але і поза її межами. З великою вдячністю згадували його учні і представляли його

мистецьку діяльність як зразок того, якою має бути людина, вчитель, громадський діяч.

Його учениця, а пізніше відома оперна співачка, Софія Мирович, із вдячністю згадувала про О. Мишуги: «Я горджуся тим, що моїм учителем, який вивів мене і благословив на шлях мистецтва, був світової слави український артист Олександр Мишуга. Цей геніальний співак і чудова людина назавжди залишився в моїй пам'яті як ідеал високої гуманності й прекрасного» [7, с. 91].

Також із великою теплотою і любов'ю згадувала про нього й інша його учениця, згодом відома світова оперна співачка Олександра Любич-Парахоняк: «Тоді мені ще й двадцяти років не було. Олександра Мишуги особисто я не знала. Але від людей наслухалася стільки прекрасних слів про нього – про його високу культуру, добре серце, про його допомогу, яку він подавав молодим митцям, що сміливо, як до батька, зайшла до нього на квартиру зразу ж після приїзду до Варшави. На руках у мене був рекомендаційний лист від товариства імені Лисенка. І ось я в Олександра Пилиповича Мишуги. Переді мною сидів середнього росту симпатичний літній чоловік: гладко зачесане, присипане сивиною волосся, світлі великі молоді очі, з яких випромінювала доброта і щирість: «А, землячка з України? Дуже добре ви зробили, що приїхали. – зрадів він. – Я ще не знаю вашого голосу, але вже те одне, що хочете вчитися, прагнете чогось добитися, заслуговує на схвалення. Сьогодні не буду вас слухати, розкажіть краще, що там чувати у нас. <...> – А Франка не бачили? <...> Як його здоров'я, як він живе, не чули ви?» [4, с. 192–193]. Далі О. Любич-Парахоняк додає: «Так я стала ученицею професора Олександра Пилиповича Мишуги, у якого провчилася з 1912 по 1914 рік. Це був ідеальний професор – дуже вимогливий до своїх учнів, але й сам не шадив своїх сил» [4, с. 193].

У працях мистецтвознавців згадується понад 50 прізвищ оперних співаків – учнів Олександра Пилиповича у Києві, Варшаві, Мілані, Фразбурзі, Римі, Стокгольмі тощо. Найвідоміші – Я. Королевич-Вайдова,

3. Забіла-Мазуркевич, Г. Лєска-Арндт, Я. Тіссерант-Паржинська, Є. Штрассерн, В. Рашковська, В. Долинська, І. Сологуб-Бокконі, І. Строковська-Фариашевська, С. Колодій-Андрієвська, М. Висоцька, М. Гребінецька, О. Любич-Парахоняк, Софія Мирович (колоратурне сопрано) – професор Ленінградської консерваторії, Анна Григорьєва – доцент Ленінградської консерваторії, М. Донець-Тессейр, М. Микиша та ін. Його спадщину вивчали такі провідні мистецтвознавці, як І. Деркач, М. Головащенко, видатні вокальні педагоги та всесвітньо відомі співаки М. Гребінецька, О. Любич-Парахоняк, С. Мирович та інші.

Отже, Олександр Мишуга по праву займає почесне місце в історії українського оперного та концертного виконавства, як один з кращих інтерпретаторів і пропагандистів українських пісень, творів вітчизняних композиторів та зарубіжних авторів.

Використана література і джерела:

1. Вайда-Королевич Я. Жизнь и искусство / Янина Вайда-Королевич. – Л.-М.: Искусство, 1965. – 344 с. – (Воспоминания оперной певицы).
2. Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Переднє слово Максим Тадейович Рильський. – Львів: Каменяр, 1964. – 119 с.
3. Кошиць О. Кілька слів про славного українського співака / О. Кошиць // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К.: Музична Україна, 1971. – С. 102–111.
4. Любич-Парахоняк О. Мій незабутній учитель / Олександра Любич-Парахоняк // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К.: Музична Україна, 1971. – С.191–197.

5. Людкевич С. Артист і педагог / Станіслав Людкевич // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів: Каменяр, 1964. – С. 35–43.
6. Микиша М. Сівач краси і добра / Михайло Микиша // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К.: Музична Україна, 1971. – С.149–153
7. Мирович С. Людина великого серця / Софія Мирович // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів: Каменяр, 1964.– С. 91–93.
8. Мишуга О. П. Листи / Олександр Пилипович Мишуга // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К.: Музична Україна, 1971. – С.497–645
9. Нотатки з лекції і думки Олександра Мишуги про науку співу // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К.: Музична Україна, 1971.– С. 375–386.
10. Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К.: Музична Україна, 1971. – 779 с.
11. Олександр Мишуга про свій метод співу // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К.: Музична Україна, 1971. – С. 374–375.
12. Олександр Мишуга про себе // Олександр Мишуга. Спогади, матеріали, листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К.: Муз. Україна, 1971. – С. 367–374.
13. Чарнецький С. Памяті Олександра Мишуги / Степан Чарнецький // Олександр Мишуга. Спогади, матеріали, листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К.: Муз. Україна, 1971. – С. 466–471.

УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ ТВОРЧОСТІ БОРИСА РОМАНОВИЧА ГМИРИ

В статті висвітлено постать одного з найславетніших українських співаків минулого століття Бориса Романовича Гмири, чье ім'я стало поряд з такими іменами, як: С. Крушельницька, Ф. Шаляпін, Тітта Руффо, Е. Карузо, О. Мишуга, М. Менцинський, М. Голінський, І. Маланюк, І. Козловський та ін. Його називали Великим Борисом⁹, талант – дивовижним, голос – басса-абсолютно¹⁰, а звукову емісію ідеальною й ніким неперевершеною до сьогодні в світовій практиці. Він міг вільно й прекрасно співати баритональні партії Князя Ігоря в опері О. Бородіна «Князь Ігор» і Остапа в опері М. Лисенка «Тарас Бульба». Однак надмірне навантаження оперними партіями небасового діапазону вважав шкідливим і таким, що може призвести до деградації голосу. [2, с. 333].

Ключові слова : патріотизм, басса-абсолютно, вокаліст-титан, співак-філософ, Борис Гмиря.

Михаил Стефанюк

УНІВЕРСАЛЬНОСТЬ ТВОРЧЕСТВА БОРИСА РОМАНОВИЧА ГМЫРИ

Статья посвящена личности одного из наиболее известных украинских певцов прошлого столетия Бориса Романовича Гмыри, чье имя называли в ряду таких имен, как: С. Крушельницкая, Ф. Шаляпин, Титта Руффо, Э. Карузо, А. Мишуга, М. Менцинский, М. Гольнский, И. Маланюк, И. Козловский и др. Его называли Великим Борисом, талант – удивительным, голос – басса-абсолютно, а звуковую эмиссию идеальной и никем непревзойденною до сегодня в мировой практике. Он мог свободно и прекрасно петь баритональные партии Князя Игоря в опере А. Бородин «Князь Игорь» и Остапа в опере Н. Лысенко «Тарас Бульба». Однако непомерную перегрузку оперными партиями небасового диапазона считал вредной и такой, что может привести к деградации голоса.

Ключевые слова : патриотизм, басса-абсолютно, вокалист-титан, певец-философ, Борис Гмыря.

⁹ Юнеско в Посланні від 11.09. 2003 констатувало це як безапелляційний факт.

¹⁰ Мною запропонований термін ґрунтується по-перше, на висловах самих слухачів митця, по-друге, співак-філософ в епістолярній спадщині вказує на ретельне, абсолютне вичищення слова від дилетантизму, по-третє, він подає свою власну вокальну майстерню магістрально зачіпаючи композиторський цех П. Чайковського, – «Хороший, навіть видатний голос становить лише десять відсотків того, що необхідно справжньому співакові».

THE VERSATILITY OF THE WORKS OF BORIS ROMANOVICH

HMYRYA

In the article highlights one of the most famous Ukrainian singers of the last century Boris Romanovich Hmyria whose name was along side such names as S. Krushelnyska, F. Chaliapin, Titta Ruffo, E. Caruso, O. Mishuga, M. Menzinsky, M. Golinskii, I. Malanyuk, I. Kozlovsky and others. He was called the great Boris, talent – amazing, voice – basso-absolute and perfect sound emission is nobody unmatched in the world today's practice. He could freely and beautifully sing baritone parts Prince Igor in the opera O. Borodin «Prince Igor» and Ostap in the opera M. Lysenko «Taras Bulba». However, excessive load operatic roles not considered harmful bass range and one that can lead to degradation of voice.

Key words: patriotism, basso-absolute, singer-titanium, singer-philosopher, Boris Hmyria.

У вітчизняному мистецтвознавстві виконавська, зокрема вокальна, майстерність є галуззю найменш розробленою, незважаючи на те, що кількість опублікованих праць, монографій, статей, присвячених видатним українським співакам минулого і позаминулого століття досить вагома. Автори їх здебільшого детально спиняються на життєвому і творчому шляху митця, дають розгорнену характеристику його діяльності, але як вже готову, завершену, показану на сцені партію-роль чи концертний виступ. Напевне було б більш доцільно поетапно дослідити самий процес формування і визрівання вокально-сценічного образу, відтворити крок за кроком манеру й специфіку виконання різних ролей оперного і концертно-камерного репертуару. Легше дослідити весь цей процес тоді, коли мова йде про сучасних виконавців, тим більше сьогодні, коли є технічна можливість послідовно простежити процес, починаючи від перших репетицій і мізансценних проб до готового спектаклю, зафіксованих на відео. Адже, як відомо, моменту народження художнього образу глядачі не бачать, а спектакль, як і концертний виступ, живе тільки один раз. Навіть якщо він і повторюється, то кожного разу відрізняється від попереднього. Набагато важче працювати над висвітленням подій минулих

часів, коли об'єкт дослідження є вже фактом історії культури. Тоді весь творчий процес вивчається виключно за матеріалами і документами, що збереглися в архівах, у періодичній пресі, в нотатках, листах і висловлюваннях митця, чия творчість аналізується, і людей які цю творчість спостерігали. Велике значення у дослідженні мають і записи на платівках, магнітофонних стрічках, оперні та концертні виступи співака. Слухаючи їх, зіставляючи записи різних років, можна хоча б частково уявити собі масштаб і своєрідність його творчої індивідуальності.

Метою статті є висвітлення складових векторів праці, що становлять універсальність митця-титана, одного з найславніших українських співаків минулого століття – Бориса Романовича Гмирі (1936 –1969).

Однією з перших публікацій про славного співака був нарис професора П. Голубєва [5], у 1988-х роках – характеристика його оперного репертуару, який здійснила Л. Архімович [1]. Важливою джерельною базою для досягнення творчої діяльності митця є його листи і щоденники, а також спогади та статті про Б. Гмирю [3; 4].

За тридцять років творчого життя Борис Гмиря проспівав більше 3000 концертів, в яких виконував від 25 до 40 творів, не рахуючи творів «на біс». Він зіграв 37 оперних партій у 840 виставах, а репертуар співака нараховує понад 1200 музичних творів, з яких на сьогодні в його архіві зберігається понад 600 камерних, 85 фрагментів із вокально-сценічних та симфонічних творів. Провідними партіями були: *Тарас Бульба, Максим Кривоніс, Борис Годунов, Руслан, Мефістофель, Філіп, Нілаканта, Вотан, Сальєрі, Іван Сусанін* та інші.

Але вершиною творчості геніального співака і еталоном виконання є його камерні концерти. Зокрема, це моноконцерти: «Великому Кобзареві», «Українська народна пісня і романс», «Микола Лисенко», «Твори радянських композиторів», «Російська народна пісня і романс», «Петро Чайковський», «Модест Мусоргський», «Михайло Глінка», «Олександр Даргомижський», «Сергій Рахманінов», «Зимовий шлях» Ф. Шуберта, «Едвард Гріг», вокально-

інструментальний цикл «П'ятиденка» Д. Шостаковича, «Й. Бах» і «Л. Бетховен» та багато інших.

Над камерними творами Борис Романович працював надзвичайно ретельно: глибоко проникав у суть поетичного тексту, шліфував вокальну інтонацію, доводячи її до довершеності. Співак вивчав фактуру романсу чи пісні, не обмежувався засвоєнням лише вокальної партії, залишаючи фортепіанну для акомпаніатора. Для Гмирі музичний твір це цілісність, де всі складові взаємопов'язані і супровід в свою чергу доповнює концепцію твору манерою гри, стилем виконання. Це виявляється в інтонуванні, фразовому мисленні, динаміці, а також в штрихах і артикуляції. Його спів несе в собі неповторну своєрідність, образність, задушевність. Видатний хоровий диригент Павло Муравський, який тісно співпрацював із співаком, писав: «В його манері співу захоплює глибока виразність, бездоганна вокальна лінія і кришталевисто чиста інтонація. У Бориса Романовича Гмирі щасливо поєднувався рідкісний артистизм і великий темперамент із почуттям міри і бездоганим смаком [3, с. 384–385]. Він був надзвичайно суворим до себе в питаннях музичної інтерпретації, не дозволяв собі жодних зовнішніх ефектів. Все підпорядковано основному – художньому задумові композитора, а також виразності донесення до слухача музичного твору. Музична інтонація, поетичне слово і тембр у його виконанні становлять неподільну єдність. Особливо важливими для нього були чіткість дикції, чистота мови і виразність слова. Зокрема, співак писав: «...І композитори, і ми вокалісти, повинні дуже уважно ставитися до слова, щоб якнайкраще і повніше передати слухачам його зміст і красу. Донесене, забарвлене голосовими барвами слово б'є прямо в серце, злегка торкаючись розуму. Слово може бути відповідно забарвлене тільки тоді, коли внутрішні переживання актора пошлють відповідні імпульси...» [2].

Та понад-усе Борис Гмиря бережно і з любов'ю ставився до української класики та народних пісень і романсів. Зокрема він наголошував, що основним його завданням тут є: «Змити дилетантський намул з української пісні і подати її у всій добросовісності народній»[2, с. 8]. Скільки душевного тепла вкладав він

у кожен музичну фразу, у кожне слово. Тому спів Бориса Гмирі зворушує до глибини душі, пробуджує історичну пам'ять, національну свідомість і гордість за свій народ. «В його голосі сконцентровані, весь національний дух українців, генетичний код народу» [3].

Народився Борис Романович Гмиря у відомому історичному містечку Лебедині на Сумщині в родині робітника-каменяра. Пізніше він так згадує своє дитинство: «Злидні були страшні, навіть хліб ділили по шматочку». З особливим теплом згадує співак про свою матір: «Але небезрадісним було моє дитинство і юність. Глибока, ніжна любов матері осявала світлом наше сіре життя». І далі: «Мати зуміла виховати в мені ті якості, які потрібні художникові-творцеві: спостережливість, душевну ніжність і вміння посправжньому любити людей, і всі їхні болі, відчувати їхні переживання, любити й цінувати природу і, як кажуть, відчувати пахощі землі» [3, с. 12].

З одинадцяти років почав працювати, щоб допомогти родині. Лише у віці 27 років отримав атестат про середню освіту. У 1930 році Борис Гмиря, зарахований студентом у Харківський інженерно-будівельний інститут. На четвертому курсі його запрошують на прослуховування до консерваторії в класі професора П. Голубєва, учня італійця Федеріко Богамеллі. За особистим розпорядженням тодішнього наркома освіти М. Скрипника, Гмиря, як виняток, одержує право навчатися у двох вищих навчальних закладах одночасно, які й закінчив з відзнакою. На третьому курсі консерваторії студенту Борису Гмирі запропоновано роботу в Харківському театрі опери, де він і працював до закінчення навчання.

Його слава розпочалася в 1939 році на Всесоюзному конкурсі вокалістів у Москві, де молодий Гмиря стає лауреатом (II премія). Тут же йому пропонують роботу у Великому театрі СРСР, Ленінградському та Мінському оперних театрах, але вибір припадає на Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка. В цьому театрі він пропрацював до 1957 (з перервою у зв'язку з війною 1941–1944 рр.). Від 19 вересня 1943 до 1 червня 1944 року Гмиря працював у Кам'янці-Подільському в міському музично-драматичному театрі,

брав участь у постановці опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». У 1941 році йому присвоєно звання «Заслужений артист України», 1951 – «Народний артист СРСР», 1960 – нагороджений орденом Леніна, в 1962 – присуджена Сталінська премія.

У 1957 році, у розквіті творчих сил, співак змушений залишити роботу в Київському театрі опери та балету завдяки «колегам» по роботі. Після виходу на пенсію Борис Гмиря інтенсивно гастролює з концертами в містах тодішнього Радянського Союзу, Варшаві, Будапешті, Софії, Братиславі, Мості, Ліберці, і навіть Кантоні та Пекіні. Твори у виконанні Б. Гмирі включені в найпрестижніші музичні каталоги, а ім'я прикрашає списки найвидатніших вокалістів світу. У 1962 році його ім'я внесене до престижної міжнародної енциклопедії «Who is Who?», 1992 – до списку ста славних українців за тисячолітню історію України, 2001 – до альманаху «Видатні діячі України минулих століть», 2002 – до альманаху «Золота еліта України».

Остання пісня, яку Борис Гмиря вивчив і виконав за три місяці до своєї кончини, – «Сміються-плачуть солов'ї» на вірші Олександра Олеся, в музичній обробці Г. Жуковського. І співак, і композитор твір цей присвятили Вірі Августівні Гмирі – дружині співака.

Серце Великого співака зупинилося о 13 годині 30 хвилин спекотного 1 серпня 1969 року на 66-му році життя. Четвертого серпня майже в день його народження, пісню «Чуєш, брате мій» у супроводі капели бандуристів вся Україна і весь мистецький світ прощалися з Генієм вокалу Борисом Романовичем Гмирею, якого поховали на Байковому кладовищі у Києві.

І ось, 23–30 листопада 2004 року, стародавній Київ гостинно відчинив двері для обдарованої творчої молоді. Відбулася історична подія – Перший Міжнародний конкурс вокалістів ім. Бориса Романовича Гмирі. Щось символічне і хвилююче відбувалося на Майдані Незалежності і в стінах Національної музичної академії ім. П. Чайковського. В один і той же час на Майдані Незалежності народ України виборював своє право на кращі зміни в своєму житті, а поруч, в стінах музичної академії змагалися за звання кращого,

молоді співаки на Першому Міжнародному конкурсі ім. Б. Гмирі, на організацію якого, на превеликий жаль, спромоглася наша держава аж після 35-ти років від дня смерті славетного співака. Про необхідність проведення такого конкурсу, невтомно нагадувала урядовцям президент фонду Бориса Гмирі, його онука Ганна Принц. Вона оббивала пороги багатьох інстанцій, згуртовуючи довкола цієї справи відомих людей нашої держави: В. Яворівського, Б. Олійника, міністра культури Ю. Богуцького та інших. Організатори постаралися зробити так, щоб тільки що народжений конкурс виглядав досить престижно: Гран-прі – 10 000 \$, Перша премія – 7 000 \$, Друга премія – 5 000 \$, Третя премія – 3 000 \$. Окрім того, були встановлені заохочувальні і спеціальна премія за краще виконання твору з репертуару Бориса Гмирі. До складу журі ввійшли відомі діячі вітчизняної та зарубіжної культури: А. Кочерга – голова журі (Україна – Австрія), В. Буймістер і Л. Венедиктов (Україна), Г. Писаренко та О. Заремба (Росія), М. Стріхарж (Німеччина), та В. Хартл (Австрія).

Спробувати свої сили зголосилися 54 співаки – з України, Росії, Білорусії, Молдови, Вірменії, Казахстану та Китаю. І ось після трьох відбіркових турів названо імена переможців. Гран-прі одержав українець Максим Пастер, що, до речі, закінчив Харківську консерваторію, яку колись закінчив Борис Гмиря. Нині він працює солістом у Великому театрі в Москві. Переможець продемонстрував прекрасне володіння голосом, глибину динаміки. На відміну від інших конкурсантів, його репертуар був досить різноплановим – як за стилем, так і за характером, і все було виконано з великим успіхом. Приходиться тільки дивуватися, чому такий талановитий співак не виступає в наших театрах. Серед чоловіків першу премію отримав Сергій Ковнір (бас), студент Національної музичної академії (клас проф. Є. Мірошніченко). Особливо вдалися йому пісні Г. Свірідова із циклу на слова Р. Бернса. Володаркою першої премії серед жінок стала Анастасія Бакастова, солістка Московського академічного музичного театру ім. Станіславського і Немировича-Данченка. Незважаючи на те, що репертуар третього туру не відповідав вимогам конкурсу (замість трьох творів два), ліризм виконання

захопив журі і слухачів. Хороше враження конкурсантка справила в другому турі, особливо виконанням творів Й. Брамса і П. Чайковського. Другу премію отримав Юрій Барков (баритон) – студент Національної музичної академії (клас проф. В. Буймістера) і сопрано Тетяна Ганіна – солістка Національної опери України. Із небагатьох конкурсантів саме Т. Ганіній вдалося у відповідному стилі виконати арію Баха, одночасно продемонструвати високі вокальні можливості. Третю премію серед чоловіків поділили солісти Національної опери Д. Агеєв (бас) і М. Шуляк (тенор). У Д. Агеєва особливо вдався другий романс С. Рахманінова. М. Шуляку, маючи красивий голос, не вдалося створити переконливого образу – особливо в романсах П. Чайковського в третьому турі. Третя премія серед жінок дісталася Тетяні Триногіній, студентці Московської державної консерваторії (клас проф. Г. Писаренко). Дуже добре прозвучав у її виконанні цикл М. Мусоргського «Дитяча» – тонка темброва гра і виразність виконання дозволили їй створити переконливі образи.

З приємністю хочеться відзначити і участь випускника Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Станіслава Куфлюка (клас ст. викладача М. Стефанюка). Наймолодший за віком і досвідом, він досить впевнено розпочав свій дебют, судячи із реакції і поздоровлень публіки і деяких членів журі. Слід також відмітити високу оцінку членами журі майстерності нашого концертмейстера Тетяни Дранчук.

Підводячи підсумки конкурсу, на жаль приходиться констатувати деякі негативні факти, яких можна було б уникнути. Наприклад: програми деяких учасників конкурсу не завжди відповідали всім вимогам. На жаль, в нас вже стає поганою традицією, що завдає удару по авторитету такого престижного конкурсу – це участь учнів членів журі (учні Г. Писаренко: А. Бакастова – I-ша премія і Т. Триногіна – III-тя премія), (учень В. Буймістера – Ю. Барков – II-га премія). Більшість міжнародних конкурсів виключає можливість участі учнів членів журі, що обумовлюється в умовах проведення подібних заходів на такому рівні. Можливо, оргкомітету конкурсу ім. Б. Гмирі варто було б про це подумати.

А ось враження членів журі.

Анатолій Кочерга (Україна-Австрія): «Я хочу сказати найтепліші слова про Бориса Гмирю. Щасливий очолювати цей конкурс, тому що він був для мене неповторною академією, одним із найулюбленіших моїх виконавців. Я безмежно щасливий ще й тому, що в ці дні проходять надзвичайно важливі події в історії нашої вільної України. Я сподіваюся всім серцем, душею, що ми переможемо, бо нас багато. Конкурс дуже голосистий, є дуже гарні виконавці. Багато з них з України, це ще більше зігріває серце і душу. Існує зарубіжна і слов'янська виконавські школи. Наша ще за радянських часів із центрами Київ – Харків – Одеса – Львів славилася дуже сильними педагогами. І вона, слава Богу, залишається на високому рівні. Я взагалі сказав би, що наша освітня система набагато вища, ніж на Заході. Конкурс буде зростати і набувати сили, якщо його учасники пізнають глибину вокального мистецтва нашого славетного Бориса Гмирі» [6].

А ось думка *Галини Писаренко*, народної артистки Росії: «Цей конкурс збуджує інтерес до камерного виконавства, бо його престиж нині падає і сьогодні вже немає великих імен. Я пам'ятаю, як у Москві співала Н. Дорліак, З. Долуханова, А. Далієв – це були великі вечори. Тепер, як правило, виконавські програми змішані – це і оперні арії, шлягери, вигідні для голосу, тому що конкурс має велике значення для відродження камерного жанру. На мою думку, педагогам потрібно так працювати з молодими виконавцями, щоб вони, по-перше, глибоко розкривали зміст твору і, по-друге, добре володіли іноземними мовами, Шуберта треба співати по-шубертівськи, це ж стосується Моцарта, Баха, Бетговена. Без знання мови – це неможливо. Твори французьких композиторів К. Дебюссі, М. Равеля не звучать російською чи українською мовами. Так само як російська музика не звучить німецькою мовою. Це якраз найуразливіше місце у виконанні учасників конкурсу [6].

І на закінчення хочеться сказати, що більшість наших виконавців орієнтуються на сцену – артистичність, міцне звучання голосу, наносячи шкоду нюансам і техніці. І найголовніше камерна музика вимагає від виконавця

високого інтелекту і високої культури яку на превеликий жаль не завжди прищеплюють в наших мистецьких закладах. Хотілося б щоб Перший Міжнародний конкурс вокалістів ім. Бориса Гмирі став традиційним і послужив якнайкращим прикладом для проведення подібних йому, імені наших славетних земляків: О. Мишуги, М. Менцинського, М. Голинського, М. Старицького (Скала), І. Маланюк та багато інших. Бо найкращим пам'ятником для них залишиться – це наша пам'ять» [6].

Отже основою складових векторів універсальної творчості митця-титана є патріотизм, що загартовується і переростає у висловлення «туги і праці багатьох поколінь¹¹», завдяки чому можемо говорити і про вокальну, вокально-композиторську, педагогічну, епістолярну, художню та раціоналізаторську діяльність Б. Гмирі:

- вокальна: оперна, концертно-камерна, радіо-трансляції та фільмова діяльність;
- педагогічна: не будучи педагогом, був вчителем для багатьох поколінь знаменитостей, таких як М. Г'яуров, Є. Нестеренко та ін.;
- епістолярна спадщина: 50 рукописів науково-популярних і мистецьких статей, 8 зошитів-щоденників обсягом 1865 ст., 7000 листів, 3500 офіційних, творчих та протестних листів;
- художня діяльність: художні і скульптурні вироби, а саме – ескізи образів Тараса Бульби в однойменній опері М. В. Лисенка і Максима Кривоноса – «Богдан Хмельницький» К. Ф. Данькевича, гіпсовий бюст спільно з відомим українським скульптуром А. С. Ковалевим;
- раціоналізаторська: різноробочий (матрос, кочегар, вантажник, інженер-будівельник, радіоінженер та багато ін. видів діяльності, що сформували особистість співака-філософа).

¹¹ Вислів видатного українського філософа Юрія Липи (1900-1944).

1. Архімович Л. Борис Гмиря (в оперному репертуарі) / Л. Архімович . – К. : Муз. Україна, 1981. – 120 с. – (Майстри мистецтв України).
2. Гаврилець Г. О. Борис Романович Гмиря 1903–1969 (бас-кантанте) / Г. О. Гаврилець, Г. В. Принц // Перший Міжнародний конкурс вокалістів імені Бориса Гмирі. – 2004. – №1. – С. 3–4.
3. Гмиря Борис : Статті, листи, спогади / Гмиря Борис ; ред. Б. С. Буряк. – К.: Муз. Україна, 1975. – 432 с.
4. Гмыря Б. Р. Дневники. Щоденники, 1936–1969 / Б. Р. Гмыря; сост. и авт. сопроводительных текстов А. В. Принц; худож.-оформитель О. Н. Артёменко. – Харьков : Фолио, 2010 – 880 с.
5. Голубев П. В. Борис Гмыря / П. В. Голубев. – М.: Гос. муз. изд-во, 1959. – 60 с.
6. [Б. а.] Осяяний ім'ям Бориса Гмирі // Українська газета. – 2004. – 16 груд., № 47 (331). – С.7.

УДК 792.73

Володимир Павліковський

ВПЛИВ ДЖАЗОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ НА ФОРМИ ПОПУЛЯРНОЇ, ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНОЇ, РОКОВОЇ ТА СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

У статті на основі провідних науково-публіцистичних, методичних видань, праць, досліджень зарубіжних та вітчизняних авторів, висвітлюються основні тенденційні чинники впливу джазової музичної культури на численні форми популярної, вокально-естрадної, рокової та сучасної музики. Окреслено шляхи синтезу з сумісними галузями та галузями музичного мистецтва, музичної культури ХХ – початку ХХІ ст.

Ключові слова: джаз, блюз, регтайм, уорк-сонг, свінг, міністрел-шоу, класичний джаз, класичний свінг, бібоп, мейнстрім, кул-джаз, фри-джаз, ритм-енд-блюз, поп-музика, рок-музика, джаз-рок, ф'южн.

Владимир Павликовский

ВЛИЯНИЕ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ФОРМЫ ПОПУЛЯРНОЙ, ВОКАЛЬНО ЭСТРАДНОЙ, РОКОВОЙ И СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

В статье на основе ведущих научно-публицистических, методических изданий (работ, исследований) зарубежных и отечественных авторов, освещаются основные тенденционные факторы влияния джазовой музыкальной культуры на многочисленные формы популярной, вокально-эстрадной, роковой и современной музыки. Очерчены пути синтеза с совместимыми отраслями и отраслями музыкального искусства, музыкальной культуры ХХ – начала ХХІ в.

Ключевые слова : джаз, блюз, регтайм, уорк-сонг, свинг, министрел-шоу, классический джаз, классический свинг, бибоп, мейнстрим, кул-джаз, фри-джаз, ритм-энд-блюз, поп-музыка, рок-музыка, джаз-рок, фьюжн.

INFLUENCE OF JAZZ MUSICAL CULTURE ON THE FORMS OF POPULAR VOCAL-POP, ROCK AND CONTEMPORARY MUSIC

On the basis of the leading scientific, journalistic and methodological publications (papers, researches) of foreign and domestic authors in the article it is highlighted the main tendentious factors of influence of jazz musical culture on various forms of popular, vocal-pop, rock and contemporary music. The ways of synthesis with compatible branches and branches of musical art, musical culture of XX–XXI centuries are outlined.

Key words: jazz, blues, ragtime, work song, swing, minstrel show, classic jazz, classic swing, bebop, mainstream, cool jazz, free jazz, rhythm and blues, pop music, rock music, jazz rock, fusion.

Джаз – талановите явище, яке виникло на межі XIX–XX ст. у замкнутому просторі соціального середовища. Будучи спочатку побутовим, чисто прикладним, а надалі породжуючи все нові і нові форми в галузі музичного мистецтва і мистецтва загалом, джаз став воістину інтернаціональним, без якого вже неможливо уявити світоглядність художнього мислення, виконавської інтерпретації, цілісності та багатогранності, високої мистецької культури XX – початку XXI ст. Джаз – визначне явище музичного мистецтва, яке має свою естетику, важливий суспільний характер, величезний творчий потенціал і «художній феномен», який заслуговує на більш серйозний аналіз та вивчення. Джаз постійно привертає до себе увагу дослідників, які намагаються з різних музично-етичних позицій пояснити його сутність, але зрозуміти це завжди було нелегкою справою.

Одну з перших спроб сформулювати сутність джазу зробив Маршалл Стерне. Він доводив, що джаз – це «напів-імпрізаційна американська музика», яка відрізняється: «...безпосередністю комунікації, експресивними характеристиками вільного використання людського голосу і складним мінливим ритмом» [9, с. 200].

Відомий дослідник джазу О. Медведєв стверджує: «Джаз, як різновид музики, по суті, феномен – історичний, естетичний, соціальний. Він неспівставний з жодним класичним музичним жанром, чий розвиток звершувався протягом століть» [5, с. 5]. Інший дослідник джазу, Іоахим Берендт, висловлюючись про відмінні риси джазу від європейської музики, вказує на найважливіші з них: «...пов'язану з імпрізацією, спонтанністю музикування, свінгування, відображальну індивідуальність виконавця – звучання і манеру фразування» [7, с. 176].

Отже, всі три дослідники, що спробували дати визначення поняттю «джаз», виділяють як найбільш характерні нефіксовані нотацією і не досягнуті дискурсивно елементи його художньої системи.

За 70-80-х років, це талановите «дитя» негритянського народу – «джаз» – став видатним представником світової культури XX – початку XXI ст.

Музична імпрізація – найстародавнійший вид музичного мистецтва. бо вся історія музики починалася з імпрізаторства. Але в джазі, на відміну від академічного музичного мистецтва, імпрізація є особливим елементом.

Аналізуючи й надалі цей феномен, неможливо не відмітити, що «джаз» – не тільки особливий, специфічний різновид музики, але й особливе неповторне середовище, як і люди, котрі створюють цю музичну культуру. Відзначимо, що імпрізаційність в джазовій музичній культурі є єдиною непорушною ознакою. Власне, джазове мистецтво і визначається імпрізаційним процесом і торкається не тільки галузі музичного мистецтва і мистецтва загалом, а насамперед, є сферою мислення індивідуума. І, як результат процесу, втілюється в різних видах людської діяльності, особливо ж в її духовній сфері і є феноменом складного багатонаціонального конгломерату.

Расова проблема, яка була гострою в Америці в 60–70-х роках в період «чорного бунту» минулого століття мала неабиякий вплив на всі грані духовного життя, а особливо, в джазовому середовищі. Вона відображена в словах видатного джазового музиканта (саксофоніста) доби «фрі-джазу» Орнетта Коулмена: «...І ще я хочу сказати про злість, про ту лють, що

переповнює мене, як негра, про надзвичайну лють, яку я вимушений кожен день придушувати в собі, аби вижити... Понад усе я боюся піддатися цьому почуттю, викликаному в мене людьми, котрі віддають належне моєму таланту, але тут же плюють в мій бік, не сприймаючи мене, як людину» [5, с. 7].

Таке зізнання не є поодиноким серед видатних темношкірих музикантів. Проповідник ідей негритянського авангарду в джазі Арчі Шепп стверджував: «...Джаз має свою естетику, але для нас важливий і його суспільний характер [...] Як люди і як артисти, ми приймаємо виклик, який кидає нам суспільство, а у відповідь висловлюємося мовою музики...» [5, с. 7].

Відомий американський критик Іоахим Берендт стверджував, що «Месія Джазу» – *великий* Джон Колтрейн в своїй творчості, випромінює «вищу силу любові», а Арчі Шепп наголошував, що: «його музика – це крик про свободу» [2, с. 7].

Споконвічна тема базується на чуттєвій соціальній складовій життя афроамериканського народу, в труднощах і перешкодах, що виникають на його життєвому шляху. Вивчаючи цей визначний пласт музичної культури, ми хочемо до кінця зрозуміти не тільки витоки цієї музики, її мистецько-художню природу, але і її життєвий зміст.

Зрозуміти джазову сутність надзвичайно важко. Джаз огортає себе пеленою таїни. В основі цієї музики є щось таке «інтелектуально-емоційне», що можливо тільки відчутти, але неможливо до кінця пояснити, визначити. Найбільш загадкове в джазі – це особлива метрична пульсація, структура поліметрії, поліритмії, що за формулюванням являє собою «свінг».

«Граунд-біт» в джазовій музиці не пов'язаний, як в європейській музиці з мелодичною лінією, а витримується майже самостійно ритм-групою. Як правило, регулярному чітко організованому біту, протиставляється більш вільна і гнучка джазова ритміка. Ці мікрозміщення, що постійно виникають на основі ритмічних акцентів відносно основних долей такту, посилюють враження імпульсивності, внутрішньої конфліктності та напруженості музичного руху.

Слухач сприймає цю гру акцентів як постійний хвилеподібний рух. Таке ритмічне «розгойдування» має у джазі визначення «свінг». Він є основним засобом джазової поліритмії й виникає внаслідок неспівпадання акцентів мелодичної та ритмічної ліній. Вміння джазового музиканта «балансувати» між цими «несуміщеннями» і визначає свінгову манеру. Створювати повноцінний біт і свінг вдається лише музикантам з добре розвиненим почуттям ритму. Джаз – це виконавське мистецтво, тому поняття біту і свінгу невід'ємне.

Питання про характерні риси джазу доцільно завершити перефразованою В. Конен цитатою Л. Мазеля, що джазова музика, її музично-виражальна система зовсім не те саме, що європейська музично-виражальна побудова. І художня логіка, на основі якої вона виникає, явно не та, до якої ми при звичаєні [3, с. 225; 4, с. 307–325].

Джаз – це інтелектуально-емоційна життєва сутність філософського процесу мислення. Натяки на сподівання аналізу цієї сутності, використовуючи методи європейської теорії музики, мають не більше шансів, ніж спроби розуміння поезії через закони прози. Джаз – це унікальний сплав принципів і елементів європейської і африканської музики. Він, як підкреслював відомий дослідник джазу Д. Коллієр, «*е sui generis*» (лат. – у своєму роді) [2, с. 16].

Але якщо джаз і неафриканська музика, він передусім дитя американських негрів – тих, кого невольниками вивезли з Африки, тих, хто тяжко працював на плантаціях, лісорозробках, у портах, тих, хто пізніше стали мешканцями гетто великих міст: спочатку Нового Орлеана, а потім Нью-Йорка, Сент-Луїса, Чикаго, Детройта та інших. І як і всяка професійна музична традиція, джаз бере свій початок з народних джерел. Його походження губиться в часі...

Вибудовуючи форму музичного твору європейського типу, зазвичай ми масмо визначену архітектуру і драматургію. Європейська музика культивує визначені стандарти тембрового забарвлення звуку, фіксовано-висотного звуку в традиційних формах темперації, мажору і мінору.

В джазі тембр «індивідуальний» і змінюється в залежності від завдань художнього, творчо-виразового мислення та багатогранних можливостей музиканта-виконавця.

Виконавець може використовувати блюзові тони, дьорті-тони, грануланери, глісандо, офф-пітч-тони, шаут-ефекти – в будь-який момент, і навіть в середині музичної фрази.

Термін «дьогті-тони» – характерний для джазу специфічно негритянський засіб звуковидобування, виражений у навмисно «не чистому» (брудному) інтонуванні. «Дьорті-тони» з'явилися і стали типовими для негритянської манери співу і найчастіше використовувалися у блюзах, трудових піснях та інших вокальних жанрах черношкірого населення.

Спірічуелс, блюз і ранній джаз – найважливіші види музики, які виникли в північному Новому Світі XIX – початку XX ст., які накреслили нові шляхи в світовому музичному мистецтві.

Блюз – один з найважливіших різновидів джазу, який увійшов у світову культуру водночас з раннім джазом і який виник на основі зовсім іншої естетики, що порушила європейську традицію темперації. Блюз неможливо вважати ні мажорним, ні мінорним, в основі його лежить інша ладова структура, що будується на семиступеневому звукоряді, семиступеневого натурального мажору з блюзовими тонами – пониженими III і VII ступенями. В семиступеневому звукоряді, семиступеневого натурального мінору з блюзовими тонами – пониженим V-м ступенем і високим VI ступенем.

Як зазначено дослідниками джазу, в процесі еволюції блюзу досить чітко простежується три періоди: архаїчний, класичний та сучасний («ритм-енд-блюз») [6, с. 12; 10, с. 36–48].

У Новому Орлеані поряд з вокальним виник і закріпився жанр інструментального блюзу. Це стало дуже важливою подією в історії джазу. За припущенням Д. Коллієра: «Інструментальні блюзи зародились, коли виконавці на духових інструментах, перш за все мідних, почали імітувати звучання людського голосу. За допомогою специфічного інтонування, використовуючи

сурдини, музиканти видобували із своїх інструментів «змазані», глісандуючі звуки і тони, які характерні для блюзового співу» [2, с.63–64].

Багатопланова панорама музичного життя Нового Орлеану широко і цікаво представлена у монографії Д. Коллієра про Луї Армстронга [1].

Отже, з початку XX ст. джаз став розповсюджуватися не тільки в США, але і в країнах Західної Європи. Ним зацікавились і композитори академічної сфери та європейської композиторської техніки.

Блюзова традиція висвітлена практично у всіх джазових стилях. До неї зверталися у своїй творчості і такі відомі корифеї академічної школи XX ст., як М. Равель, Д. Мійо, К. Дебюссі, І. Стравінський, Е. Саті, Ф. Пуленк, Е. Кшенек, Дж. Гершвін, А. Копленд, Б. Мартіну і багато інших. Під її впливом виникло багато нових форм і жанрів сучасної рок-музики, популярної та танцювальної музики.

На підтвердження вищезгаданого у розділі «Блюз и музика XX століття» В. Конен стверджує: «Блюз, як і регтайм виявилися першими явищами, які дали відповідь в рамках масового легкожанрового мистецтва на запити нової психології XX ст.» [3, с. 269]. Жоден з видів афро-американської музики не відзначився в такій мірі, як блюз. Цей вид музичного мистецтва має естетичну сутність джазу і його самотню художню систему. На сьогодні ці два музично-мистецькі види стали органічною приналежністю культури XX – початку XXI ст.

Акцентуючи вищезгадане, можемо прийти до думки, що джаз – це унікальний сплав принципів і елементів європейської і африканської музики. Синтез європейського і неєвропейського, афро-американського, пронизує безліч музичних творів, створених всесвітньо відомими композиторами. Виділимо тільки деякі з них: «Соната для скрипки і фортепіано» М. Равеля (так звана «блюзова соната») і його Фортепіанний концерт, «Бик на даху» Д. Мійо, «Негритянська рапсодія» Ф. Пуленка, «Рапсодія в блюзових тонах» і Фортеп'яний концерт Дж. Гершвіна, «Шорос» і «Бразилійська бахіана» Вілла Лобоса, симфонії Коноє, велика кількість п'єс Коуелла і багато інших.

«Джаз тепер настільки перетинається з іншими формами музики, що напевно чи зможе зберегтися, як самостійне явище», – зі слів відомого американського дослідника в царині джазу Джона Фелла [2, с. 351].

Джаз впливав і продовжує впливати на всю сучасну музику: рок, фанк, джаз-рок, ф'южн, соул, вокально-естрадному музику, музику кіно, телебачення, значну частину сучасної симфонічної і камерної музики та сучасної музичної індустрії. Без перебільшення можна вважати, що властиво, на «фундаменті джазу», з'явилася «будівля» сучасної популярної музики, що стала носієм стильових, манерних особливостей, які стимулюють творчу уяву музиканта-виконавця середини ХХ – початку ХХІ ст.

І розглядаючи ці аспекти специфіки жанрово-стильової багатогранності естрадно-музичного мистецтва, будемо вважати, що широкий спектр музично-стильових процесів полягає в могутньому емоційно-естетичному впливові на сприйняття музичної форми та художнього змісту музики ХХ – початку ХХІ ст.

Так, унікальність стилю рок-музики, як художнього феномену, привертає увагу не тільки музикантів та мистецтвознавців, а також соціологів, психологів та педагогів.

Стиль рок-музики – тип сучасної популярної музики. Утворився від пісенно-танцювальних жанрів негритянського міського фольклору 20–30-х років ХХ ст., «ритм-енд-блюзу», музики «кантрі-енд-вестерн» і рок-н-ролу.

Важливими характеристиками рок-музики є її соціальні функції, побутові та технічне забезпечення. З музичного боку найбільш характерними її ознаками можна вважати в ній трансформацію елементів блюзу зі специфічним роковим ритмом.

В рок-музиці можливо виділити три основні стильові напрямки:

- 1) поп-рок, тісно пов'язаний з традиціями музики кантрі і популярно-пісенними міськими танцювальними жанрами;
- 2) мейнстрім-рок, орієнтований на традиції блюзу і ритм-енд-блюзу;
- 3) авангардний рок (експериментальні його форми).

Еволюція засобів музичної виразовості і взаємовпливу джазу і рок-музики, зумовили популяризацію окремих видів і стилів рок-музики, виникненню ряду нових синтетичних музичних стилів – джаз-рок, ф'южн, арт-рок, барокко-рок, етно-рок, електрик-рок тощо.

Кожен з естрадних стилів та жанрів: чи це популярна музика, чи рок-музика, чи джаз-рок музика, чи ф'южн – має специфічні художні особливості і засоби виразовості. Джаз-рок або музика ф'южн передбачає поєднання метричної пульсації рок-музики і складних джазових гармоній, а також імпровізації з елементами вільного джазу і сучасної академічної музики, що характеризуються безпосереднім контактом із публікою.

Сучасне естрадно-музичне мистецтво – це властива своєрідна трансформація структури стилю, розмаїття засобів виразовості, розвиненої фантазії, творчої композиторської та виконавської техніки, високої культури ХХ – початку ХХІ ст.

Музика ХХ – початку ХХІ ст. відзначається різновидом художніх і культурних явищ не тільки в галузі музичного мистецтва, а й мистецтва взагалі, а насамперед процесу сфери мислення, як форми художнього вираження та створення нових оригінальних форм в галузі музичного мистецтва.

Зробимо невеликий екскурс в музичну культуру ХVІІ – ХІХ століть, де музична мова, яка ґрунтується на фундаменті «класичної тональної гармонії» – композиторів Дж. Перголезі, Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена та багатьох інших, лягла в основу композиторської думки «романтиків». Однак, вони внесли в неї «чужий класицистській гармонії багатий колористичний елемент, який послабив функційні тяжіння: виникло самостійне поняття – «романтична гармонія» [3, с. 254]. Відтак музична культура ХХ ст. отримала в спадок від епохи «романтизму», або «лірико-психологічної епохи» багато цінностей. «Якщо в один рік з «Весною священною» Стравінського з'явилися «Дзвони» Рахманінова, а його Третій фортепіанний концерт буквально ровесник шенбергівської монодрами «Очікування»; якщо протягом всього двох років Оннегер створює «Пасифік

231» з його прозорою ліричністю, якщо імпресіоністично нестійкі, мальовничі «Швидкоплинності» Дебюссі співпадають у часі з монументальним психологічним симфонізмом Малера, і навіть в рамках творчості одного художника зустрічаються «Стальний скок» і «Війна і мир» (у Прокоф'єва) або «Румунські танці» і «Чудовий мандарин» (у Бартока), то не може навіть виникнути сумніву в тому, що традиції лірико-психологічного (романтичного) століття зберігають свою силу у мистецтві нашого часу» [3, с. 255]. Разом з тим виникли нові напрями, нові пошуки, які були породжені атмосферою часу. В. Конен зазначає: «На фоні цих нових тенденцій і явищ – перших послідовно атональних опусів Шенберга і Берга, творчості Саті і «Шістки», Стравінського французького періоду, раннього Гіндеміта і багатьох інших» [3, с. 258] було створено високе оригінальне мистецтво, якому притаманне велике розмаїття засобів виразності композиторської техніки, високої музичної культури.

Ці нові тенденції мали великий вплив на авангардову джазову музичну культуру, що відкрили нові творчі горизонти і дали можливість завоювати почесне місце в сучасній музиці XX – початку XXI ст.

У 40-50-х роках XX ст. існують окремі джазові музиканти та композитори, які проводять експерименти в пошуках шляхів розвитку нового джазового мистецтва, що має назву – авангард (фрі-джаз).

Авангард – напрямок джазової музики, який значно послабив непохитні умови стилістичної нормативності, проявивши тенденцію до ще більш, ніж у попередніх джазових напрямках, значущої індивідуалізації джазового стилю. Він включає в себе ряд течій, а саме: фрі-джаз, який розглядається як стиль авангардного джазу 60-х років, що пов'язаний із радикальними експериментами в галузі гармонії, форми, ритміки, мелодики і техніки, імпровізації. Характерні риси фрі-джазу: культ вільної імпровізації, застосування поліметрії, поліритмії, політональності й атональності, серійної та додекафонної техніки, вільних форм та інших нововведень. Це музика із зовсім іншою філософією, генезисом та художніми принципами таких пошуків, як відхід від ідеї метра в його класичному розумінні.

З фрі-джазом тісно пов'язаний і так званий модальний (або ладовий) джаз, що також виник у 50-60-х роках завдяки творчості трубача Майлса Девіса і саксофоніста Джона Колтрейна. В його основі лежить ладовий принцип організації музики. Гармонічна основа замінена ладами – дорійським, фригійським, лідійським, пентатонічним та іншими звукорядами як європейського, так і не європейського походження. Особливою перевагою в модальному джазі користується розроблена в 1953 році піаністом Джорджем Расселлом система із 9 хроматичних варіантів лідійського ладу. З точки зору деяких дослідників джазу [9, с. 36–48] атональний джаз є одним із останніх спроб подальшого доробку у цьому напрям – джазового музичного мистецтва.

Корифеї джазового авангарду: Чарлі Паркер, Дізі Гілеспі, Сесіл Тейлор, Стів Лейсі, Росуел Радд, Хербі Ніколс, Телоніус Монг, Бад Пауелл, Чарлі Мінгус, Орнет Коулмен, Дон Черрі, Арчі Шепп, Альберт Айлер, Стів Лейсі, Девіс Майлс, Коулмен Хокінс, Арт Тейтум, Оскар Пітерсон, Білл Еванс, Джон Колтрейн, Хербі Хенкок, Девв Брубек, Кіт Джаретт, Чік Корія і багато інших, мали і мають вплив на виконавські стилі і виконавську майстерність в джазі і в сучасній музиці взагалі у XX – початку XXI століття.

Підсумовуючи і розглядаючи основні етапи розвитку джазової культури та її еволюційного розвитку, приходимо до висновків:

Джаз об'єднує риси джазової музики, симфонічної музики; «rhythm and blues» і рокової музики; поп-музики і сучасної легко-жанрової музики, кіно-музики, авангарду та сучасної музики.

Джаз – почасти розвивається і глибоко проникає у всі стилі і форми, породжуючи особливі пласти музичної культури XX – початку XXI ст.

За джазом – майбутнє, а найголовніше – залишається «музика», що без сумніву навіть через століття буде хвилювати і викликати хвилювання в серцях людей...

1. Коллиер Д. Л. Луи Армстронг – американский гений / пер. з англ. / Джеймс Линкольн Коллиер. – М.: Радуга, 1987. – 424 с.
2. Коллиер Д. Л. Становление джаза : популярный исторический очерк / пер. с англ. / Джеймс Линкольн Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.
3. Конен В. Д. Рождение джаза / В. Конен. – М.: Советский композитор, 1984. – 312 с.
4. Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки / Л. А. Мазель. – М.: Советский композитор, 1982. – 328 с.
5. Медведев А. Путешествие в мир джаза / А. Медведев // Коллиер Д. Л. Становление джаза : популярный исторический очерк / пер. с англ. / Джеймс Линкольн Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – С. 5–8.
6. Симоненко В. С. Мелодии джаза : Антология / В. С. Симоненко. – К.: Музична Україна, 1984. – 320 с.
7. Berendt I. The Jazz Book : From Ragtime to Fusion and Beyond / Joachim-Ernst Berendt. – New York : Lawrence Hill & Company, 1976. – 541 p.
8. Collier J. L. The Making of Jazz A. Comprehensive history. – N.Y.: Delta, 1979. – 543 p.
9. Sargant W. Jazz : Hot and Hybrid 3rd edition, enlarged / Winthrop Sargant. – N. Y., 1975. – 302 p.
10. Stearns M. The Story of Jazz / Marshall W. Stearns. – N.Y.: Oxford University Press, USA, 1970. – 416 p.

ВПЛИВ ДЖАЗОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ НА ФОРМИ ПОПУЛЯРНОЇ, ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНОЇ, РОКОВОЇ ТА СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

Дана стаття присвячена актуальній проблемі національної джазології – дослідженню основних напрямків діяльності найбільш дієвого і результативного просвітницько-пропагандистського осередку джазового мистецтва – джаз-клубів, які стали невід'ємною частиною музичного життя регіональних центрів джазового фестивального руху в Україні в період 1990 – 2012 рр.

***Ключові слова:** джаз-клуби, джазові фестивалі, джазово-фестивальний рух, регіональні центри джазово-фестивального руху.*

РОЛЬ ДЖАЗ-КЛУБОВ В ОРГАНІЗАЦІИ МУЗИКАЛЬНОЇ ЖИЗНИ РЕГІОНАЛЬНИХ ЦЕНТРОВ ДЖАЗОВОГО ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕННЯ В УКРАЇНЕ

Данная статья посвящена актуальной проблеме национальной джазологии – исследованию основных направлений деятельности наиболее действенной и результативной просветительско-пропагандистской организации джазового искусства – джаз-клубов, которые стали неотъемлемой частью музыкальной жизни региональных центров джазового фестивального движения в Украине в период 1990-2012 гг.

***Ключевые слова:** джаз-клубы, джазовые фестивали, джазово-фестивальное движение, региональные центры джазово-фестивального движения.*

Zoriana Ros

THE ROLE OF JAZZ CLUBS IN THE ORGANIZATION OF MUSICAL LIFE OF REGIONAL CENTERS OF JAZZ-FESTIVAL MOVEMENT IN UKRAINE

This paper is devoted to the issue of national jazzology – the research of the main activities of the most efficient and effective, enlightenment-propagandist center of jazz art – jazz clubs, that have become an integral part of the musical life of regional centres of jazz-festival movement in Ukraine during 1990-2012.

Key words: *jazz clubs, jazz festivals, jazz-festival movement, regional centers of jazz-festival movement.*

Період до 90-х ХХ ст. є важливим з точки зору відкриття і розвитку для України джазового мистецтва. В провідних центрах країни відкриваються джаз клуби, інтенсивно розвивається концертна діяльність, організовуються перші джазові фестивалі тощо. Саме у ті роки відбувається професійна орієнтація на джазову музику. Вагома роль в даному процесі належить дієвому просвітницько-пропагандистському осередку джазового мистецтва, ініціатору багатьох джазових фестивалей в Україні – джаз-клубам.

Серед зарубіжних дослідників феномену фестивалю слід згадати П. Паві, який визначає специфіку фестивалю як унікального комунікативного каналу; К. Мошкова – дослідника особливостей організації фестивалів, концертів та роботи джаз-клубів в Америці [6]; О. Баташева, який досліджує історію розвитку фестивального руху як складової світового джазового руху [1] тощо. Проблеми, пов'язані з розвитком фестивального руху в Україні, вивчаються вітчизняними мистецтвознавцями та культурологами і постійно піднімаються в наукових публікаціях, зокрема Ю. Гожик, Я. Іваницької, О. Дячкової, О. Зінкевич, М. Копиці, В. Кузик, П. Маркушевського, Л. Мельник, В. Рунчака, І. Сікорської, Г. Степанченко, М. Черкашиної-Губаренко, Ю. Чекана та ін. Слід окремо згадати про дисертаційні дослідження С. Зуєва, К. Резникової, В. Олендарева, В. Романка, М. Шведа.

Але, до цього часу відсутні дослідження щодо вивчення діяльності основних структурно-організаційних осередків джазового мистецтва в Україні, які виконують цілий ряд культурологічних завдань переважно організаційного та просвітницько-пропагандистського характеру і з яких найбільш дієвими та результативними в своїй діяльності стали джаз-клуби, які були ініціаторами в

проведенні багатьох джазових фестивалів переважно у визначених центрах розвитку джазово-фестивального руху в Україні. Таким чином, саме даний аспект дослідження і визначає актуальність пропонованої публікації.

Метою даної статті стало дослідження основних напрямків діяльності джаз-клубів у визначених регіональних центрах розвитку джазово-фестивального руху в Україні на період 1990–2012 рр.

Протягом 1990–2012 рр. в Україні проходив процес формування регіональних центрів фестивального джазового руху, які вирізнялися великою кількістю проведених джазових форумів, високим виконавським рівнем і які відобразили особливості та можливості конкретного регіону. На основі огляду проведених джазових фестивалів протягом досліджуваного періоду визначилась степінь участі переважно обласних міст України в розвитку даного мистецького руху [8].

Фестивалі відіграли значну роль у формуванні мистецького середовища у ХХ ст., стали загальновизнаним й традиційним на поч. ХХІ ст. Фестивальний процес стрімко розвивався і тепер більшість усіх подій музичного мистецтва в Україні відбувається саме в межах численних фестивалів, що проводяться впродовж усього календарного року. Маючи на меті популяризацію тих або інших мистецьких проектів серед широкої аудиторії, фестивалі формують новий регламент культурного життя, нову модель споживання мистецтва та задоволення культурних потреб виконавців і слухачів. Якщо раніше публіка “існувала” в часовому вимірі від концерту до концерту, від гастролей до гастролей, від сезону до сезону, то тепер – від фестивалю до фестивалю. Фестивалі як форма існування музичного мистецтва утворили своєрідну альтернативу концертним сезонам, а також календар новітніх українських свят або, за визначенням О. Дячкової, “фестивальне коло”, і стали однією з головних ознак сучасного культурного простору України. За два десятиліття фестивальний музичний рух набув надзвичайно широкої популярності й охопив практично всі “консерваторські” міста та навіть деякі села [3, с. 11].

Міське середовище як форма культурної взаємодії різних людей та їх об'єднань стає особливим центром із інтенсивними процесами глобалізації. Воно не лише поєднує в собі ринково-економічну, політичну, гуманітарну, освітню чи мистецьку специфіку співпраці різних людей та груп, а й надає можливості для їх індивідуального розвитку, враховуючи потреби особи в комунікації та збереженні особистого простору. “Процеси глобалізації актуалізують міста як культурний та інноваційний центр розвитку всієї національної держави, адже саме міста концентрують у собі творчий потенціал та надають простір для інновацій” – зазначає в своїй статті Ж. Мечкало [6, с. 55]. Основні аспекти, які характеризують місто, – це рух, інфраструктура, швидкість інформаційного потоку та суспільні зв'язки.

Саме в містах концентруються різноманітні думки, ідеї, мистецькі проекти і творчість, активно функціонують молодіжні об'єднання, організації, клуби, розвивається концертне життя і сервісне обслуговування тощо. Тут людина має змогу здобути освіту, різноманітні знання та інформацію, не віддаляючись від світових процесів. Місто стає тим середовищем, де акумулюються всі творчі сили індивіда, який ділиться своїм талантом і працею з іншими. Воно об'єднує різних людей як центр, що стимулює творчі, індивідуальні та колективні процеси співпраці, даючи змогу вирішувати важливі економічні, культурні, соціальні чи екологічні проблеми. Унікальною є співпраця різних людей, яких об'єднує ідея чи галузь професійного спрямування, наприклад, клуби або об'єднання за інтересами, зокрема, в контексті нашої теми, – джаз-клуби та інші музичні клубні заклади, а також великі масові заходи, наприклад, музичні фестивалі і проекти тощо. Прикладом такої взаємодії є міжнародний контакт із іншими учасниками проекту. Водночас місто забезпечує простір не лише для здійснення запланованого, а й задоволення емоційних, естетичних та природних потреб. “Входячи у широке коло взаємодії в містах, люди постійно змінюють та перетворюють навколишній світ” [1]. Сучасне місто – це своєрідний центр обміну ідеями і ресурсами – від мистецтва до політики. Навіть відстаючи економічно, кожне

місто поступово стає включеним у глобалізаційні процеси і займає там певну нішу.

Безумовно, місто впливає і на свідомість людини, що сприяє виокремленню індивідуального в контексті соціальної взаємодії і співпраці різних людей, груп та громад, яких об'єднує ідея чи галузь професійного спрямування. Прикладом такої взаємодії є мистецькі фестивалі, зокрема джазові, в рамках яких здійснюється міжнародний контакт із іншими учасниками мистецького проекту. За своєю формою музичні фестивалі проводяться як цикли концертів і музичних спектаклів, об'єднаних загальною назвою, єдиною програмою і, зазвичай, проходять в особливо урочистій обстановці. Для фестивального руху характерна необмеженість заходів за тривалістю (від декількох днів до року) і змістом. Існують монографічні музичні фестивалі (присвячені музиці одного композитора), тематичні (присвячені певному жанру, добі або стилістичному напрямку), виконавського мистецтва тощо. Їх організацією займається державна і місцева влада, філармонії, музичні товариства, а також приватні фірми та окремі продюсери. Музичні фестивалі можуть проводитися регулярно (щорічно, раз в 2–4 роки) або у зв'язку з будь-якими урочистими подіями і влаштовуватись зазвичай в містах, що славляться музичними традиціями або пов'язані з життям і діяльністю великих музикантів, хоча деякі фестивалі проводяться з рекламною метою (для залучення туристів). В рамках музичних фестивалів часто проводиться значна частина музичних конкурсів, які стали їх важливою складовою.

Сприймаючи Незалежність як можливість підвищення музично-культурного рівня, практично всі міста України долучилися до “змагання” на проведення найбільшої кількості фестивалів і їх “міжнародний” статус. Поряд із спробою Києва затвердити себе адміністративною столицею і культурним центром спостерігається тенденція до створення альтернативних локальних центрів. Такими є насамперед консерваторські міста, що мають досить розвинену систему музичної освіти, закладів культури і творчі колективи,

розвинену сітку структурно-організаційних та просвітницько-пропагандистських осередків, таких, наприклад, як джаз-клуби, музичні клубні заклади, видавництва, мистецькі агенції та компанії, громадські організації, розвинену підтримку українського джазового мистецтва в рамках міжнародного культурного співробітництва, різноманітні культурно-мистецькі центри, розважальні заклади тощо. Процеси децентралізації культурного простору України і розповсюдження фестивального руху знаходяться у відносинах взаємної залежності. Фестиваль стає оптимальною формою проведення музичних акцій, яка характеризується великою резонантністю і відповідає прагненням міст і регіонів підвищити свій статус. На основі огляду започаткованих і проведених джазових фестивалів в Україні за період 1990 – 2012 рр. було визначено ступень активності окремих міст України в розвитку даного мистецького руху, що дає підставу констатувати – в Україні в даний період були сформовані регіональні центри джазового фестивального руху, які репрезентують високий виконавський рівень та визначають особливості і досягнення в даній сфері окремо взятого регіону. Грунтуючись на адміністративному регіональному поділі України, розміщеному на сайті <http://uk.wikipedia.org/wiki> і проведеному дослідженні, своєю активністю серед міст України виділяються переважно обласні центри, зокрема: в Західному регіоні – м. Львів та обл.; в Східному – м. Харків та м. Донецьк; в Південному – м. Одеса та обл. і м. Севастопіль, в Центральній частині України – м. Дніпропетровськ та обл.; в Північній – м. Київ, які можна рахувати центральними містами-осередками розвитку джазово-фестивального руху в Україні. Саме в них було започатковано або відроджено по п'ять і більше джазових фестивалів, більшість з яких стали міжнародними і відомими далеко за межами України. Саме вони визначають престиж нашої країни на міжнародних форумах і дають потужний стимул для розвитку української джазової культури. Наприклад, в м. Львові було започатковано за цей період 5 нових міжнародних джазових фестивалів, з яких два стали великими фестивальними форумами – “Alfa Jazz Fest” та “Jazz Bez”, а у Львівській обл. в

свій час виникло 2 міжнародні фестивалі – “Свірж” (с. Свірж) та “Fort. Missia” (с. Поповичі); всі 8 нових джазових фестивалів в м. Одеса отримали статус міжнародних (“Два дні та дві ночі нової музики”, “Джаз-Карнавал” – “Odessa Jazz Fest”, “Ukraine Jazz summer” та ін.), а м. Південне Одеської обл. стало відоме двома фестивалями – Міжнародним дитячим джазовим фестивалем ім. Леоніда Утьосова в Південному (“Дитячий джазовий рух”) і фестивалем «Сосо. джаз...» (Пам'яті Сосо Іремашвілі) тощо.

Але незмінним лідером в даній галузі, безперечно, лишається місто Київ, яке є не тільки центром джазового фестивального руху Північного регіону, але і всієї України. Там сконцентровані найкращі сили українського джазу і створені найбільш сприятливі умови для розвитку джазового мистецтва. В місті за скромними підрахунками за даний період було започатковано біля 20 джазових фестивалів, 12 з яких мають міжнародний статус. Це джазові фестивалі “Єдність”, “Jazz In Kiev”, “Vocal Zone” ім. Володимира Міхновецького, “Метаморфози джазу”, дитячі міжнародні джазові фестивалі “ОКешкін Джаз” і “Атлант – М”; участь у міжнародних джазових форумах разом з іншими містами України – “Дніпрогастроль”, “Ukraine jazz summer”, “Бразил Босанова Джаз Фест”, “Jazz Bez” тощо.

Отже, розглянемо діяльність джаз-клубів у вище зарегламентованих регіональних центрах розвитку джазово-фестивального руху в Україні.

Західний регіон – м. Львів. Розвиток джазового мистецтва у Львові безпосередньо пов'язаний з діяльністю різних мистецьких об'єднань. Тут ще до 60-х років існував “Тea-джаз”, який виховав багатьох львівських джазових музикантів. Згодом з'явилися оркестри, ансамблі і джазове мистецтво у місті дістало серйозний розвиток та набуло самобутнього вигляду. Серед музикантів, які починали джазовий рух у Львові, були: М. Скорик, О. Авдєєв, М. Ярошевський, М. Балабан, І. Хома, Ю. Яремчук, В. Кіт, А. Орехов, Ю. Шацький, Р. Рак, З. Ковпак та ін.

У 1993 році було засноване Мистецьке Об'єднання “Дзига” – організація митців, громадських діячів, підприємців, яка ініціювала проведення і діяльність

різноманітних культуро-творчих осередків і проектів (клуби, фестивалі, медіа-проекти тощо). Воно виникло в результаті об'єднання середовища громадських діячів студенського руху періоду здобуття Україною незалежності ("Студентське братство" 1989–1993), середовища авангардного мистецтва ("Шлях" 1989–1992) та музикантів тогочасного андеграунду Львова ("Клуб шанувальників чаю", "Мертвий Півень", фестиваль андеграунду "ВиВих" тощо). За період своєї діяльності мистецьке об'єднання "Дзига" організувало і провело безліч творчих акцій, залучаючи до їх втілення провідних митців не лише з України, але й з Польщі, Австрії, Словаччини, Чехії, США, Росії, Японії.

Тривалий час музичне середовище міста організовується "Джаз-клубом. Львів". Засновниками клубу, як зазначалось вище, стало мистецьке об'єднання "Дзига" на чолі з М. Іващишиним, а також відомі Львівські джазмени: М. Токар, Д. Винницька, І. Гниддин, А. Литвинюк. Мета клубу – розвиток та популяризація якісного джазу, виховання та просування молодих виконавців, налагодження механізмів організації джазових концертів та фестивалів, обміну інформацією, спілкування із середовищами інших міст та виходу львівського джазу на провідні європейські сцени.

Джазові вечори також часто проводяться в клубі "Picasso Jazz Club", який був створений у 2010 р. на базі заснованого 14 червня 1997 р. львівського клубу "Picasso" і неодноразово був співорганізатором різних фестивалів: "Jazz Bez", "Тиждень сучасного мистецтва" тощо; в клубі "Лялька" (етно-джаз) – культовий львівський клуб, який був створений у 1994 році як один із центрів львівської рок-культури 1990-х і 2000-х років, а з 2007 року перетворений на джаз-клуб (Назва походить від того, що клуб знаходиться в приміщенні Львівського обласного Театру ляльок); "Культ Live Music Club", в якому звучать в "живому" виконанні професійних музикантів, ансамблів та гуртів – гостей з усього світу, найкращі у місті концертні вечори у стилях Jazz, Funk, Blues, Soul, World music, Balcan, Rock, Reggae, Latin, Retro, Rock'n'Roll.

Східний регіон – м. Донецьк. Одним з перших джаз-клубів в Україні з'являється джаз-клуб саме у Донецьку. У 1967 р. відомий колекціонер

джазової музики, один з відкривачів джазу в Донецьку, а в кінці 90-х – автор і ведучий програми "Джаз-тайм" на радіо "Європа +", В. Дубільєр організував перший джаз-клуб "Донбас-67". Він став не тільки першим президентом донецького джаз-клубу, але і організатором першого джаз-фестивалю "Do#Дж // ДоДж" (1969 р.). Серед засновників клубу був і нинішній академік, а на той час студент, С. Комісаренко, художник О. Макаренко. Джаз-клуб мав приміщення у Будинку культури, але часто музиканти збиралися неофіційно у квартирі у В. Дубільєра, на запрошення якого на той час в Донецьк через його закордонні зв'язки приїжджали музиканти з Польщі, Югославії, а сам В. Дубільєр у 1967 р. побував на джазових фестивалях у Празі і Талліні.

Поява джаз-клубу стало початком процесу, який зробив Донецьк музичним центром союзного значення. Без клубу не було б фестивалю, який вперше проведуть два роки по тому і про що у 1967 році творці джаз-клубу ще і не мислили.

16 липня 2009 р. донецький джаз-клуб був зареєстрований як Донецька громадська неприбуткова організація "Донецький обласний клуб любителів джазу – "Про джаз" під керівництвом Ю. Панченка. Мета та завдання організації – популяризація та сприяння у розвитку джазового мистецтва в Донецькій області, поширення інформації про джаз, допомога виконавцям джазу, організація та проведення джазових заходів. В тому ж році з'являється ще один осередок, в якому поряд з іншими звучать джазові композиції – це громадська організація "Донецький клуб любителів шансону "Музика кохання".

м. Харків. Харківський джаз-клуб "Jazzter" був відкритий у серпні 2008 р. як ресторан-клуб. У цьому просторі, затишному і світлому закладі в одному з залів знаходиться сцена, бар зі столиками де зосереджена вся джазова сутність Jazzter'a. Проведення джазових концертів часто можна зустріти на афішах арт-клубу "Корова", клубу "Жара Rave Club" та ін. Велику роботу по пропаганді джазового мистецтва через реалізацію різноманітних джазових проектів проводить Арт-клуб "Pintagon", який також бере активну участь у проведенні

джазового фестивалю “Kharkiv Za Jazz Fest”. В свою чергу Незалежний культурний центр “Indie” підтримує проведення харківської частини Міжнародного джазового фестивалю “Jazz Bez” – найбільшого джазового фестивалю в Україні.

Південний регіон – м. Одеса. Одеса була колыскою українського джазу, мистецтво якого в Україні почало розвиватись та існувало ще до 60-х років. Саме там з одеським “Tea-джазом” починав свою творчу діяльність великий Леонід Утьосов, створюючи високі джазові традиції. Тому не дивно, що саме в Одеській обл. в м. Південне був започаткований Міжнародний дитячий джазовий фестиваль ім. Леоніда Утьосова, який часто називають “Дитячим джазовим рухом”.

У 1979 р. одним з перших в Одесі з’являється джаз – клуб “Рифф”, який очолив Ю. Юстратов, а пізніше в 90-х рр. фундатором одеського джаз-клубу та утьосівського фестивалю, засновником і художнім керівником Одеського биг-бенду став М. Голоцапов. В активах джаз-клубу – організація та проведення фестивалю “Odessa JazzFest”, в рамках якого постійно відбуваються клубні концерти та джем-сейшени.

Джаз в Одесі звучить і в інших клубах міста. Зокрема, в джаз-клубі “Алькапоне” і особливо в кафе “19.53”, про яке говорять – “трохи інше” кафе. Це водночас і джаз-клуб, і кафе, і концертний зал, в якому часто організуються джазові вечори.

м. Севастопіль. Розвитком джазового мистецтва в Севастополі займається Джаз-клуб, який був створений у 2009 році. Мета клубу – за допомогою джазових концертів подолати “джазову безграмотність” севастопольців. 10–18 квітня 2009 р. в Севастополі пройшов міжнародний джазовий фестиваль “Jazz Bez”, який за заявою першого заступника голови СМДА В.Казаріна, зібрав найбільших музикантів України і Росії, країн Чорноморського басейну, Європи, Америки тощо. І впродовж цих років “Севастопільський джаз-клуб” був одним з організаторів фестивалів “Jazz Bez” (2009, 2010, 2011 р.). Вже на першому фестивалі в Севастополі виступило три десятки колективів, у яких грали більше

сотні музикантів зі США, Канади, Австрії, Франції, Греції, Ізраїлю, Німеччини, Росії, Литви, Польщі та України.

Популярним в м. Севастополі є “Центр культури і мистецтва” (ЦКИ), який став провідним закладом культури і мистецтва і який зібрав під своїм дахом велику кількість дитячих, аматорських та професійних гуртків та колективів. Тут регулярно проходять цікаві концерти і гастролі відомих колективів і виконавців, а також він пропонує якісну освіту і цікаве дозвілля. В ньому працюють професійні, освітні, а також творчі колективи. Центр культури і мистецтва в Севастополі проводить міські свята і фестивалі, культурні заходи і вистави. В центрі створені 25 професійних і аматорських колективів, що займаються різними видами творчості, і 12 з них присвоєно назву “народних”.

Центральний регіон – м. Дніпропетровськ. Дніпропетровськ також прилучився до перших лідерів джазової клубної роботи. У 1961 р. у Дніпропетровську було організовано перший джаз-клуб в кафе “Чиполіно”, в концертах якого брали участь відомі в майбутньому музиканти: В. Коновальцев (саксофон), Ю. Біленко (саксофон), В. Куцинський (контрабас), Ю. Генбачів (барабани), О. Куценко (барабани), запрошеними гостями джаз-клубу в ті роки були відомі музиканти К. Орбелян, О. Лундстрем, аранжувальник та диригент М. Цигуткін.

Перший “справжній” джаз-клуб, який працював на громадських засадах, був заснований у Дніпропетровську групою ентузіастів і шанувальників джазу – Ю. Байсаголовим, А. Заславським, В. Задонцевим, Л. Шагіной, Г. Смірновим, Ю. Піваком, А. Козловим і відкрився 22 травня 1967р. в кафе “Мрія” Південного машинобудівного заводу (на два дні раніше, ніж джаз-клуб в Донецьку) під назвою “Blue Note”. Вона була запозичена з дуже відомого американського пластиночного лейбла з рекламним слоганом “найпрекрасніший джаз”. Активісти джаз-клубу розгорнули бурхливу діяльність, метою якої була популяризація джазової музики, знайомство з її історією, виховання у слухачів гарного музичного смаку. Практично щотижня в

“Мрії” проходили лекції-концерти, присвячені відомим джазовим виконавцям і композиторам, які супроводжувалися прослуховуванням записів кращих зразків вітчизняного та зарубіжного джазу, а також організувалися концерти дніпропетровських самодіяльних джазових колективів та гастролерів – оркестрів під управлінням В. Людвіковського, Ю. Саульського, Ризького естрадного оркестру тощо.

На початку 1968 року актив джаз-клубу спільно з міськкомом комсомолу почав підготовку до першого в Дніпропетровську фестивалю джазової музики, який відбувся у квітні того ж року. Фестиваль джазової музики “Юність – 68” проходив у залі інституту Укргіпромету. До початку 70-х років у розвитку радянського та Дніпропетровського джазу починають відчуватися перші серйозні труднощі. Але члени Дніпропетровського джаз-клубу не втрачають ентузіазму і в результаті їх самовідданих зусиль у 1973 році в місті проводиться черговий, вже п'ятий за рахунком фестиваль джазової музики “Юність-73”.

90-ті роки це період активної музично-просвітницької роботи. Вірні своїм традиціям ентузіасти джазу не залишають цілей, проголошених першим джаз-клубом: навчити слухачів розуміти джаз, прищепити любов і смак до цієї дивовижної музики. На теперішній час на сайті http://gorod.dp.ua/out/clubs/catalog/?place_type=18 зазначено про існування 10 джаз-клубів в м. Дніпропетровську. Це клуби, де можна почути джазову музику, але вони надзвичайно різні щодо музичних програм. До найбільш відомих з них відносяться: Джаз-клуб “Цепи” – найвідоміший паб Дніпропетровська, який став місцем де звучить справжній живий джаз. Робота клубу сприяє міжкультурному діалогу і надає підтримку молодим виконавцям, заохочує художнє новаторство, імпровізацію, нові форми творчої діяльності, а також використання традиційних музичних форм при створенні нових жанрів тощо; Джаз-клуб “Коттон бар / Cotton Bar” (Bar, Jazz Club, and Performing Arts Venue), де звучить музика в стилі джаз,блюз, рок-н-ролл, поп, рок. Це одне з найяскравіших місць, що відрізняється своєю індивідуальністю, де кожен може

доторкнутися до часточки джазової культури; музичний клуб “ПроJazz”, в якому відбуваються концерти і виступи молодих музикантів та ін.

Північний регіон – м. Київ. Місто Київ займає особливе місце в розвитку джазової клубної справи. У 60-х роках у джазі з'явилися імена, які прославили місто Київ: В. Симоненко, Є. Дергунов, В. Молотков, А. Шарфман, Є. Яценко, К. Ходос, З. Народецький, В. Дмитренко, В. Ільїн та ін.

У Києві джаз формувався, розвивався і сконцентрувався в основному в джазових клубах. Ідея створення клубу виникла у найвідомішого українського джазового діяча В.Симоненка, коли він переглядав підшивки джазових журналів і побачив повідомлення про те, що в Ленінграді в 1958 році відкрився перший в Союзі джаз-клуб. 17 березня 1962 відкрився перший в Україні київський міський джаз-клуб. Він був очолений Б. Шелунцовим та В. Симоненко, а у 1965 р. відбулася його реорганізація: змінилася назва – МКМ (Молодіжний клуб “Мрія”), під егідою якого в місті проводилися джазові концерти. Згодом у 1966 р. відкрилася федерація молодіжних клубів (ФМК), де був проведений перший в Україні конкурс джазових ансамблів і виконавців.

Пожвавлення роботи клубного джазу спостерігається на початку 90-х років – років незалежності. Саме у 90-ті роки починає діяти у Києві джаз-клуб “Динамо люкс”, де О. Коган проводив джазові концерти і завдяки яким почали активно спілкуватись між собою українські музиканти, які демонстрували свої сили у Києві, бо тільки тут, у столиці, була робота для джазових виконавців. Починають видаватися перші збірки (Jazz Inside) та перші альбоми українських джазменів, таких як гурт “Схід Site” та гурт “Fest”.

Згодом в Києві була започаткована ціла сітка джазових або арт-клубів, напрямок діяльності яких була спрямована в основному на організацію джазових концертів як молодих виконавців, так і іменитих джазменів, іноді – джем-сейшенів і майстер-класів. Найбільш відомі з них: специфічний джаз-клуб “А7”, з відкриттям якого можна було почути найвідоміших світових зірок джазу, побувати на унікальних майстер-класах і просто насолоджуватись справжнім “живим” виконанням; джаз-клуб “Джорджия”, який з'явився на

місці книжкової кав'ярні “Квартира Бабуїн” в листопаді 2007 р. з дивовижними звуками джазу, блюз, і улюбленим напрямком музики чорношкірих – соул; джаз-клуб “Jazzva Do It”, який був заснований у березні 2011 р. на базі Національного університету Києво-Могилянської академії і метою якого є популяризація джазу в Україні та створення умов для розвитку творчості молодих музикантів. У пресрелізі клубу зазначено: “Пий джаз. Слухай каву. Коли грається гарний джаз – він ллється, його можна пити. Коли в джезві вариться кава – вона дихає, піниться, грає, її можна слухати”. Джаз-клуб організував ряд джазових концертів та став центром перегляду проектів в рамках фестивалю “Jazz Bez”. 13 та 14 грудня 2012 р Джазовий клуб “Jazzva” спільно з Мистецьким об'єднанням “Дзига” (Львів) та Польським інститутом приймав у Києві XII Міжнародний джазовий фестиваль Jazz Bez. Поряд з вище згаданими джаз-клубами в Києві активно працювали джаз-клуби “ДК” трамвайно-тролейбусного управління, джаз-клуб РЦНК, “Cotton Club”, “Jazzva”, “Bratislava Club”, “Джаз клуб” (буд. Дружби Народів), дуже часто джаз лунає в одному з найкращих арт-клубів України – Арт-клубі “44” та ін.

З проведеного аналізу діяльності джаз-клубів в центрах розвитку джазово-фестивального руху в Україні впливає:

1. Джаз-клуби, які переважно були зареєстровані як громадські організації, як об'єднання за інтересами, починають відігравати суттєву роль в організації музичного життя міст України і особливо в регіональних центрах джазово-фестивального руху – в містах Києві, Львові, Одесі, Донецьку, Севастополі, Харкові і Дніпропетровську.

2. На початковому етапі діяльність більшості джаз-клубів була спрямована на знайомство з історією джазу, проведенні лекцій-концертів, присвячених відомим джазовим виконавцям і композиторам, які супроводжувалися прослуховуванням записів або відео кращих зразків вітчизняного та зарубіжного джазу, що мало за мету навчити слухачів розуміти джаз, прищепити любов до цієї дивовижної музики, виховати у них гарний музичний смак.

3. Основний напрямок діяльності джаз-клубів був сконцентрований в основному на вихованні та просуванні творчої молоді; організації джазових концертів як молодих виконавців, так і іменитих джазменів; налагодженні механізмів організації джазових концертів та фестивалів; реалізації мистецьких проектів; обміні інформацією на творчих зустрічах з відомими музикантами та передачі ними вмінь молодому поколінню через організацію джем-сейшенів і майстер-класів; спілкуванні із музичним середовищем інших міст і країн та вихід українського джазу на провідні європейські сцени.

4. В своїй більшості, як зазначає В. Романко, “саме джаз-клуби стали ініціаторами проведення нових джазових фестивалів ... ” [7, с. 64]. Проведений огляд діяльності джаз-клубів переконує, що саме вони найчастіше ініціюють проведення українських джазових фестивалей та конкурсів, які є найвищою формою презентації якісного рівня досягнень творчості композиторської та виконавської майстерності музикантів в даній галузі музичної культури.

5. Особлива роль джаз-клубів у вищезазначених регіональних центрах розвитку джазово-фестивального руху спостерігається в організації міжнародних джазових фестивалів, особливо тих, які відзначаються багаторічними традиціями, мають свою публіку, своїх фанатів і слухачів. Саме такі джазові фестивалі, як переконує світовий та український досвід, є своєрідними центрами або двигунами, які визначають напрямки розвитку музичного мистецтва, формують нові ідеї, відкривають нові безмежні горизонти творчої діяльності. Адже фестиваль – це не тільки свято і насолода для публіки, а й своєрідний механізм регулювання та корекції естетичних смаків, поглядів, утвердження певних ідеалів. Це – і перевірені практикою новачі та визначення пріоритетів, і пошук нових шляхів розвитку музичного мистецтва тощо.

Використана література і джерела:

1. Голубович О. Вплив міста на життя людини в добу глобалізації / О. Голубович [Електронний ресурс]. Режим доступу: www.lnu.edu.ua/faculty/Phil/Visnyk/Filos_visnyk_15/27_15.pdf.
2. Доценко А. І. Адміністративно-територіальний устрій та розселення в Україні / А. І. Доценко. – К., 2003. – 63 с.
3. Дячкова О. “Київ Музик Фест-95” / О. Дячкова // Музика. – 1996. – №1. – С. 10–11.
4. Кизлова О. Джаз против попсы – битва титанов / Ольга Кизлова // Зеркало недели. Украина. – М., 2011. – № 36, 07 октября [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://gazeta.ua/articles/events-journal/372229>
5. Культурна політика в Україні. [Електронний ресурс] // Аналітичний огляд під ред. О. Гриценка. – Укр. центр культурних досліджень Мін. к-ри та туризму України – 2007. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://culturalstudies.in.ua/zy_2007_sl.php
6. Мечкало Ж. Сучасне місто в умовах глобалізації / Ж. М. Мечкало // Вісник НТУУ “КПІ”. Філософія. Психологія. Педагогіка. Вип. 3 – К., 2011. – С. 55–59.
7. Романко В. Джаз в музичній культурі України : соціокультурна і музична інтерпретації : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – “Музичне мистецтво” / Володимир Романко – К., 2001. – 177 с.
8. Рось З. П. Розвиток джазового фестивального руху в Україні в період 1990 –2012 рр. / Зоряна Рось // 3-тя Міжнародна науково-практична конференція “Наука і суспільство”. – Лондон, 2013. – С. 327–340.
9. Рось З. П. Український джаз як культурологічна проблема / Зоряна Петрівна Рось // V культурологічні читання пам’яті Володимира Подкопаєва “Культурологічний дискурс сучасного світу: від національної ідеї глобалізації цивілізації”: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції – К., 2007. – С. 258–262.

ОСНОВЫ ТЕХНИЧНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕНИЯ

ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА

В статті розглядаються сучасні можливості технічних засобів та інноваційних комп’ютерних технологій, якими необхідно оволодіти вокально-естрадному виконавцю для здійснення професійної концертної діяльності. Охарактеризовано роль електроакустичної апаратури, особливості технічного забезпечення, а також шляхи та методи їх використання у творчому процесі естрадного співака.

Ключові слова: вокально-естрадне виконавство, співак, мікрофон, фонограма, акустика.

Гіга Степан

ОСНОВЫ ТЕХНИЧЕСКОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ

ВОКАЛЬНО-ЭСТРАДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В статье рассматриваются современные возможности технических средств и инновационных компьютерных технологий, которыми необходимо овладеть вокально-эстрадному исполнителю для осуществления профессиональной концертной деятельности. Охарактеризована роль электроакустической аппаратуры, особенности технического обеспечения, а также пути и методы их использования в творческом процессе эстрадного певца.

Ключевые слова: вокально-эстрадное исполнительство, певец, микрофон, фонограмма, акустика

Giga Stephan

FUNDAMENTALS OF TECHNICAL SUPPORT OF

VOCAL-VARIETY ART PERFORMANCE

The article reviews new possibilities of innovative techniques and computer technology, which is necessary to master the vocal-pop singers to perform professional live performances. Here are given characteristics of the role of electro-

equipment, especially hardware as well as the ways and methods of their use in the creative process of a singer.

Key words: *vocal variety art performance, singer, microphone, soundtrack, acoustics.*

Культурологічний феномен вокально-естрадного виконавства, перш за все, полягає у поєднанні масової культури і музичного мистецтва. Таким чином, поняття масової музичної культури та популярної музики у цьому напрямі розвитку естрадного співу взаємозв'язані. Сучасний естрадний виконавець часто змушений працювати в різних комунікативних ситуаціях, іноді зручних, а іноді ні, як то стадіон, відкритий майданчик, університетська аудиторія, елітний клуб тощо. Наявність грандіозних за масштабом театральних концертних приміщень, які вміщують тисячі глядачів, спричинила появу проблеми залежності естрадного виконавця від спеціальних звукопідсилюючих систем. Це, в свою чергу, стає поштовхом до постійних нових пошуків особливих пристосовань та прийомів, які б дали можливість з мінімальними вокально-звуковими та виконавсько-художніми втратами донести твір до слухачької аудиторії.

Серед науковців, які досліджували питання використання у практиці вокально-естрадного виконавства спеціальних технічних засобів на особливу увагу заслуговують праці А. Нісбетта [8; 9; 16], О. Севашка [13], Р. Петеліна та Ю. Петеліна [11], М. Ефруссі [15], М. Мозгового [6; 7], Г. Кручініної [5]. Питанням історії та методики вокально-естрадного виконавства присвячені роботи О. Коннікова [4], С. Пейперта [10], Ю. Дмитрієва [1], Л. Прохорової [12], Н. Дрожжиної [2; 3] та ін. Проте, проблема застосування новітніх інформаційних технологій та технічних засобів у процесі підготовки професійного естрадно-вокального співака залишається однією з найбільш актуальних для сучасної вітчизняної музичної педагогіки. Це пояснюється тим, що, з одного боку, естрадний спів, як фахова дисципліна, набуває дедалі більш широкого розповсюдження серед вищих навчальних закладів культури і мистецтв; з іншого боку – підготовка та виконання естрадного репертуару

безпосередньо потребують від педагога використання нетипових для класичного вокалу, але поширених у аудіо-галузі технічних пристроїв та володіння відповідними технологіями їх використання.

Мета даної статті – розглянути сучасні можливості технічних засобів та інноваційних комп'ютерних технологій, якими необхідно оволодіти вокально-естрадному виконавцю для здійснення професійної концертної діяльності.

Можна відзначити, що поняття “новітні інформаційні технології” за останні десятиліття сприймається аналогом терміну “комп'ютерні технології”, адже практично всі сучасні технологічні пристрої найчастіше пов'язані з використанням комп'ютерних програм. Створення інформаційних баз даних у Всесвітній комп'ютерній мережі Інтернет, спеціальних Web-сайтів, організація спеціалізованих музичних форумів, розміщення в Інтернеті пісень у версії караоке і т.п. допомагають у педагогічно-творчій роботі з вокально-естрадним виконавцем. Яскравим прикладом може слугувати загальновідома програма “YouTube” завдяки якій можна значно спростити процес накопичення та відтворення (аудіо- та відео зразків) музичних прикладів для систематизації актуального та потенційного репертуару співака.

Сучасна вокальна студія, як правило, комплектується необхідною кількістю електронних приладів, що в загальному становлять так звану “цифрову вокальну станцію”. Комп'ютер – один з центральних компонентів цифрової стачії вокальної студії. Для забезпечення нормальної роботи його дані мають відповідати певним вимогам, наприклад, важливим елементом є звукова плата. Найбільш поширені на сьогодні “Creative” та “AudioFire”, а для професійного використання – “Lexicon”, та повний комплект програмного звукового забезпечення: драйвери, кодеки, віртуальні мікшери, а також програми для запису, озвучення й редагування звуку у можливих форматах “WAVE” і “MIDI”. Всі звукові плати дозволяють використовувати 1 (моно) або 2 (стерео) звукових канали (доріжки). Завдяки програмному забезпеченню комп'ютера можливе створення фонограм, тобто написання музичних творів за

допомогою редакторів “SONOR”, “CUBASE”, “AUDITION” та ін.; звукозапис “на живо” виконання співаків або інструментального супроводу до пісні в цифровому форматі, з наступним їхнім зберіганням на комп’ютерних носіях і обробкою в програмах-редакторах звуку; зведення голосів, аранжування та обробка записів; запис звукових компакт-дисків за допомогою DVD-рекордерів тощо.

Іноді важливим моментом в роботі з вокально-естрадним виконавцем є потреба нотної фіксації відомих (сприйнятих “на слух”) творів, обробка пісень та їх нотний запис, редагування нотних записів та їх подальший друк. Для цього існують спеціальні програми, наприклад, “Sibelius” та “Finale” – нотні редактори для написання, відтворення й друку музичних партитур. Ці програми дозволяють набирати, друкувати й редагувати ноти, імпортувати їх (тобто переводити нотний запис у музичний MIDI-файл, програвати його). “Finale” також пропонує різноманітні функції, такі, як зв’язування (лінковка) партій, редагування декількох сторінок одночасно. За допомогою даної програми можна створити власний музичний CD-диск та розмістити музику в Інтернет-мережі. Ці програми мають значну кількість функціональних можливостей, так як у програмі міститься 1700 високоякісних шаблонів, звуків, інструментальних партій, текстів тощо. Партитура може вводиться у обох програмах двома шляхами: вручну – за допомогою “мишки” або MIDI чи комп’ютерної клавіатури, або з аркуша – за допомогою сканера й програм розпізнавання, наприклад, “MIDIScan”, “MusicScan”, “PianoScan”.

Один з найважливіших технічних засобів, яким користується естрадний співак – мікрофон, який в сукупності з іншим технічним приладдям (посилювач, мікшер тощо) створює для співака передумови для нових, у порівнянні з природним звучанням його голосу, можливостей. Техніка мікрофонного співу, найчастіше, пов’язана з необхідністю озвучити великий акустичний простір. Проте, на сьогоднішній день ще можна зустрітися з іронією в бік естрадних вокалістів, як до “безголосих співаків”, для яких мікрофон – “милиці, що приховують посередні дані” [4, с. 146]. Таке

непорозуміння йде врозрід з тенденціями сучасного музичного мистецтва естради.

Основна задача мікрофона полягає в тому, щоб допомогти подолати бар’єр відстані між артистом і залом, зміцнити їх внутрішній контакт та скоротити фізичний розрив між співаком і слухачькою аудиторією спровокований масштабами сучасної естради. “Всією своєю шкірою артист відчуває суперечність: публіка жадає заглянути йому в душу, їй цікавіше і важливіше за все саме тонкі психологічні переливи – бо саме вони допомагають глядачу зрозуміти самого себе, до чого кожний усвідомлено або не усвідомлено прагне. А артист стоїть – крихітний на гігантській сцені, пригнічений цим простором, цими жорсткими конструкціями, гучною акустикою, навіть для перших рядів далекий і відчужений” [4, с. 144]. Саме для досягнення цих цілей почали використовувати мікрофон. Технічне вирішення творчих проблем спричинило виникнення нового виконавського стилю, що, в свою чергу, потребував іншого підходу до виконавської майстерності естрадних співаків. Цей стиль, завдяки його специфіці звучати так, ніби він звернений до кожного з слухачів особисто, Г. Ерісман назвав “інтимним”. Вражений цим вокальним феноменом він описав його: “...Коли ми почули вперше Жана Саблона, який співав перед мікрофоном, стало зрозуміло, що народився новий стиль: інтимний. Зрозуміло, сентиментальний романс, виконуваний напівпошепки, майже без голосу, існував і раніше в салонах, але не в кафе-концертах. Треба було дати відчуття на відстані цю інтимну присутність при майже шепітному виконанні, щоб усі слухачі сприймали цей спів так, ніби він звернений до кожного особисто. Це було зроблено штучним шляхом, але це іноді діє сильніше, ніж дійсна присутність виконавця. Мікрофон породив специфічні “мікрофонні” кар’єри, немислимі при інших обставинах” [14, с. 113].

На сьогоднішній день у практиці концертно-сценічного виконавства для естрадних співаків мікрофон – це один з найважливіших технічних засобів, яким користується артист. Але, молодому вокально-естрадному виконавцю потрібно усвідомлювати, що мікрофон не тільки не маскує технічні недоліки, а

навпаки, їх посилює, тому його використання приносить позитивні результати тільки на базі володіння співацькою технікою, навиками дихання, звукоутворення, артикуляції і т. д. Основне завдання, яке вирішують ці пристрої – це якісне відтворення звучання голосу без суттєвих змін вокального звуку у процесі виступу та запису.

Навчально-педагогічний процес роботи з вокально-естрадними виконавцями передбачає і спеціальну підготовку викладача, який, в свою чергу, повинен бути обізнаним щодо особливостей використання мікрофону в різноманітних за об'ємом та акустичними властивостями приміщень; в різних ситуаціях, наприклад, врахування тієї чи іншої ступені заповнення залу слухачами; від характеристик самого мікрофону, та від якості та можливостей всього комплексу акустичних технічних засобів. Завдання педагога – навчити молодого виконавця на практиці використовувати специфіку, та професійно орієнтуватися у принципах роботи з мікрофонами різного типу. Слід звертати увагу на вміння невимушено тримати мікрофон, використовуючи його як професійно-сценічний атрибут, тобто для підсилення виконавсько-художнього ефекту, вміти варіювати кут тримання мікрофону та ступінь його віддаленості від себе, координувати свої дії відповідно звуковому результату, якого співак бажає досягти та реально отримує.

На сьогодні, у широкій практиці вокально-естрадного виконавства, в основному, використовують два типи мікрофонів: динамічні та конденсаторні.

Динамічні мікрофони (наприклад, “Shure SM-58”, “Sennheiser”) частіше використовуються для концертних виступів. Це пов'язано з їх невибагливістю та простотою конструкції. Динамічний мікрофон відрізняється надійністю, стійкістю до перепадів вологості і температури. Вони уловлюють звук безпосередньо від джерела, тобто, від виконавця і називаються мікрофонами спрямовані дії. Співаки повинні пам'ятати, що при невірному куті утримання мікрофону даного типу, значно зменшується їх чутливість. Як наслідок, вони почнуть “ловити” чужі звуки, у тому числі й із звукових колонок, в результаті чого нерідко на практиці утворюється ефект “зворотньої” реакції, яка

призводить до виникнення додаткових фонових звуків, а іноді й “свисту” з колонок.

Конденсаторні мікрофони (наприклад, “Neumann U87”, “Октава-319”) у порівнянні з динамічними мають більшу чутливість і значно ширший сектор прийому сигналу. Проте, вони чутливіші й до умов навколишнього середовища. Різкі зміни вологості та температури здатні вивести мікрофон з ладу. Однак конденсаторні мікрофони дозволяють домогтися більш м'якого і якісного звучання, відтворити всі тембральні барви голосу співака. Як правило, вони використовуються під час запису на студіях, або для “підзвучки” та для запису великих оркестрів у залі.

Для більш якісної передачі співацького звуку мікрофон підключається через передпідсилювач (наприклад, “Tube MPstudioV3”, “Behringer MIC200”, “Focusrite OctoPre Mk2”), які являють собою спеціальний пристрій, що дозволяє підняти рівень чутливості мікрофонного сигналу до рівня лінійного. Передпідсилювачі звуку можуть міститись у окремих технічних приладах, а можуть бути і вмонтовані безпосередньо в мікшери. Останнє, завдяки відсутності зайвих комутаційних з'єднань, складає певну зручність при монтажі та транспортуванні техніки.

Конденсаторним мікрофонам, у порівнянні з динамічними, потрібне додаткове електроживлення, відоме під назвою “фантомне”, тому вони потребують підключення до постійної напруги у 48V. Це підключення може бути забезпечене з більшості мікшерів та передпідсилювачів. Типовою помилкою починаючих співаків є неухважність при підключенні мікрофонів, адже, якщо переплутати та підключити динамічний мікрофон таким же чином, як конденсаторний, то він вийде з ладу.

Не менш важливим для естрадного вокаліста, що використовує мікрофон, є можливість чути збалансованість звучання фонограми та власного виконання. З цією метою використовують так звані активні акустичні системи ближнього поля, “активні монітори”, які спрямовують результативний звук на виконавця-співака. Звуковий результат, який виконавець чує з монітору, носить

комплексне звучання, завдяки якому є змога сприймати загальне звучання та оцінювати свої співацькі дії під час співу, а також, корегувати їх та варіювати техніку використання мікрофону, наближаючи або віддаляючи його від себе, змінюючи кут тримання тощо. Подібні монітори доцільно використовувати як на репетиціях у залі, так і у процесі виступів перед публікою.

За певних обставин, роль моніторів виконують спеціальні навушники, які доносять до співака диференційоване за виотоком та чисте від побічних шумів звучання. Основне розходження між слуховим образом, сприйнятим з монітору та з навушників, полягає в тому, що в останньому випадку співак чує перехресні канали (у ліве вухо доходить звук із правого каналу, і навпаки). Тому в навушниках звуковий результат сприймається більш роздільно та яскраво і це допомагає сприймати, аналізувати та коректувати виконавцю якість свого звучання та баланс між голосом і супроводом. Особливо велике значення це має при роботі над записом.

Однією з відносно нових технологій, яка в останні роки стає все більш поширеною у вокальній педагогіці зі студентами естрадних відділень, є використання фонограм “мінус”. Частіш за все, вони являють собою запис музичного супроводу у тому вигляді, який буде використовуватись під час концертного виступу співака. Створення фонограм такого роду власне надає можливість систематично працювати під “удаваний” інструментальний ансамбль або оркестр, поряд з опрацюванням творів у класному режимі з використанням фортепіанного супроводу.

Основна перевага використання та накопичення педагогом подібних фонограм полягає у їх універсальності стосовно вирішення багатьох навчально-виховних завдань. Така форма роботи сприяє можливості раціональної організації самостійної роботи студента, а саме: є дієвим засобом систематизації навчального матеріалу; надає можливість варіювання пісенного матеріалу адекватно актуальним завданням виконавця; дає змогу йому самостійно працювати.

Робота із фонограмою ефективна при рішенні питань розвитку слухового сприйняття, музичної пам'яті, технічної майстерності юних співаків, вона також може використовуватись для більш ефективного розумування музичного тексту, відпрацювання складного фрагменту, для відпрацювання чи вдосконалення тих чи інших співацьких технічних і виконавських прийомів у самостійній роботі. Корисним є використання фонограми під час пошуку манери виконання, особливо, у процесі підготовки незнайомого твору, в роботі над власною інтерпретацією твору тощо.

Не менш важливим є і накопичення фонограм типу “плюс”, тобто записів пісенних творів у виконанні інших співаків, у тому числі і власного виконання. Їх прослухання та порівняння дають змогу знайомити молодих вокально-естрадних виконавців з широким колом виконавських манер знаменитих маестро, розширювати свій музичний кругозір щодо пісенного репертуару, стимулюють розвиток навичок критичного аналізу. Використання цих записів створює умови для формування у молодого співака вміння підбирати та пристосовувати до своїх можливостей найбільш вдалі зразки втілення художнього образу, технічних прийомів, орієнтуватись на якісне темброве звучання, навчатись різними засобами інтерпретації.

Отже, застосування охарактеризованих вище інноваційних технологій дає змогу педагогу в роботі з естрадно-вокальним виконавцем ефективно здійснювати індивідуальний вплив на кожного студента, розвивати його творчу особистість. Використання новітніх комп'ютерних технологій в процесі навчання – один з важливих шляхів інтенсифікації навчального процесу сьогодення, який відповідає інтересам та попиту сучасної молоді. Застосування музичних технологій сприяє вихованню у студентів навичок самоаналізу та самовдосконалення, вимогливості до свого виконання, складаючи важливі передумови для підвищення якості їхньої естрадно-виконавчої підготовки.

Список використаної літератури:

1. Дмитриев Ю. А. Искусство советской эстрады / Юрий Арсеньевич Дмитриев. – М. : Молодая гвардия, 1962. – 127 с.
2. Дрожжина Н. В. Модели философско-эстетического осмысления массовой культуры и музыкального искусства эстрады : Критика и апология / Наталия Владимировна Дрожжина // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – Х., 2007. – Вип. 4/6. – С. 30–34.
3. Дрожжина Н. В. К вопросу методики исследования эстрадной техники пения / Наталия Владимировна Дрожжина // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць [за ред. Даниленка В. Я.]; Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Х., 2009. – Вип. 3. – С. 50 – 59.
4. Конников А. П. Мир эстрады / Александр Павлович Конников. – М. : Искусство, 1980. – 272 с.
5. Кручинина Г. А. Формирование готовности студентов педагогических специальностей к использованию новых информационных технологий в образовании и педагогической науке / Галина Александровна Кручинина // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. Серия : Инновации в образовании. – Н. Новгород : Изд-во ННГУ, 2001. – Вип. 1(2). – С.151–175.
6. Мозговой М. П. Популярність естрадної музики : механізми формування / Микола Петрович Мозговой // Мистецтвознавчі записки. – К., 2009. – Вип. 15. – С. 23–29.
7. Мозговой М. П. Модернізація технічних засобів естрадно-виконавського мистецтва : історичний аспект проблеми / Микола Петрович Мозговой // Вісник. – Х., 2009. – № 15. – С. 99–106.
8. Нисбетт А. Применение микрофонов / Алек Нисбетт. – М. : Искусство, 1981. – 173 с.
9. Нисбетт А. Звуковая студия. Техника и методы использования / Алек Нисбетт. – М. : Связь, 1979. – 464 с.
10. Пейперт С. Переворот в сознании: дети, компьютеры и плодотворные идеи / Сеймур Пейперт. – М. : Педагогика, 1989. – 220 с.
11. Петелин Р. Ю. Музыкальный компьютер. Секреты мастерства / Р. Ю. Петелин, Ю. В. Петелин. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб. : БХВ-Петербург : АРЛИТ, 2003. – 688 с.
12. Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа / Леоніла Володимирівна Прохорова : Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III – IV рівнів акредитації. Видання друге. – Вінниця : Нова книга, 2006. – 384 с.
13. Севашко А. Звукорежиссура и запись фонограмм : профессиональное руководство / Анатолий Севашко. – М. : Альтекс-А, 2004. – 432 с.
14. Эрисман Г. Французская песня / Ги Эрисман ; [пер. с фр. А. Гальперина и Т. Сикорской]. – М. : Сов. композитор, 1973. – 152 с.
15. Эфрусси М. Микрофоны и их применение / Морис Эфрусси. – М. : Энергия, 1974.- 88 с.
16. Nisbett A. The Sound Studio 5th Edition / Alek Nisbett. – Oxford : Focal press, 1993. – 380 p.

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ПАВЛА ДВОРСЬКОГО

Стаття присвячена огляду творчого шляху народного артиста України Павла Дворського. Акцент зроблено на аналізі композиторської пісенної спадщини та вокального виконавства митця, визначенні ролі цієї творчої особистості у розвитку українського естрадного мистецтва.

Ключові слова: співак, композитор, вокальне виконавство, естрада, пісні, Павло Дворський.

Уляна Конвалюк

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ПАВЛА ДВОРСКОГО

В статье сделан обзор творческого пути народного артиста Украины Павла Дворского. Акцент сделан на анализе его композиторского песенного творчества и вокального исполнительства, обозначении роли этой творческой личности в развитии украинского эстрадного искусства.

Ключевые слова: певец, композитор, вокальное исполнительство, эстрада, песни, Павел Дворский.

Uliana Konvaliuk

PORTRAIT OF PAVLO DVORSKYI

The article is dedicated to the survey of creative career of Pavlo Dvorskyi, Merited Artist of Ukraine. The emphasis is made on analysis of composer's song heritage and vocality of the artist. It also determines role of this creative personality in the development of Ukrainian variety art.

Key words: vocalist, composer, vocality, variety art, songs, Pavlo Dvorskyi.

Багатобарвну естрадну палітру України сьогодні неможливо представити без творчої постаті народного артиста України, співака і композитора Павла Дворського. Відомості про митця знаходимо у розвідках М. Бакая [1], В. Добржанського [5], художньо-документальній повісті О. Довгань [6],

енциклопедичних та довідкових виданнях, зокрема І. Лепші [7], ресурсах Інтернет.

Метою нашої розвідки є панорамний огляд творчого шляху композитора і співака Павла Дворського (1953 р. н.). Для її досягнення необхідно вирішити такі завдання: виявити, проаналізувати та узагальнити джерельний матеріал, який присвячений творчому доробку митця; виокремити роль П. Дворського у розвитку сучасної української естради.

Все життя П. Дворського пов'язане з рідним краєм: «Буковина – моя колиска, перші кроки у творчості, зрілість. Для мене материнська світлиця, батьківський поріг – не просто слова чи навіть образи, а те цілюще джерело, звідки черпаю силу і насагу» [9].

Творчий шлях співака розпочався у 1976 році, коли після закінчення Чернівецького музичного училища він, за рекомендацією тодішнього звукорежисера місцевого телебачення Левка Дутківського, став солістом легендарного вокально-інструментального ансамблю «Смерічка» Чернівецькій філармонії. Це був час своєрідного пісенного піднесення, коли на Буковині потужно вибухнули на весь світ Софія Ротару, Назарій Яремчук, Василь Зінкевич, «Смерічка», пісні Володимира Івасюка, Левка Дутківського, а невдовзі – творчість Ігоря Білозіра, Миколи Мозгового і власне Павла Дворського. Велику роль у творчому становленні артиста відіграли зустріч і знайомство з Володимиром Івасюком. Павло мріяв стати оперним співаком, але задушевні мелодії славетного композитора заповнили його душу.

Роздумуючи над феноменом цих творчих особистостей, розгадку знаходимо у глибокій закоріненості їхньої потуги у народний мелос. П. Дворський в одному із інтерв'ю говорив: «Наше покоління спиралося і спирається на народну творчість, український мелос, саме це було могутнім фундаментом і плодючим чорноземом. Так само, як людина мусить пам'ятати свій родовід, а не бути манкуртом. Нинішнє покоління цього не робить, а копіює чуже і одне одного. Воно не хоче живитися вічним корінням, а без цього не може бути квітучої крони» [9].

Митець – це яскрава особистість, творча індивідуальність. Стати такою особистістю П. Дворському допомогли не тільки природні дані (чудовий м'який голос – тенор, приємна зовнішність), але й напружена робота над шліфуванням таланту, пошуком власного неповторного виконавського стилю, висока самодисципліна. П. Дворський здобуває ґрунтовну музичну освіту – закінчує Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка (1994), майже 30 років (1976-2005) працює солістом Чернівецької філармонії (в складі вокально-інструментального ансамблю «Смерічка» разом з Назарієм Яремчуком та Левком Дутківським). Пісні Левка Дутковського, Володимира Івасюка у виконанні «Смерічки» навчали любові до ріднизни, піднімали найсокровенніші глибини духу, традиції, мови, життя й волі на всіх обшарах, де завжди були українці, у їх вершинах формувались смаки та уподобання П. Дворського, його виконавський стиль.

Співак природний у поп-фольк-року, стилі диско, провідник високого слова у ритмах молитви на межі реального, подяки, запрошення до роздумів, звертання до болю і радості, зоріє «діамантово» з буковинського першоджерела на українській естраді.

У *репертуарі співака* – українські народні пісні, перлини світової класики, які талановитий митець виконує англійською та італійською мовами, власні пісенні твори на вірші сучасних майстрів пісенної поезії. У більшості випадків сам Дворський дуже точно інтонує свої пісні й створює в них об'ємний образ України – не тієї, у якій живемо, а тієї, якої прагнемо.

Незабутніми в пам'яті шанувальників українського виконавця залишилися *концертні програми* в Національному палаці мистецтв «Україна»: «Горнись до тебе, Україно» (1994), «Буковинське танго» (1998), «Почуття» (1999, у супроводі естрадно-симфонічного оркестру України під керуванням народного артиста України Віктора Здоренка), «Стожари» (2001), «Товариство моє» (2003), «Тридцять пісенних сходинок» (2006), творчі звіти перед земляками (зокрема «Автографи любові» – Буковина, Кельменці, 1996). 15 березня 2003 року в Національному палаці культури «України» відбулася

програма «Товариство моє» до 50-річчя з дня народження П. Дворського, у 2013 році – сольний концерт у Львівській опері в супроводі симфонічного оркестру «НСО-Львів» та групи «19 клас» Мар'яна Шуневича та Олександра Загороднюка. Свій 60-літній ювілей митець відсвяткував 2013 року авторським концертом «Щастя моє» з Чернівецьким філармонійним оркестром під керівництвом Йосипа Созанського на сцені Чернівецької філармонії, де і розпочинав свій творчий шлях.

Співак бере участь у різноманітних тематичних концертах, зокрема: Галя концерті «Володимир Івасюк з нами» (з циклу присвяченому 60-й річниці від дня народження композитора) в рамках XVIII Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Віртуози» (Львів, 2009), чим засвідчує свою повагу до визнаного митця. П. Дворський багато робить для утвердження віри Христової, розбудови української церкви. Це, зокрема, участь у фестивалях духовної музики. Як приклад – III Всеукраїнський фестиваль духовної пісні «Волинський благовіст», 2012, про який співак зауважив, що він є «справжнім святом української духовної родини і ще одним каменем в побудові православного духовного храму України» [2].

З успіхом співак презентував чарівну українську пісню в Лаосі, Індії, Австралії, Канаді, Італії, Німеччині, Чехії, Румунії, Росії, Франції, Польщі. Творчості Павла Дворського була дана висока оцінка і в США. Виступ на українсько-американському фестивалі в Нью-Джерсі з американським естрадним колективом на сцені знаменитого Медісон Гарден Стейт пройшов з великим успіхом. 1995 рік – найдовші в житті співака гастролі за океаном (більше трьох місяців), разом з Володимиром Прокопиком та дуєтом «Писанка» гастролював у США та Канаді. У 2003-2005 рр. за ініціативи української греко-католицької церкви відбулася концертна поїздка П. Дворського до Італії (Рим, Брешія, Терні).

Співак виконує кілька пісень італійською мовою у перекладі поетеси Данієли Гостінеллі, з якою познайомився під час гастролей в Італії, бо крім наших співвітчизників на концерти приходять й італійці. П. Дворський так

згадує про це знайомство: «Коли ми виступали в Римі з «Пікардійською терцією» до нас підійшла випускниця Римського університету, в якій до речі чоловік зі Львова – Даніела Гостінеллі й запитала дозволу перекласти деякі пісні, щоб їх слухали й італійці. Мені ця ідея здалася чудовою, оскільки наші мови дуже мелодійні, солов'їні. І вона взялася за цю справу. Вже переклала вісім моїх пісень» [8].

П. Дворський дбає про збереження і популяризацію власної творчості. Побачили світ його *аудіоальбому та компакт-диски*: «Біла криниця» (1988), «Будуймо храм» (1990, 1999), «Горнись до тебе, Україно» (1993), «Товариство моє» (1994), «Стожари» (1995), «Автографи любові» (1996), «Забута ікона» (1999), «Буковинське танго» (1999), «Почуття» (2000), «Чверть століття дарую пісні» (2001), «Так починається кохання» (2002), «Молода мелодія» (2003), «Смерекова хата», «Canzoni di passione» (2004), «Кольори любові» (2005, 2006), «Щастя моє» (2007, 2008). У 2003 році – вихід подвійного альбому «Товариство моє», де пісні митця виконуються метрами української естради: В. Білоножком, Л. Сандулесою, І. Бобулом, тріо «Либідь», Н. Яремчуком та іншими.

Окремі записи співака і композитора П. Дворського представлені на Інтернет-сайтах «Українська музика та звукозапис» [4] та «Золотий фонд української естради» [3].

П. Дворський плідно працює як *композитор*. «Однієї тільки «Смерекової хати» достатньо, аби Павло Дворський назавжди увійшов в історію національної культури», – влучно сказав якомсь народний артист України Ян Табачник. Важко не погодитись з цією оцінкою, оскільки ця пісня настільки глибоко ввійшла в соціокультурний український простір і фольклоризувалася, що почасти її вважають народною. А це є найвищою ознакою майстерності композитора. Пісні П. Дворського співають біля туристського багаття, на студентських вечорах, сільських весіллях. І, звісно, «зірки» першої величини – як-от Василь Зінкевич, Мар'ян Шуневич, «Кобза», «Пікардійська терція». Композитор працює з істинними поетами-піснярами – Ростиславом Братунем, Миколою Бучком, Миколою Бакаєм, Галиною Калюжною, багатьма іншими.

Серед популярних пісень композитора: «Батькова криниця» (М. Чепурна), «Писанка» (М. Ткач), «Стожари» (В. Кудрявцев), «Яремчанський водоспад» (А. Драгомирецький), «Товариство моє» (Б. Гура), «Гетьманський заповіт» (Р. Братунь), «Меланхолія жовтого саду» (В. Крищенко), «Україна і ти» (О. Орач), «Святий оберіг» (Т. Севернюк), «Ніхто так не любив» (М. Бучко), «Нехай тобі розкаже дощ» (І. Лазаревський), «Молитва» (Г. Булах), «Повернення додому» (А. Кичинський), «Колискова для доні» (Л. Костенко), «Завітайте до нас» (В. Герасименко), «Сад осінніх яблунь» (В. Китайгородська) та ін.

Особливо плідною стала творча співпраця композитора з Миколою Бакаєм («Смерекова хата», «Горнись до тебе, Україно», «Будуймо храм», «Музика весни», «Балада про Крути» тощо) та Галиною Калюжною («Забута ікона», «Не відлітай», «На далекі вогні»). У «Смерековій хаті», а ще у піснях «Горнись до тебе, Україно», «Товариство моє», «Солов'їна пісня», «Рідна мова» Павло Дворський заявляє про себе як громадянин і патріот. Характерною особливістю цих творів є їх глибоко ліричний, навіть інтимний зміст. У них немає лозунговості й плакатності, а тільки щира синівська любов.

У творчості Павла Дворського переважає історико-патріотична тематика, продиктована неповторним історичним етапом поступу України. Музика композитора дуже тонко співзвучна поетичному тексту і у сув'язі творить єдине неповторне ціле. Ці твори закладають підвалини духу і зміцнюють у пориві любові сформовані позиції патріотів.

П. Дворський – автор пісенника «Будуймо храм» (Снятин: Над Прутом, 1994; передмова М. Івасюка), де вміщено 29 найкращих творів композитора.

Творчість митця здобула *визнання* в Україні та за її межами. 1994 року Павло Дворський відзначений почесним званням Народного артиста України. Він – лауреат фестивалів «Червона рута» (1989, був третім в жанрі популярної музики), «Пісенний вернісаж» (1990), дипломант Міжнародних фестивалів. Важливі нагороди його пісень – «Шлягер року» (номінація «Краша пісня року» (щорічно з 1996 р.), «За вагомий внесок у розвиток естрадної пісні» (2000) та ін.

У мистецькій колекції обдарованого Майстра багато інших нагород і відзнак: орден “За заслуги” III ступеня (2001); медаль “За громадянську мужність” Української спілки ветеранів Афганістану (2001), орден “За заслуги” II ступеня (2003); почесна відзнака “За досягнення в розвитку культури і мистецтва” Міністерства культури України (2003); подяка патріарха Любомира Гузара (2007). Павло Дворський – Почесний громадянин міста Чернівці (1997). Ім’я співака занесено на «Алею зірок» в Чернівцях. За внесок у національний рух українська діаспора США та Канади нагородила співака в 1997 році “Лицарським Хрестом Слави”. наступного року лицарський орден Архістратиґа Михаїла удостоїв його лицарським титулом.

Підсумовуючи, слід сказати, що творчість Павла Дворського це не тільки «золотий фонд» української естради. Це приклад вірного служіння національному мистецтву і народові, сповідування високих мистецьких ідеалів. Митця характеризує вимогливість до репертуару – емоційність і драматургія дійства пісень-балад, створених у дусі філософії сьогодення. Найпереконливішим доказом популярності артиста була й залишається любов народу до його пісень. Вона йде назустріч співаку у вигляді переповнених підспівуючих концертних залів і стадіонів животної енергетики. Глядачі люблять співака за його доброту і людяність, за те, що співає для них завжди широко. Павло Дворський – один з не багатьох наших артистів, які по-справжньому вболівають за долю власної держави. Невпокорений застарілими стандартами часу колектив «Смерічки», учасником якого був П. Дворський, став предтечею настання новітньої України з живодайних невмирущості і перемог карпатських джерел коду нації. Велика особистість і на початку XXI століття втримує висоту справжнього мистецтва не тільки в Україні.

Список використаної літератури:

1. Бакай М. П. Лицар української естради : художньо-документальна повість про життя і творчу діяльність П. Дворського / М. П. Бакай. – Снятин : Прут Принт, 1998. – 116 с.
2. Відбувся III Всеукраїнський фестиваль духовної пісні «Волинський благовіст» // Єпархія. – 2012. – 27 трав. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.orthodox.lutsk.ua/jeparhija/novyny/2025-u-lucku-projshov-tretij-yseukrajinskyj-festyval-duhovnoji-pisni-qvolynskyj-blagovistq>
3. Дворський Павло // сайт «Золотий фонд української естради» [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.uaestrada.org/spivaki/dvorskij_pavlo
4. Дворський Павло // сайт «Українська музика та звукозапис» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.ukrmusic.org/entsyklopediya/d/pavlo-dvorskyj.html>
5. Добржанський В. Ф. Павло Дворський: людина, композитор, співак / В. Ф. Добржанський. – Чернівці : Місто, 2008. – 224 с.
6. Довгань О. Г. Покликаний долею співати : [про П. Дворського] / Оксана Довгань // Довгань О. Г. Із джерел літератури і мистецтва Буковини : перша книгосерія / О. Г. Довгань. – Чернівці, 2008. – С. 3–58.
7. Павло Дворський // Лепша І. Д. 100 облич української естради / І. Д. Лепша. – Чернівці, 2010. – С. 94–99.
8. Павло Дворський : Без традицій немає культури, а без культури немає нації // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://ukrpart.org/public/426-pavlo-dvorskiy-bez-tradicy-nemaye-kulturi-a-bez-kulturi-nemaye-nacyi.html>
9. Міщенко М. Павло Дворський: «Львів – єдине місто у світі, якому присвятив пісню» / Максим Міщенко // Високий замок online. – 2013. – 25 черв. [Електронний ресурс]. Режим доступу:
10. <http://www.wz.lviv.ua/interview/123296>



РОЗДІЛ III. ТЕОРЕТИКО-КОМУНІКАЦІЙНІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 78.07 (477); 78.072

Лідія КУРБАНОВА

МУЗИЧНА ПУБЛІЦИСТИКА У ДОРОБКУ ПАВЛА МАЦЕНКА

У статті зроблено спробу проаналізувати музично-публіцистичний жанр у творчому доробку Павла Маценка та класифікувати його з погляду музичної критики сьогодення. Робота є панорамним оглядом музичної публіцистики цього діяча музичної культури української діаспори і спрямована на повернення її в науковий обіг в Україні.

Ключові слова: музична критика, стаття, рецензія, огляд, критична стаття, публіцистика, Павло Маценко.

Лідія КУРБАНОВА

МУЗИКАЛЬНАЯ ПУБЛИЦИСТИКА В НАСЛЕДИИ ПАВЛА МАЦЕНКО

В статье сделана попытка анализа музыкально-публицистического жанра в творческом наследии Павла Маценка и его классификации с позиций музыкальной критики современности. Работа является панорамным обзором музыкальной публицистики этого деятеля музыкальной культуры украинской диаспоры и направлена на возвращение ее в научное пространство Украины.

Ключевые слова: музыкальная критика, статья, рецензия, обзор, критическая статья, публицистика, Павел Маценко.

Lidia KURBANOVA

MUSIC – NONFICTION WORKS OF PAVLO MATSENKO

This article is the attempt to analyse the music-nonfiction works of Pavlo Matsenko and to classify them from the viewpoint of modern music criticism. The article is the panoramic observation of the music-nonfiction works of the figure of the Ukrainian diaspora music culture and aimed at its return in Ukrainian nonfiction literature.

Key words: music criticism, article, review, observation, critical article, nonfiction, Pavlo Matsenko.

Павло Маценко (1897–1991) зробив значний внесок в українську музичну культуру діаспори як музикознавець, педагог, диригент, організатор музично-культурного життя української громади в еміграції, про що свідчить його багатий архів, композиторська творчість, публікації про нього діаспорних авторів І. Вовка, Н. Годованого-Штона, В. Климківа, О. Костюк, І. Мельника, М. Підкович, В. Ревуцького, С. Яременка, Д. Яремчука, які зібрані, відредаговані і опубліковані Василем Веригною у збірнику на пошану 90-літнього ювілею митця. Згадує про нього у своєму історико-критичному огляді А. Рудницький. В Україні вперше внесок П. Маценка у розбудову української музичної культури діаспори знайшов висвітлення у монографії Г. Карась[3], статтях О. Гнатишин, У. Граб. Однак, вказаними авторами не було зроблено аналітичного огляду музичної публіцистики цього діяча музичної культури діаспори, що і зумовило наш інтерес до теми дослідження.

Павло Маценко був непересічним музикознавцем, музичним критиком та публіцистом, який залишив багату наукову спадщину. Кожна його розвідка і стаття є цінним матеріалом для освіти й виховання, для обґрунтування ваги митців української музики в минулому та сучасному. Тому актуальною бачиться потреба повернення в науковий обіг музично-публіцистичної спадщини П. Маценка. Мета статті – окреслити напрямки його музичної публіцистики. Для її досягнення необхідно вирішити наступні завдання: проаналізувати музично-публіцистичний жанр у творчому доробку Павла Маценка та класифікувати його з погляду музичної критики сьогодення.

Музикознавча спадщина Павла Маценка є багатогранна. Вона охоплює, як окремі статті про персоналії, так дослідження церковної музики, її походження та розвиток. Як свідчить «Архівний довідник» П. Маценка, упорядкований Осередком української культури та освіти Вінніпегу [4], його документи поділені на немuzичні та музичні матеріали. До немuzичних входять: особисті документи; листування; культурно-громадська, учительська та

науково-журналістська діяльність; документи, пов'язані із постаттю Олександра Кошиця. До музичних – переписання та рукописи нотних текстів різних осіб; партитури хорових творів; опубліковані музичні матеріали. Науково-журналістська діяльність, згідно архівного довідника, включає ряд статей та розвідок, написаних під псевдонімами (К. А., Буревісник, М. Кирсан, Кобзарський, Ло, П. Зось, П. Кирик, Ко-ма, П. і А.Кудин (Кудін), Лусько, ПМ, ППМ, П. М-ко, Ма-ко, Православний П., В. Соборний, П.Сопілка), які належали П. Маценку. Перелік його статей, розвідок та рецензій налічує більше чотирьохсот назв на різні теми. Тут: статті про персоналії, творчі портрети, відгуки на концерти, опери, платівки, дослідні матеріали про постаті (біля ста позицій), різного періоду музичної історії, а також ряд матеріалів, присвячений розвідкам про церковну музику [4, с. 14–30]. Саме ця, остання тема, була основною сферою наукового зацікавлення музикознавця.

Заслуга П. Маценка полягає в тому, що він не замикався в теоретичних студіях, а доносив свої узагальнення студентам, проводив дискусії, щоб краще продемонструвати хід своїх думок. Фактично він вів просвітницьку діяльність та був пропагандистом українського співу. Саме П. Маценко був одним з тих, хто вірив в багатство національного мистецтва, зокрема церковного співу, відстоював його оригінальність та глибоке історичне коріння.

Увага П. Маценка до церковної музики та історії української музичної культури проявлялася не тільки в його монографіях, але й розвідках та статтях. У 1950-х рр. у Вінніпегу у видавництві «Культура й освіта» з'являються його розвідки: «Давня українська церковна музика й сучасність. Г. Сковорода і Г. Квітка-Основ'яненко в музиці» [7; 6], «Д. С. Бортнянський і М. С. Березовський» [11], «Ф. С. Якименко», «Відгуки минулого. О. Кошиць у листах до П. Маценка» [1], «Засади творчості О. Кошиця» [13]. В інших виданнях побачили світ його статті «Українські канти» («Канадійський фермер», Вінніпег) [18], «А. Ведель», «Андрій і Гаврило Рачинські» («Українське Слово», Париж); «Із української музичної культури» – замовлена для Товариства «Альфа-Омега» і надрукована в журналі Товариства (1949).

Аналізуючи його дослідницьку роботу щодо церковної музики, приходимо до висновку, що вона представлена різними аналітичними жанрами. Ці статті дуже різні за обсягом – від однієї до тридцяти сторінок. Основна тема, яка їх об'єднує – це пошук джерел походження української церковної музики, її національне зерно та вплив на музичну культуру загалом. Кожна з них представляє окрему «розповідь», присвячену або постатям, або проблематиці, або аналізу творчості. А в загальному, коли об'єднати їх разом, отримуємо історію розвитку церковної музики у історичному та музичному аспектах України.

Музична критика автора представлена такими *аналітичними жанрами*, як *огляд* – стаття «Праці про церковну музику» [15], яка має панорамний погляд на тему, але разом з тим, аналізуючи та порівнюючи праці різних дослідників, посилює оціночний ефект. «Д. С. Бортнянський і М. С. Березовський» [11] – це розвідка, що написана в жанрі *критичної статті*. Їй приманна концепційність у висвітленні портретів митців, аналітика їх творчості та аргументовані історичні довідки. Крім цього, це *ювілейно-історична стаття*, оскільки приурочена до конкретної дати кожного композитора зокрема. В результаті аналізу публіцистичної діяльності критика виявляємо інформативний жанр, представлений, невеличкою *статтею-дописом* «Справа не в чині, а в начинці». Знаходиться вона поряд із статтею про Петра Гончарова [5]. В основному заголовки статей Павла Маценка названі іменами та прізвищами персоналій («Д. С. Бортнянський»), або проблематики («Г. Сковорода та музика»). А в цьому дописі заголовок виконує комунікативну функцію, тобто з точки зору інформативності, як такий, що інформує про зміст, який в публікації вербально не виявлений, бо є підтекстом.

У розвідках з проблем історії та розвитку українського церковного співу П. Маценка часто посилався на думку видатного диригента Олександра Кошиця. Перу дослідника належить ряд статей про нього. На вагомість цієї особистості для Павла Маценка вказує окрема частина з двома томами матеріалів про нього в «Архівному довіднику» [4, с.32–37].

В одній із статей музикознавець аналізує духовні твори О. Кошиця, де знаходить деякі звороти та каденції типу Бортнянського. О. Кошиць на це відповідає: «Вважаю Ваші завваги цілком підставними. Ви маєте рацію, бо ближче кажучи, «ми всі під Бортнянським ходимо», а Бортнянський є, слава Богу, витвір української стихії на ґрунті наших кантів і живих тоді традицій школи Дилецького, хоч і в новім італійсько-венетійським найкращім оформленні» [1, с. 50–51].

В іншій статті П. Маценка аналізує один з перших хороших творів композитора – «Туча», написаний ще у 1908 р. О. Кошиць у листі до П. Маценка розповідає історію створення та виконання цього твору в Україні та за кордоном [1, с. 64–65].

У статті «Заповіт» П. Маценка роздумує над останнім дарунком О. Кошиця, який той привіз до Канади перед своєю смертю [12]. Це були десять платівок із записами українських народних пісень хором під керівництвом великого диригента. Прослухавши ці записи, П. Маценка писав: «Концерт з рекордових плит закінчений. Лишилась солодка туга і якесь неозначене хотіння. Це мабуть хотіння дальше співати й співати так, як вчив нас Великий Ол. Кошиць. В тому співі немає ніяких «триків», з того співу промовляє до нас чиста й незіпсована українська натура, що шукає долі, б'ється за неї, подивляє красу Божого світу, вглядає в тайники української душі... Рекорди, наспівані хором проф. Ол. Кошиця, шира наука для всіх про те, як треба співати свої пісні і як їх розуміти. Через те треба думати, що вони є заповітом великого борця за красу української душі і за право народу до вільного й незалежного існування» [12, с. 120]. Цей заповіт великого диригента пронесли через усе своє життя його послідовники і учні – П. Щуровська-Россіневич, П. Маценка, В. Климків та багато інших. Взагалі, можна сказати, що інформація, яка надрукована, одразу після статті, є її продовженням, бо вони об'єднанні основною темою – заголовком. Сама суть назви має інтегративний характер, оскільки включає ряд функцій, таких як: інформативну, рекламну, комунікативну, композиційну та експресивну. Після «Заповіту» маємо ще два інтерв'ю –

монологи Олександра Кошиця. Перший – «Українська народна пісня на рекордах», де диригент розповідає про труднощі створення та дякує усім хто йому допомагав [12, с. 121–124]. Другий – «Рекордування української пісні завершено» [12, с. 124], де знову висловлює свою подяку. Жанр *інтерв'ю* належить до *інформаційної музичної критики*. Після них «Слова рекордованих пісень» [12, с. 125–138]. Завершує цей «вінок» інформативно-аналітичної музичної критики стаття «Чар української пісні» (з приводу появи альбому «Hear Ukraine Sings» в Канаді), де П. Маценко ще раз доводить свою глибoku повагу до О. Кошиця: «...В однім альбомі...різноманітна антологія, помистецьки вибрана і старанно уряджена... Чим більше їй (пісні – Л. К.) прислухаймося, тим краще нам вона подобається, і тим більше добаємо в ній артизм Кошиця...» [19, с. 139]. У цих статтях він працює в *аналітичному жанрі*, де використовує основні віхи – *рецензію* та *огляд*, які часто переплітаються між собою. Основним критерієм рецензії є її оперативність. Але судячи з дат друку рецензій та подій, які часто мають деякий проміжок часу, ми говоримо про поєднання різних жанрів у наступних статтях. З іншого боку, усі інші критерії рецензії витримані, а «неоперативність» можна віднести до залежності від виходу самого джерела, де була розміщена рецензія.

Аналізуючи творчість відомого в Канаді українського співака Йосипа Гошуляка, знаходимо декілька рецензій П. Маценка на його платівки. В *рецензії* «Культурне переживання» (платівка з музикою композитора Миколи Фоменка) П. Маценко аналізує всі аспекти цих платівок, починаючи від зовнішнього вигляду та завершуючи аналізом виконання. Критик дає високу оцінку виконавцю: «...Та ось чути вступ піаніно, і з платівки пливе могутній – навіть з платівки! – ласкаво-оксамитовий голос баса Йосипа Гошуляка» [20, с. 259]. Загалом дискографія Й. Гошуляка налічує три платівки, дві аудіокасети та п'ять компакт-дисків, де провідне місце займає платівка «Йосип Гошуляк – українська класика». Тут співак виконує тільки твори українських композиторів, тому П. Маценко зазначив у висновку: «Для українців ця платівка – історична пам'ятка». Крім цього він знову дає високу оцінку

виконавцю та відзначає вагомість цього запису для людей: «Добре виконана пісня має велику виховну силу. Вона – найкращий відгомін історичних подій, які співак може якимось містичним способом передати слухачам...Коли артист може досягти такого сприйняття творів слухачами, мета, яку поставила собі програма, – досягнена» [20, с. 261].

На другій платівці – «Басові арії та монологи» (1976), співаком записані арії з опер Дж. Верді, М. Римського-Корсакова та особливо цікавий «Чернець» М. Вериківського на слова Т. Шевченка, а також «Ой чого ти, Дніпре» М. Фоменка. «Чернець» – має блискучу оркестровку... та вимагає від виконавця чудового володіння голосом, глибокого відчуття і розуміння контрастів, уміння їх відтворити. Наш артист справився з великими труднощами, й тому досягнув успіху» [20, с. 278].

П. Маценко написав кілька оглядових статей, що стосуються концертної діяльності Й. Гошуляка, в яких автор використовує *інформаційні жанри*. У *дописі* «Концерт новоствореного ансамблю театру «Ренесанс» П. Маценко відзначає молодого співака, власника прегарного баса, Й. Гошуляка, ще в 1950 р. [20, с. 280]. У статті «Артист Й. Гошуляк і Т. Ткаченко у Вінніпезі» автор поєднує інформаційний та аналітичний жанри, згадує про попередні анонси, які були хорошою рекламою для концерту [20, с. 276].

Впродовж життя П. Маценко не покидав стрижневої теми – «Розтрачені діаманти». Він збирав і досліджував всі можливі джерела, які свідчать про українські співочі й музичні таланти. Цими розвідками музикознавець повертав Україні імена її талановитих дітей – класиків української музики, зокрема церковної. Він є автором невеликих розвідок-нарисів та статей про українських композиторів П. Гончарова, С. Давидова, С. Дехтярьова, М. Березовського, Д. Бортнянського, М. Леонтовича, О. Кошиця, Н. Нижанківського, Ф. Якименка, Я. Степового, С. Яременка, М. Фоменка [5; 8–14], музикознавця Ф. Шешка, піаністів Д. Гординську-Каранович, Т. Микишу [17], бандуриста В. Ємця, музичні зацікавлення Г. Сковороди, Г. Квітки-Основ'яненка [7; 6], спогадів про О. Кандибу. Ці роботи відносимо до *аналітичного напрямку*

музичної критики і написані вони в жанрі *критичної статті*. Перш, за все в них яскраво виражена концепційність, аналітичність, аргументовані узагальнення та висновки. Основна їхня мета – донести до читачів розуміння того, скільки імен ще не розкрито і не повернуто в скарбницю української музичної культури, яка є самобутньою, створеною на мотивах української народної пісні (церковна музика, канти). Часто П. Маценко використовував такі різновиди статей, як *портретні, проблемні, оглядові, ювілейно-історичні*.

Наприклад, в статтях про Степана Давидова [8] та Степана Дегтярьова [9], автор дає коротку історичну довідку, починаючи з XVIII ст., де розповідає про важливість українських обдарованих дітей для розвитку культури Росії. Потім доводить і демонструє, як змінюються українські прізвища на російські. Тут же змальовує творчий портрет, підкреслюючи важливість внеску, що був зроблений цими постатями. В цілому концепційний план у обох розвідках – ідентичний, як і манера письма.

Ювілейні статті про Д. Бортнянського [10] та про О. Кошиця [14] є різновидом *критичної статті*. Стаття про О. Кошиця, присвячена 90-літтю з дня народження диригента, є розгорнутою, оскільки змальовує творчий процес роботи маестро. Інша присвячена 140-ій річниці з дня смерті Д. Бортнянського. За обсягом вона значно менша і містить короткі, але важливі деталі аналізу творчості. Стиль викладу матеріалу – динамічний, активний.

До іншого жанру *критичної статті* – *огляду*, ми відносимо розвідки про музичні зацікавлення Г. Сковороди [7] та Г. Квітки-Основ'яненка [6]. Фактично це панорамний огляд творчості. За обсягом вони є невеликі, але з оцінкою внеску кожного, як композитора у музичну спадщину української музики.

Як співзасновник і секретар Осередку української культури і освіти, П. Маценко видавав і редагував популярні видання в серії «Культура й Освіта». Зокрема ним було випущено: «Спогади» О. Кошиця (1947–1948), «Засади творчості О. Кошиця» (1950) [13], «Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка» (1954), «З піснею через світ (Подорож Української республіканської капели)» О. Кошиця у 3-х томах (1952–1974) та ін. П. Маценко

виступає редактором книги подорожей Капели і пише до перших двох томів коротку передмову, до третього тому передмову написав учень О. Кошиця Володимир Климків. Заголовки «Спогади», «Відгуки минулого» та «З піснею через світ» мають інтегративну функцію, оскільки об'єднують в собі інформативну, комунікативну, композиційну та оціночну ролі. З точки зору інформативності, то тут назва має значення підтексту. Значення цих матеріалів є суттєвим для доказу сили впливу української пісні на слухача. Така кількість позитивних відгуків про концерти Української республіканської капели, що вміщена у трьох томах, це тільки доводить. У цій серії зібрані різні статті, з різних видань світу, де музична критика представлена, як аналітичними (рецензія, огляд, критична стаття), так і інформаційними (допис, репортаж, анотація) жанрами.

Підсумовуючи вище сказане приходимо до висновку, що *музична публіцистика* Павла Маценка мала два основні напрямки – історія української музичної культури в персоналіях та проблеми історії та розвитку українського церковного співу від найдавніших часів до XX ст. Репрезентована у багатьох періодичних виданнях України, США та Канади, вона є цінним набутком діаспорної музичної наукової думки і заслуговує на введення її в науковий обіг в Україні. Грунтуючись на класифікації *музичної критики*, запропонованої Оленою Зінкевич та Юрієм Чеканом [2, с. 70], умовно ділимо *публіцистичний доробок П. Маценка* на два напрями – *аналітичний та інформаційний*. Лєвова частка його спадщини представлена *аналітичною критикою*, яка поділяється на три основні жанри: *рецензію, огляд та критичну статтю*. Останній жанр найяскравіше представлений в циклі «Розтрачені діаманти». А, наприклад, статті про музичні зацікавлення Г. Сковороди та Г. Квітки-Основ'яненка, є прикладом оглядового жанру. *Рецензія* представлена прикладами рецензій на платівки [19, с. 139; 20, с. 277]. Що стосується *інформаційної критики* у доробку митця, то тут переважають такі жанри, як *анотація та репортаж*. Наприклад, стаття «Артист Й. Гошуляк і Т. Ткаченко у Вінніпезі» створює ефект присутності, тому можна віднести до репортажу. А допис «Про

«Ноктюрн» О. Кошиця» [16] за обсягом та змістом – анотація. Мова у його розвідках – проста. Загалом, засоби художньої виразності, слова, які використовував Павло Маценко, дозволяли розширювати коло зацікавлених читачів. Уся його наукова робота була пронизана почуттям національної гідності, яке допомогло проявити себе у різних аспектах його діяльності. Уміння П. Маценка «вибирати точне слово» добре відчувається у роботах, де він змальовує творчі портрети митців (Тарас Микиша, Олександр Кошиць, Федір Якименко та ін.). Функції заголовків у його публіцистичній діяльності – різні. Як правило, ряд статей, що розповідають про життєвий та творчий шлях митців, мають іменні назви (Ф. Стешко, Я. Степовий, М. Леонтович, М. Березовський і т.д.). Рідше зустрічаються назви, що носять підтекст статті. Часто його заголовки відіграють інтегративну функцію, як і публіцистична творчість, яка включає, в себе, усі основні жанри аналітичної та інформаційної критики.

Використана література і джерела:

1. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка / передмова П. Маценка. – Вінніпег : «Культура й Освіта», 1954. – 80 с.
2. Зінькевич О. Музична критика : навчальний посібник / Олена Зінькевич, Юрій Чекан. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
4. Павло Маценко. Архівний довідник 1988/89. – Вінніпег, Манітоба : Осередок української культури й освіти. – 88 с.
5. Маценко П. Гончаров Петро Григорович / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1965. – Ч.1 (12). – С. 9.
6. Маценко П. Григорій Квітка-Основ'яненко (музичні зацікавлення) / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1969. – Ч.1 (28). – С.11–12.
7. Маценко П. Григорій Савич Сковорода і музика / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1967. – Ч. 3–4 (22–23). – С. 7–8.
8. Маценко П. Давидов Степан Іванович (1777–1825) (Із циклю «Розтрачені діаманти») / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1967. – Ч. 3–4 (22–23). – С. 10–13.
9. Маценко П. Дегтярев Степан Аникійович (із циклю «Розтрачені діаманти») / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1965. – Ч. 4 (15). – С. 4–7.
10. Маценко П. Дмитро Степанович Бортнянський (1751–1825) / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1965. – Ч. 3(14). – С. 9–10.
11. Маценко П. Дмитро Степанович Бортнянський і Максим Созонтович Березовський / Павло Маценко. – Вінніпег: «Культура і Освіта», ротапринт, 1951. – 29 с.
12. Маценко П. Заповіт / Павло Маценко // Олександр Кошиць : зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора : довід. вид. / Є. М. Паранюк. – Івано-Франківськ : ПП Супрун, 2006. – Є.118–120.
13. Маценко П. Засади творчості О. Кошиця / Павло Маценко. – Вінніпег, 1950. – 14 с.
14. Маценко П. Олександр Антонович Кошиць – диригент (до 90-ліття з дня народження) / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1965. – Ч. 3 (14). – С. 2–7.
15. Маценко П. Праці про церковну музику / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1966. – Ч. 2 (17). – С. 26–28.
16. Маценко П. Про «Ноктюрн» О. Кошиця / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1965. – Ч.3 (14). – С.9.

17. Маценко П. Тарас Микиша / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1969, березень. – № 1(28). – С. 5–10.
18. Маценко П. Українські канти / Павло Маценко // Канадійський фермер (Вінніпег). – 1980. – 22 верес.
19. Маценко П. Чар української пісні (з приводу появи альбома «Near Ukraine Songs» в Канаді) / Павло Маценко // Олександр Кошиць : зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора : довід. вид. / Є. М. Паранюк. – Івано-Франківськ : ПП Супрун, 2006. – С. 139–140.
20. Орав свій переліг. Йосип Гошуляк : від маминої пісні до вершин вокалістики [упор. М. Онуфрив]. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 911 с.; іл.

УДК 784.71 (477)

Михайло Попелюк

УКРАЇНСЬКИЙ РОМАНС ЯК ЯВИЩЕ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ

В статті аналізується виникнення та розвиток романсу в Україні в період XVIII–XX ст. Дається характеристика творчості поетів та композиторів різних історичних періодів та регіонів України. Всі ці мистецькі досягнення сприяли утвердженню і розквіту українського романсу та популяризації національно-культурних надбань в Україні та за її межами.

Ключові слова: романс, солоспів, композитор, творчість, національно-культурний розвиток, Україна.

Михайло Попелюк

УКРАИНСКИЙ РОМАНС КАК ЯВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ

В статье анализируется возникновение и развитие романса в Украине в период XVIII–XX в. Дается характеристика творчества поэтов и композиторов разных исторических периодов и регионов Украины. Все эти художественные достижения содействовали утверждению и расцвету украинского романса, а также популяризации национально-культурного достояния в Украине и за ее пределами.

Ключевые слова: романс, композитор, творчество, национально-культурное развитие, Украина.

Mykhailo Popeliuk

UKRAINIAN ROMANCE AS A UNIGUE PHENOMENON IN THE NATIONAL AND CULTURAL DEVELOPMENT OF THE COUNTRY

This article deals with the of the appearance and development of the romance in Ukraine during the period of XVIII–XX centuries. Creative activity of poets and composers of various historical epochs and different regions of Ukraine is also presented here. All those achievements contributed to the approval and prosperity of

the Ukrainian romance as well as to the popularization of national cultural heritage in Ukraine and all over the world.

Key words: *romans, solo-singing, composer, creative activity, national and cultural development Ukraine.*

Серед багатьох жанрів і форм української народної творчості важливе місце займає романс – сольна, переважно лірична пісня, що виконується здебільшого з інструментальним супроводом.

Людина здавна прагнула відобразити в художній формі глибину своїх почуттів, найпотаємніші порухи душі. У процесі соціально-історичного розвитку, з пізнанням світу урізноманітнювались форми його естетичного відображення. Поряд з іншими мистецтвами стрімко розвивалась музика, зокрема вокальна лірика з безліччю мотивно-настроєвих розгалужень – від інтимних до філософсько-громадянських.

Сповнена глибокого почуття ллється мелодія солоспіву. Здається виникає вона на самому зламі драматичного, незвідано високого, неповторного. Майже афористично викладена думка панує у невеликому за розміром творі, де звучання голосу зливається зі словом та інструментальним супроводом. Винятковість переживання породжує музичну інтонацію, що стає живою, існуючою назавжди сутністю художнього образу.

Таким є романс. Інколи він нагадує музичне оповідання, маленьку трагедію, інколи шоденниковий запис або майстерно написане есе. Український романс посідає помітне місце у мистецькій скарбниці народів. Він є переконливим свідченням високої вокальної культури як синтезу поезії, музики і виконавського мистецтва. Виростаючи з ліричної народної пісні, романс поступово набрав ознак самостійного жанру, якому притаманна підкреслено індивідуалізована образно-смілова взаємозумовленість слова і музики, некуплетна форма, широкий міжжанровий зв'язок, зокрема використання принципів, запозичених в оперній драматургії і творах інструментальної музики.

Розвиток романсу – тривалий і дуже складний процес. Саме романс був тим видом мистецтва, в якому найактивніше відбувалося взаємодія й схрещування, з одного боку, усної народнопісенної творчості, а з другого – писемної літератури та професійної музики, які привносили з собою різноманітні художні течії та впливи. Власне й сам жанр романсу виник як результат цього взаємодіяння народного та професійного мистецтва.

Як жанровий різновид пісня-романс розвивалась протягом усього XIX століття і виявилася надзвичайно життєздатною. Коли вже на повну силу розвивався романс, музиканти-любителі й далі творили свої пісні-романси, віддзеркалюючи істотні прикмети українського народу – простоту, щирість, красу, щедрість та вірність.

Романс – (*іспан.* – romance, від лат. – буквально, «по-романськи», тобто по-іспанськи) – музично-поетичний твір, який виконується сольо у супроводі музичного інструмента. Термін, як і сам жанр, виник у середньовічній Іспанії. Первісне значення романсу – побутова пісня народною мовою, яку називали «романською» на противагу книжній латинській мові, що нею виконувалися церковні та церемоніальні піснеспіви. Уже в XVI ст. цей жанр був розповсюджений у країнах Європи (Франції, Італії, Німеччині), але зберіг риси древнього іспанського народного епосу, передусім у специфічному музичному супроводі.

Романсу властивий ряд жанрових ознак, якими він відрізняється від інших пісень літературного походження. Одна з основних – манера виконання. На відміну від інших ліричних творів, які формою побудови строфи і мелодикою придатні для виконання хором без музичного супроводу (що дає змогу виконувати їх не лише як застільні пісні, а й у повсякденному побуті), романс є більш витонченим видом мистецтва щодо виконання та умов побутування. Якщо у виконанні гуртових пісень може брати участь кожен, хто хоч трохи володіє голосом (для цього не обов'язково мати особливі музичні здібності), то виконання романсу передбачає ряд умов. Обов'язковість інструментального супроводу (на гітарі, фортепіано, бандурі, арфі, скрипці та ін.), значно

складніша побудова строфи, а також характерна кантиленна наспівна мелодія вимагає певної професійної підготовки. Індивідуальне творче начало відіграє тут набагато більшу роль, ніж в інших жанрах пісенного фольклору. Від часу зародження романс тісно пов'язаний як з писемною літературою, так і з професійною музикою. Інструментальний супровід тут важливіший, ніж в інших жанрах, бо є невід'ємним компонентом художньої форми. Він творить своєрідний мелодійний образ романсу, який доповнює зміст різними відтінками почуття, що не завжди можна передати голосом.

Більшість вчених сходяться на думці, що важко провести чітку межу між звичайною піснею літературного походження і піснею-романсом. Однак це твердження стосується періоду виникнення і становлення романсу, а вже з другої половини XVIII–XIX ст. він починає все більше виокремлюватися у жанровий різновид з певними ознаками змісту і форми, які дозволяють говорити про пісню-романс як про самостійний жанр. Тривалий і дуже складний розвиток романсу істотно відрізняється від історії побутування інших жанрів найактивнішою взаємодією і синтезом усної народної творчості і літератури та професійної музики.

Основою для виникнення і розвитку романсу в Україні були так звані канти – хорові побутові пісні (один із перших жанрів світського писемного мистецтва). Поряд із кантами релігійно-духовного змісту, які частіше називали псалмами, почали з'являтися лірично-любовні, жартівливо-сатиричні, застольні канти. Їх творцями та виконавцями були переважно представники середніх верств населення: семінаристи, вчителі, урядовці, нижче духівництво. Канти поширювались у рукописних збірниках (кантичках) і були тісно пов'язані з міським побутовим музикуванням. У XIX ст. кант занепадає, поступаючись місцем іншим жанрам, перш за все «пісні-віршу» чи «світській пісні».

На її основі пізніше сформувався жанр сольної пісні-романсу. Прикладом співіснування духовної і світської тематики є творчість Г. Сковороди – автора багатьох популярних у свій час кантів. У порівнянні з кантом, який виконувався переважно хором, сольна «пісня-вірш» гнучкіша за формою,

придатніша для вияву особистих почуттів. Микола Лисенко у праці «Українські музичні інструменти» зазначає: «У романсах синтезувалися не лише елементи фольклору і писемної літератури та професійної музики, а й впливи різнонаціональних культур» [2, с. 8]. Творячись у міському середовищі освіченими людьми, вони переймали риси мелосу інших народів: польського («Соколом-стрілою»), чеського («Ой дівчино, шумить гай»), німецького («Ой був то раз веселий час» – «О Таппенбаум»), угорського («Ой на горі два дуби зрослися», «Через поле широкее»), російського («Мала мати сина»). Ці впливи виявляються у невластивих для української пісенності мелодіях і ритмах, як південнослов'янські мелодії (наприклад, болгарські) – розмір 5/4 («Ой Дністре мій, Дністре», «Гей три шляхи широкії до купи зійшлися», «Ой одна я, одна»). Зустрічається і мішана метро-мелодика, що вимагає відповідного музичного оформлення.

Другий аспект взаємовпливів – на рівні тексту. Деякі тексти перекладені з інших мов. Наприклад романс «Коли розлучається двоє» – переклад з німецької поезії Г. Гейне, а «Ой волошки, волошки» – слова О. Апухтіна, переклад з російської невідомого автора. Романс Степана Руданського «Щоб співати колір чорний» – переспів з польської. У свою чергу український романс впливав на пісенність сусідніх народів. Яскравим прикладом зворотної взаємодії може служити відомий російський романс «Очи чёрные» на слова Євгена Гребінки.

Відомий музикознавець і збирач української пісенної спадщини Микола Гордійчук констатує: «Поряд з художньою літературою чималий вплив на розвиток жанру справляв театр. У його розвитку від лялькового вертепу до національної опери та п'єси-водевілю романс пройшов становлення від вставних ліричних номерів до засобу розкриття почуття та характеру окремих дійових осіб» [1, с. 116]. Чималий вплив на розвиток романсу мала творчість поетів-романтиків (В. Забіли, М. Петренка та ін.), Т. Шевченка, С. Руданського, Л. Глібова, Ю. Федьковича, С. Воробкевича та ін.

Романс відзначається певними характерними рисами. Як і в інших ліричних жанрах, у ньому переважає відтворення внутрішнього світу людини,

глибини її настроїв, переживань. Перевага особистих інтимних мотивів, психологізоване відображення почуттів та думок, наспівна мелодика зближає його з народною ліричною піснею, особливо присвяченою темі кохання. Наявний епічний елемент споріднює романси з думами, тим більше, що подібною є й манера виконання. Тематичний діапазон романсів дуже широкий. Найбільшу групу становлять твори, присвячені темі кохання в усіх його проявах і відтінках почуттів: щасливе, нещасливе кохання, туга розлуки, мотиви зустрічі, прощання, ревнощів, зради і т. п. Визначальними рисами цієї групи є сентименталізм у відтворенні почуттів, романтична налаштованість, що проявляється у змалюванні напівказкових картин природи (романтичний пейзаж), ідеалізації життєвої дійсності, поетизації об'єкта кохання та ін. Гама почуттів змінюється від спокійної лірично-споглядальної задуми до бурхливих проявів пристрасті, що виразно проявляється і в мелодії пісні-романсу. Романтична атмосфера кохання підкреслюється мікрообразами, наприклад, такими елементами як імітація співу солов'я, зображення квітучого саду, звучання скрипки і т. п., детальними описами зовнішності, зізнанням у коханні і т. ін. Такими є романси «В чарах кохання» (слова К. Білиловського), «Взяв би я бандуру» (слова М. Петренка), «Зірн літня нічка» (автор невідомий), «Коли на крилах ночі», «Сміються плачуть солов'ї» (слова О. Олеса) та ін.

Друга велика тематична група – романси медитативно-філософського характеру. Образною структурою та способом осмислення дійсності вони тяжіють до літературних елегій. Основними тут виступають мотиви долі, самотності й безталання, пошуків сенсу земного життя, прагнення вирватись із тенет сірої буденщини і т. п. Ця група споріднена із суспільно-побутовою лірикою, де зустрічаються подібні мотиви. Характерною рисою цих романсів є філософічність. Пошуки сенсу буття виявляються у роздумах про час і вічність, що підкреслюється мотивом проминання життя, безповоротністю втраченої молодості («Журба» Л. Глібова). Висловлюється прагнення вирватись поза межі видимого простору, полинути в небеса, де можна відчувати справжню волю («Дивлюсь я на небо» М. Петренка), звучать мотиви неспокою, неприкаяності в

житті, самотності («Ні родини нема, ні дружини», «Сама я сама» та ін.) Поширений мотив жіночої неволі («Така її доля», «Нашо мені чорні брови», «Ой одна я, одна» Т. Шевченка, «Ні, мамо, не можна нелюба любить» Є. Гребінки та ін.). Їм властивий драматизм, психологічна заглибленість, мінорний лад.

Серед жанрових ознак романсу впадають у вічі формотворчі компоненти. Як і ліричні пісні романси характеризуються ускладненістю побудови строфи (поряд з катренами зустрічаються п'ятирядкові, шестирядкові строфи), ускладненими римами. Крім поширених в усній народній творчості дводольних розмірів: ямба і хоря, часто зустрічаються і складніші тридольні: дактиль («Ніч яка місячна»), амфібрахій («Дивлюсь я на небо»), анапест («Ні родини нема, ні дружини»). Нерідко трапляються і змішані віршові розміри («Чорнії брови, карії очі»). Проте завжди зберігається чітка ритмічність. Якщо ліричні пісні не завжди властива періодична повторюваність наголосів і однорідність метричного рисунка, то в романсах дуже точно силаботонічне віршування з рівномірними стопами і чіткими ритмічними акцентами. Це спричинено обов'язковістю інструментального супроводу, стійкої ритміки

Творче ставлення до поширеної на Заході ладогармонічної мажоро-мінорної системи, в поєднанні з життєвими народнопісними традиціями, сприяло кристалізації важливих елементів національно-виразної музичної мови. Підтвердженням цього історично-закономірного прогресу є пісня-романс Семена Климовського «Їхав козак за Дунай», популяризація якого розпочалася ще в XVIII ст. На тему цієї пісні, що поширилась у Польщі, Чехії, Німеччині, Австрії, Франції, Англії, створювались варіації, обробки для фортепіано, арфи, гусел, гітари. Мелодію української пісні-романсу використали у своїй творчості Л. Бетховен, К. Вебер, М. Дальмівар. Великою популярністю у слухачів і музикантів користувалась пісня-романс «Ой не ходи, Грицю». Під впливом української народної творчості, зокрема зразків пісень-романсів, поширених у міському побуті, Михайло Глінка написав на слова В. Забіли відомі два твори:

«Гуде вітер вельми в полі» та «Не щеччи, соловейку», які витримали випробування часом і увійшли в музичний золотий фонд нашого народу.

З цього приводу варто процитувати Миколу Лисенка: «Пісні-романси з їх інтонаційною виразністю, шедрим мелодизмом, куплетною формою, що легко сприймалися на слух, приваблювали до себе багатьох любителів співу» [2, с. 28]. Мистецьки обдаровані люди створювали на слова відомих українських поетів яскраві мелодії, що передавались з уст в уста, фіксувались в рукописних і друкованих збірках, журналах, редагувались досвідченими музикантами і композиторами. Назвемо хоча б «Скажи мені правду» Р. Феніха на слова О. Чужбинського, або «Соловейко» (слова і мелодія належать М. Кропивницькому, музичну обробку здійснив композитор С. Заремба).

Витвором живого, тремтливого почуття є широко відомі пісні-романси «Дивлюсь я на небо» (сл. М. Петренка), «Повій вітре на Україну» (сл. С. Руданського). Їх автором є Людмила Александрова, донька відомого харківського поета і культурно-громадського діяча В. Александрова.

Слід наголосити, що притаманні кращим пісням-романсам простота, ширість, естетична краса віддзеркалюють істотні прикмети українського народного і професійного мистецтва. Пісня-романс з часом розширила свої функції. Вона набула концертних рис: виконувалась співаками-професіоналами, звучала в театрі. Пригадаймо музичні характеристики дійових осіб в операх «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського.

Утвердження і розквіт українського класичного романсу пов'язані з іменем Миколи Лисенка. В кінці 1860 року він розпочав систематичну роботу над створенням камерно-вокального репертуару. Саме тоді було започатковано роботу над великим циклом «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка». Після поодиноких спроб написання музики на слова поета, здійснених ще за його життя («Нашо мені чорні брови» М. Маркевича, «Думи мої, думи» О. Рубця), створення подібного циклу мало не тільки художнє значення, а й було неабияким культурно-суспільним актом. Цикл «Музика до «Кобзаря»

Т. Шевченка» складається із семи серій, куди увійшли кантати, хори і понад п'ятдесят романсів. У музичних образах Лисенкових солоспівів розкривається розмаїтий світ людських почуттів: глибокої скорботи («Ой одна я, одна»), ніжності («Садок вишневий коло хати»), філософського роздуму («Минають дні»), звучать мотиви соціальної нерівності («Огни горять»).

Микола Гордійчук, аналізуючи творчість Миколи Лисенка пише: «Маючи гостре чуття до музично-образної природи фольклору, Микола Лисенко безнастанно шукав нових прийомів і форм втілення того чи іншого задуму» [1, с.211]. Внаслідок новаторського підходу до художньо-стильових засад народного мистецтва, зокрема музичного епосу, композитор створив новий для української професійної музики жанровий різновид – романс-думу «У неділю вранці-рано». У деяких романсах М. Лисенка динамічно поєднується народно-декламаційна лексика з принципами побудови оперної арії, монологу. Щодо цього надзвичайно показовим є солоспів «Мені однаково», який неодноразово був записаний на платівку у нас і за кордоном. Першими виконавцями романсу були всесвітньо відомі співаки Модест Менцинський та Іван Козловський.

Майстри української вокальної школи – Михайло Донець, Борис Гмиря, Зоя Гайдай, Марія Литвиненко-Вольгемут, Михайло Гришко – розкрили через спів багатогранність музичних образів романсів М. Лисенка не лише на слова Т. Шевченка. Камерно-вокальна спадщина композитора містить також велику кількість романсів на вірші: М. Старицького, І. Франка, Лесі Українки, О. Олеся, Дніпрової Чайки, В. Самійленка, а також західноєвропейських поетів: С. Надсона, Г. Гейне, А. Міцкевича. Серед них слід назвати: «Не дивися на місяць весною» на слова Лесі Українки; «Безмежнє поле» на слова І. Франка; «Айстри» на слова Олександра Олеся; «Нічого, нічого» на слова М. Вороного; «Коли настав чудовий май» слова Г. Гейне, переклад Лесі Українки.

Музикознавець і композитор Богдана Фільц у праці «Український радянський романс», аналізуючи діяльність композиторів цього періоду зазначає, що творчість учнів і послідовників Миколи Лисенка – Кирила Стеценка (1882–1922), Якова Степового (1883–1921), Станіслава Людкевича

(1879–1979), Левка Ревуцького (1889–1977) свідчать про яскраву індивідуальність талановитих композиторів, що позначилась на розвитку українського класичного романсу [4, с. 217].

Новаторський підхід композиторів ХХ ст. до розширення світу ліричного героя, увага до поезії з суспільно-громадянськими мотивами вже звернені до широкої слухацької аудиторії. Прикладом цього можуть бути романси Кирила Стеценка на слова Лесі Українки «Хотіла б я піснею стати», «Дивлюсь я на яснії зорі», «Стояла я і слухала весну», а також «Плавай, плавай, лебедонько» на слова Т. Шевченка і «Вечірня пісня» на слова В. Самійленка.

Близькими до названих творів К. Стеценка є романси Я. Степового «Гетьте, думи, ви хмари осінні» на слова Лесі Українки, «Ой три шляхи широкії» та «Утоптала стежечку» на слова Т. Шевченка, «Розвійтеся з вітром» на слова І. Франка, «Степ» на слова М. Чернявського, «Не беріть із зеленого луку верби» на слова Олександра Олеса. Їхній музичностильовий контекст виразно репрезентує індивідуалізований підхід до принципу поетики, образної типізації.

Оригінальним музичним характером відзначається також солоспів Станіслава Людкевича «Спи, дитинко моя» на слова П. Карманського, де монологічна форма висловлювання набирає ораторського узагальнення, через яке розкривається головна ідея твору – заклик служити своєму народу.

Від середини ХІХ ст. на Західній Україні були широко розповсюджені сольні пісні романси композиторів М. Вербицького, І. Воробкевича, О. Нижанківського, Я. Лопатинського, Д. Січинського. Особливо популярні пісні-романси О. Нижанківського «О не забудь», «В гаю зеленім», «Верніться, сні мої прекрасні».

Денис Січинський належить до найвизначніших західноукраїнських композиторів, що полишив нам у спадок свою багатожанрову творчість. Його хорові твори: кантати «Лічу в неволі», «Дніпро реве», хори «Пісня моя», «Непереглядною юрбою», «Минули літа», «Чом, чом, земле моя» з успіхом виконуються й сьогодні. Особливе місце в його творчості займають вокальні

твори. Створені ним романси на тексти Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки сповнені смутку, трагізму, а деколи й розпачу. Серед них: «У гаю, гаю», «І золотої й дорогої» на слова Т. Шевченка, «Як почуєш вночі» на слова І. Франка, «Не співайте мені сеї пісні» на слова Лесі Українки, «Із сліз моїх» слова Г. Гейне, переклад А. Кримського; «Бабине літо» слова Гавалевича, «Паду чолом до скелі» на власний текст. Як і М. Лисенко, Д. Січинський прагнув розширити рамки українського романсу. Його музична мова визначається демократичною спрямованістю, простотою, безпосередністю, щирістю і теплотою. Вона летиться вільно, природно, чудово зливаючись з текстом і передаючи всі його емоційні нюанси.

Унікальним явищем в українській народній словесності є два романси у ритмі танго – «Гуцулка Ксеня» і «Мак червоний між житами». Довгий час побутуючи анонімно, вони, завдяки дослідженням нашого земляка, письменника і краєзнавця Степана Пушика, мають не лише автора – Романа Савицького (поет і викладач педагогічної семінарії сестер Василянок у Станіславі у 30-ті роки ХХ ст.), композитора – Ярослава Барнича (викладач музики, засновник і керівник Гуцульського ансамблю пісні і танцю, відомий діяч української діаспори), а й реальну постать, оспівану в пісні, – гуцулку Ксенію Кленовську, якій присвячено один з найпопулярніших на сьогодні українських народних романсів.

Серед відомих композиторів ХХ ст. визначне місце займає Анатолій Кос-Анатольський. Богдана Фільц в своєму аналізі творчості маестро відзначає: «Вокальність, породжена розумінням характеру національного стилю, мелодична пластика, яскрава образність, помножені на відчуття поетичної інтонації, – все це сприяє популярності музики Кос-Анатольського. Мабуть, немає на Україні вокаліста, в репертуарі якого відсутні твори цього талановитого композитора» [4, с. 184]. В його романсах для колоратурного сопрано віртуозні вокальні прийоми органічно, природно влітаються в музичну тканину. Це романси «Соловей і троянда», «Баркарола», «Солов'їний романс», «Карпатське танго», «Соловейко на калині», «Коли заснули сині

гори», «Ой піду я межі гори», тексти яких створені самим композитором. Духовний світ А. Кос-Анатольського збагачується народною мудрістю. Композитор вслухається в наспіви, сміливо залучає до звукової палітри і терпкий присмак гуцульського народного колориту, і гнучку ритміку танго, вальсу, і інтимну задушевність ліричного побутового романсу Одним із шедеврів вокальної творчості композитора є романс «Ой ти дівчино, з горіха зерня», в якому органічно злилися прекрасні вірші Івана Франка з поетично-ніжною мелодикою солоспіву.

Слід згадати також пісні-романси, створені великим майстром пісенного жанру Платоном Майбородою. Його чудові пісні-романси: «Рідна мати моя», «Білі каштани», «Київський вальс», «Ми підем, де трави похилі», «Моя стежина», створені в творчій співпраці з поетом А. Малишком, «Тополина баркарола» на слова В. Сосюри, «Як мені даровано багато» на слова Василя Симоненка стали воістину народними і будуть звучати ще для майбутніх далеких поколінь істинних цінителів прекрасного.

Заслугує уваги і творчість відомого митця Прикарпаття Дмитра Циганкова. Математик і композитор, уродженець міста Старобільськ, що на Луганщині, органічно влився в культурно - мистецьку атмосферу нашого краю. В його піснях яскраво виражені мелодійні і неповторні прикарпатські мотиви , які зігрівають променями цілющого тепла. Написав Д. Циганков ряд популярних пісень-романсів: «Літа минають» (слова автора), «Милуюсь, дружино, тобою» (слова В. Михайлищука) , «Нагадай, нагадай» (слова В. Григорака), «Понад Прутом моя Коломия» (слова М. Хромея) та інші.

Розмаїття звукових інтерпретацій поетичного слова збагачує наші уявлення про життя людини, її неспокійну долю, душевну чистоту. Кожне покоління авторів романсів залишає свій часовий знак, за допомогою якого можна збагнути інтонацію, що наповнювала серце митця в хвилини радості і смутку. І стає та інтонація правдивого почуття потужною силою, розлунюється невмирущою мелодією, що в'яже серце однієї людини з іншою, летить у

незнані світи, залишаючи в своїх потаємних глибинах голос землі, де вона народилась.

Таким чином українські романси відзначаються великим мелодичним багатством, різноманітністю структурних форм та ритміки. Наспівна мелодика «великого дихання», типово слов'янська широта поєднана з експресією є характерною рисою багатьох українських романсів. Як жанр міської культури, романс своїм багатством тем, мотивів, образів, своєрідністю відтворення життєвих явищ, значною мірою доповнює народну пісенну творчість, сприяючи розвитку української національної культури та її популяризації, як всередині країни , так і за її межами.

Використана література і джерела:

1. Гордійчук М. М. На музичних дорогах : статті та рецензії / М. М. Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1973. – 344 с.
2. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні / М. В. Лисенко. – К.: Мистецтво, 1955. – 62 с.
3. Пушик С. Г. «Таланти повертаються з невідомості» (Про авторів пісень «Червоні маки» і «Гуцулка Ксеня») / Степан Пушик // Галичина. – 1995. – 26 лип., № 106; 28 лип., № 108; 2 серп., № 110; 5 серп., № 112; 9 серп., № 114.
4. Фільц Б. М. Український радянський романс / Б. М. Фільц. – К.: Наукова думка, 1970. – 217 с.
5. Циганков Д. Любов моя – карпатський край / Д. Циганков. – Івано-Франківськ : Ред. г-ти «Тижневик Галичини», 1998. – 66 с.

РОЛЬ ЗАСОБІВ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ ТА КОМУНІКАЦІЇ У СПРИЯННІ МИСТЕЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ СПІВАКІВ ДІАСПОРИ

У статті зроблена спроба простежити концертно-оперну діяльність української співачки Зоряни Кушплер у світі крізь призму сучасних засобів масової інформації та комунікації. Виокремлено функції цих засобів у сприянні мистецькій діяльності співачки.

Ключові слова: співачка, концерт, репертуар, Зоряна Кушплер, Internet, сайт, преса, комунікація.

Олег Чигер

РОЛЬ СРЕДСТВ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ И КОМУНИКАЦИИ В СОДЕЙСТВИИ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕВЦОВ ДИАПОРЫ

У статті зроблена спроба простежити концертно-оперну діяльність української співачки Зоряни Кушплер у світі крізь призму сучасних засобів масової інформації та комунікації. Виокремлено функції цих засобів у сприянні мистецькій діяльності співачки.

Ключові слова: співачка, концерт, репертуар, Зоряна Кушплер, Internet, сайт, преса, комунікація.

OLEG CHYGER

ROLE OF THE MASS MEDIA IN THE PROMOTION OF DIASPORA SINGERS ACTIVITY

In this article was made an attempt to follow the concert and opera activity of Ukrainian singer Zoriana Kushpler in the world through the prism of modern means of mass media. There were singled out the functions of mass media that would favour the music activity of the singer.

Key words: singer, concert, repertoire, Zoriana Kushpler, Internet, site, press, communication.

Сучасне вокальне виконавське мистецтво характерне високою мобільністю її представників, тісними взаємовпливами вокальних шкіл. Львівська вокальна школа, як регіональний вияв національної вокальної школи, має славне минуле, а її представники посідають гідне місце в історії світової вокальної культури. Почесне місце в сузір'ї світових митців сьогодення займає молода талановита українська оперна співачка Зоряна Кушплер (мецо-сопрано), яка співає на багатьох сценах Європи і вже дев'ятий сезон є солісткою Віденської національної опери.

Пропонована стаття узагальнює відомості про концертно-оперну діяльність Зоряни Кушплер за кордоном, які представлені у засобах масової комунікації, насамперед, в Інтернет-статтях, матеріалах про життєвий шлях та мистецьку діяльність артистки. Виявити Інтернет-ресурси, що містять матеріали про українську концертно-оперну співачку Зоряну Кушплер і є основним завданням пропонованого дослідження. Метою статті є залучення інтерактивних технологій до швидкого ознайомлення і вивчення творчої діяльності співаків української західної діаспори.

Світова критика завжди вирізняє українських співаків не тільки за високу виконавську майстерність, але й підкреслює виняткову красу природи голосу, особливе його забарвлення, тембр, потужну енергію звуку, а також незвичну музикальність. У когорті найбільш відомих сучасних співаків західної діаспори сьогодні: Вікторія Лук'янець, Андрій Шкурган, Зоряна Кушплер, Софія Соловій, Наталія Ковальова та ін.

Зоряна Кушплер народилася 21 квітня 1975 р. у Львові в сім'ї музикантів, які від народження орієнтували її з сестрою-близнючкою Олен-кою на мистецтво. Навчаючись вокалу у Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка у класі свого батька, народного артиста України, професора Ігоря Кушплера (від 1993 р.), співачка отримала не тільки солідну вокальну школу, а й дуже важливі принципи поведінки в цій професії. Згодом, в інтерв'ю для «Львівської газети» on-line вона поділилася своїми життєвими принципами: «Залишатися собою, поважати інших, не впадати у відчай, а йти далі. Постійно

розвиватися, любити людей, уміти товари-шувати. Нікого не боятися, крім Бога! Це ті життєві принципи, в яких мене виховували батьки Ада Іванівна та Ігор Федорович» [5].

Дбаючи про вдосконалення своєї майстерності і розширення кругозору, З. Кушплер з 1998 р. продовжила навчання у Вишій музичній школі Гамбурга (клас професора Юдіт Бекманн). Того ж року вона виграла три міжнародні конкурси і її творчість почала набувати нових обертів на Заході. Також співачка удосконалювалась на майстер класах у Терези Берганци.

У 2000 році, після здобуття I премії на конкурсі Баварського радіо і телебачення (ARD-Wettbewerb, Мюнхен) і стипендії Фонду Оскара і Віри Ріттер, розпочалася міжнародна кар'єра співачки. З. Кушплер співала на оперних сценах Праги, Кьольну, Берну, Мадриду, Парижу, Лондону, Шанхаю, Сеулу, Тайваню, Сінгапуру, Токіо, Йокохами, Грацу та ін.

Від 2007 року Зоряна Кушплер – провідна солістка Віденської національної опери, яка, володіючи сімома мовами, веде дуже активне творче життя. В цьому оперному раю, де щодня виступають найкращі співаки та диригенти світу, З. Кушплер виконує провідні партії світової оперної класики [7]. Упродовж перших шести років у Віденській опері співачка взяла участь у понад 300 виставах та виконала більш ніж 40 партій. Паралельно З. Кушплер працює на запрошення віденського театру «Volksopera», де співала майже в 50-ти виставах. З Віденською оперою З. Кушплер відвідала Китай, Корею, Тайвань, Сінгапур, Японію, Іспанію.

Однак З. Кушплер не спочиває на лаврах. Вона усвідомлює потребу постійної праці над удосконаленням своєї майстерності: «Співак мусить вчитися до кінця кар'єри! До трагічної загибелі батька я постійно консультувалася з ним. Зараз маю допомогу у Відні: часом прошу позайматися іменитих колег, вокальна техніка яких мені до вподоби. Як професіонал одразу чую, чи вокаліст співає тільки завдяки природному хисту, чи «ведає, що творит», тобто має солідну технічну базу. Для мене сьогодні зразок надзвичайно якісного і мудрого вокалу серед сопрано: Ніна Штемме, Рене Флемінг, Анна Нетребко,

Ангела Георгіу, Каміла Нілунд, Крассіміра Стояно-ва. З мецо-сопрано це – Лучіана д'Інтіно, Ольга Бородіна, Еліна Гаранча, Джойсі ді Донато, Бернарда Фінк. Навмисне називаю своїх сучасниць, а не відомих оперних дів минулого, щоб наголосити на нових іменах світової оперної сцени для українських шанувальників мистецтва» [4].

Поштовхом до досягнення успіху для молодшої співачки став приклад успішної концертно-оперної кар'єри її землячки з України, про що вона так згадує так: «П'ятнадцять років тому я була невимовно вражена виглядом Віденської опери, побачивши її вперше наживо. Зайшла в маленький магазинчик усередині і побачила там диск Ірини Маланюк¹². Подумала: «Боже, ця українка досягла такого рівня, що тут продається її диск!». І уявила свій диск на тому місці. Минули роки, і тепер мій диск там насправді продається. Мрії здійснюються, все можливо! Треба дуже хотіти, дуже вірити і не переставати вчитися та рухатися вперед!» [4]. Порівнюючи мистецькі принципи обох співачок, можна зауважати багато збіжностей: професіоналізм, чудове володіння голосом, висока ерудиція (знання багатьох мов, історії мистецтва), швидке опанування та досконале виконання різностильового репертуару (як оперного, так і концертно-камерного), добра комунікація із диригентами, партнерами (співаками, концертмейстерами), слухачем.

Серед провідних оперних партій, які найчастіше виконує З. Кушплер: Нерон («Коронація Поппеї» К. Монтеверді), Сесто («Юлій Цезар у Єгипті» Г. Ф. Генделя), Марцеліна, Керубіно, Секстус, Дорабелла, Амінта («Весілля Фігаро», «Милосердя Тита», «Так чинять усі жінки», «Король-пастух» В. А. Моцарта), Розіна, Маркіза Мелібеа («Севільський цирюльник», «Подорож до Реймса» Дж. Россіні), Кармен, Мерседес («Кармен» Ж. Бізе), Ольга, Поліна («Евгеній Онєгін», «Пікова дама» П. Чайковського), Маддалена, Прецьозілла, Фенена, Еболі, Ульріка («Ріголетто», «Сила долі», «Набукко», «Дон Карлос», «Бал-маскарад» Дж. Верді), Сузукі («Мадам Баттефляй» Дж. Пуччіні), Лола

¹² Іра Маланюк (1919–2009) – видатна українська співачка, була удостоєна високого звання «Kammersängerin» (камерна співачка) – у ФРН (1957) та Австрії (1973), оскільки десятки років була примадонною Мюнхенської та Віденської опер.

(«Сільська честь» П. Масканьї), Марі («Летючий голландець» Р. Вагнера), Ерда, Швертлейта, Вальтраута, Магдалена («Золото Рейна», «Валькірія», «Загибель богів», «Нюрнбергські мейстерзінгери» Р. Вагнера), Гертруда, Марта («Ромео і Джульєтта», «Фауст» Ш. Гуно), Аделаїда («Арабелла» Р. Штрауса), Марина Мнішек («Борис Годунов» М. Мусоргського), Джульєтта («Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха), Граф Орловський («Лилик» Й. Штрауса), Маша («Три сестри» П. Отваші) та ін.

Співачка працювала із відомими диригентами – Сейжі Озава, Рене Якобс, Крістоф Ешенбах, Сір Невіл Меррінер, Франц Вельсер-Мест, Зубін Мета та інші. Її постійними партнерами на сцені є такі видатні співаки сучасності як Пласідо Домінго, Анна Нетребко, Дмитрій Хворостовський, Ролландо Вілласон, Агнес Бальца, Томас Хемпсон, Самуел Ремі, Едіта Груберова, Рамон Варгас, Роберто Аланія, Хосе Кура та інші.

Спеціально для співачки створений персональний веб-сайт «Zoryana Kushpler» [22], який містить широку інформацію про її діяльність. Тут подано перелік усіх партій, які вона виконувала, афішу гастролей, біографію, репертуар, галерею фото, аудіо-записів з опер. Інтернет-статті про співачку, а також дискографію та контакти. Інтернет-сторінка подає інформацію двома мовами – англійською та німецькою. Завдяки цьому кожен прихильник таланту співачки може наблизитись до її творчості, якою захоплюються у багатьох країнах світу.

Велика кількість фото з оперних вистав, концертів та особистого життя співачки знаходиться на різних Internet-сторінках. Така візуалізація у поєднанні з аудіо та відеозаписами допомагає створити повне уявлення про співачку та її творчість. З. Кушплер є активним користувачем соціальних мереж (Вконтакте, Однокласники, Facebook [19]), де радо спілкується з прихильниками і поціновувачами, особисто публікує інформацію про свою концертно-оперну

діяльність¹³. Значна частина відео-записів з опер та сольних камерних концертів Зоряни Кушплер міститься у веб-ресурсі «YouTube». Підвищену увагу привертають відео-записи камерних концертів співачки в Австрії. Важливим засобом для кращого знайомства із співачкою та її творчістю слугують її чисельні інтерв'ю для інтернет-видань, які знаходимо на різних сайтах у всевітній пошуковій системі «Google».

Зоряна Кушплер веде активну концертну діяльність: виступала у філармонії Сан-Паулу (Бразилія) з творами Лери Ауербах, Carnegie Hall (Нью-Йорк, США), Royal Albert Hall (London, Great Britain), Herkules Sall (München, Germany). В основному вона дає сольні концерти у супроводі сестри Олени Кушплер (фортепіано), яка теж закінчила Львівську національну музичну академію ім. М. Лисенка та Вищу музичну школу Гамбурга. Сестри багато років концертують разом. Їхні спільні сольні концерти від-булися у Концерт Хаузі в Берліні, Лайсхалле у Гамбурзі, Шлос Нюмфенбург у Мюнхені, Тон Халле у Дюссельдорфі, Рурфестшпільхаус у Реклінхаузені, Касселі, Musikverein Відні, Ризи [3]. На концерті у Musikhalle (Гамбург, 2003) співачка виконала твори Г. Берліоза, Р. Вагнера, М. Равеля та С. Рахманінова. На сайті видавництва «Sikorski» поміщено не тільки повідомлення про сольний концерт співачки у Musikhalle в Гамбурзі (2003), де виконувалися твори Д. Шостаковича на вірші Марини Цветаєвої, але й подано уривки з похвальних рецензій у місцевих газетах «Hamburger Abendblatt» та «Die Welt» [9].

З. Кушплер мала великий сольний концерт у знаменитому віденському Musikverein (2013). На сайті Посольства України в Республіці Австрія читаємо: «6 березня 2013 року у Віденській філармонії відбувся сольний концерт відомої української оперної співачки, примадонни Віденської опери Зоряни Кушплер, концертмейстер Олена Кушплер. Концертну програму З. Кушплер, складену з творів видатних світових композиторів, відвідали представники мистецько-музичних кіл Відня, місцеве українство та співробітники Посольства» [8].

¹³ Саме завдяки соціальній мережі Facebook автор статті налагодив особистий контакт із З. Кушплер, за що принагідно висловлює їй свою щирю вдячність. Це дало можливість підготувати дану розвідку про співачку.

Частими є концерти З. Кушплер з оркестрами Європи та США. Вона здійснила турне Швейцарією з кантатою «Олександр Невський» С. Прокоф'єва (оркестр радіо та телебачення Варшави під керівництвом Войцека Райського), «Нельсон-Месою» Й. Гайдна (оркестр радіо та телебачення Німеччини під керівництвом Сіра Невіла Меріннера). Співачка брала участь у першому виконанні «Реквієму поету» Лери Ауербах у Ганновері (оркестр радіо та телебачення Німеччини під керівництвом Ежі Оуе), мала концерти з оркестром на Schleswig-Holstein Musik Festival з оперними аріями та дуетами (оркестр радіо та телебачення Німеччини під керівництвом Лукаша Боровіча, 2011). Співачка плідно співпрацює з Petersen Quartett. У 2004 р. вони мала спільне турне Італією з творами французьких композиторів Е. Шоссона та Лекьо, у 2006 р. виступили з концертом на Schleswig-Holstein Musik Festival з творами Д. Шостаковича. У 2012 р. співачка мала перший концертний виступ у США, беручи участь у відкритті концертного сезону у Клівленді. У Северанс-Голл у виконанні Клівлендського симфонічного оркестру та хору прозвучала симфонія № 3 Г. Малера. Музичний критик З. Левіс у статті на сайті міста писав: «Мецо-сопрано Зоряна Кушплер в своєму американському дебюті виконала симфонію Малера, базовану на текстах Ніцше, з неймовірною серйозністю, володіючи потужним голосом, виражаючи дивовижну чутливість як до тексту, так і до оркестру. У неї не мало б виникати труднощів з подальшим працевлаштуванням на цьому континенті» [13]. Суголосним з ним був ще один американський критик Деніель Хетавей, який відзначав, що четверта частина симфонії – вокальний монолог за поемою німецького філософа Фрідріха Ніцше «Так говорив Заратустра», «цілковито залежала від українського мецо-сопрано Зоряни Кушплер, яка сфокусувала звук на проголошення найбільш глибоких думок людства» [12]. Ця частина, за задумом композитора, «передає печальну атмосферу ночі і сумні розуми про глибини людського горя. Грудний тембр контральта, його тихі рецитації сплітаються з глухуватими тремоло засурдинених басів, з «органими» звучностями валторн» [2]. У програмі першого відділення концерту у Musikverein у Відні (березень 2013 р.)

прозвучали твори іспанських композиторів Енріке Гранадоса, Федеріко Момпоу [10], Мануеля де Фалі [14], у другому – російських композиторів М. Мусоргського, С. Рахманінова [16]. В камерних концертах З. Кушплер виконує російські романси у супроводі гітариста Герхарда Льоффнера [20], музику російських композиторів ХХ ст. у супроводі піаніста Павела Зінгера [1].

З. Кушплер не забуває про Україну. 24 квітня 2013 року у Львівській філармонії співачка взяла участь у концерті-вшануванні пам'яті батька – народного артиста України, золотого баритона, професора Ігоря Кушплера. Це був концерт з вокальних творів професора у виконанні його учнів, колективів та студентів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. 27 квітня в пам'ять про нього звучав «Реквієм» Дж. Верді, в якому брали участь його донька Зоряна Кушплер, сопрано Софія Соловій, тенор Роман Трохимук, бас Віктор Дудар, а також Галицький академічний камерний хор, Академічний симфонічний оркестр Львівської філармонії, Галицький хор «Глорія» під диригуванням Володимира Сивохіпа [11].

З. Кушплер – лауреат багатьох міжнародних конкурсів, її високо цінують в Австрії, Німеччині. У 2010 р. в рамках музичного фестивалю «Schleswig-Holstein Musik Festival» в німецькому місті Травемюнде (земля Шлезвіг-Хольштайн) Фонд Вальтера і Шарлотти Хамель нагородив її премією «За видатні виконавські заслуги». Відзначали її технічну досконалість, точність і аутентичність інтерпретацій у поєднанні із яскравою особистою харизмою [6]. У програмі її блискучого виступу на цьому фестивалі були різностильові твори від епохи бароко (Г. Ф. Гендель) до експресіонізму (Г. Малер) [15]. Співачка брала участь у різноманітних музичних фестивалях у Берліні, Мюнхені, Гамбурзі, Ганновері, Дюссельдорфі, Любеку (Німеччина), Інсбруку, Граці (Австрія), Базелі, Цюриху, Женеві, «Верб'є» (Швейцарія), Венеції, Мілані, Римі, Флоренції (Італія), Мадрид, Валенсії, Сарагосі (Іспанія), Ризі (Латвія), Львові (Україна).

З. Кушплер співпрацює із сучасними композиторами. Так, на фестивалі у Верб'є вона виступила з твором Лери Ауербах для мецо-сопрано, фортепіано та

віолончелі соло, у виконанні якого брала участь композитор як піаністка, соло на віолончелі виконував Готьє Капюссон.

У концертному репертуарі Зоряни Кушплер є найрізноманітніші за формами і жанрами твори. У камерній музиці він обіймає усі стилі класичної музики – від бароко до постмодерну, багатьох композиторів і постійно збільшується. Співачка виконує такі шедеври світової класики: сольні партії в пасіонах і кантатах Й. С. Баха, ораторіях Г. Ф. Генделя, «Реквіємі» В. А. Моцарта, «Реквіємі» Дж. Верді, симфонії № 9 Л. ван Бетховена, симфонії № 3 Г. Малера, кантаті «Олександр Невський» С. Прокоф'єва; вокальні твори Г. Перселла, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Берліоза, Й. Брамса, Ф. Мендельсона-Бартольдї, С. Франка, М. де Фальї, Г. Гранадоса, М. Равеля, О. Респігі, Г. Доніцетті, М. Мусоргського, П. Чайковського, С. Рахманінова, Д. Шостаковича. Співачка прагне виконувати не тільки окремі твори, але й цикли. Це, зокрема, цикли М. Мусоргського «Пісні і танці смерті» [21], «Дитяча кімната», Р. Шумана «Любов та життя жінки, Г. Малера «Пісні про дітей, що померли», «Чарівний ріг хлопчика», «7 останніх пісень», «Пісня землі», Д. Шостаковича «6 поем на вірші Марини Цветаєвої», М. де Фалья «7 народних пісень», К. Монтсальваджа «5 негртянських пісень». У музичних творах артистка вміло і глибоко розкриває зміст і засобами вокального мистецтва подає його в зрозумілій, доступній для кожного слухача формі.

Співачка має численні записи на радіо та телебаченні Європи, Азії та Америки. Її дискографія налічує 6 альбомів. На фірмі грамзапису «Capriccio (Naxos Deutschland Musik & Video Vertriebs-)» вийшли CD співачки із творами Д. Шостаковича (поєми Марини Цветаєвої) з Perersen Quartett (2008), «Slawische Seelen» (вокальні твори російських композиторів П. Чайковського, С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського) у дуєті із сестрою Оленою (2010) [18], а також «Original soundtrack von la Tregua». На початку 2013 р. З. Кушплер записала новий CD з творами іспанських композиторів (Де Фалья, Монтсальвадж, Родріго, Гранадос), який присвячено пам'яті батька. Також записаний та готується до випуску диск з творами Олександра фон

Цемлінського з ансамблем «Лінос». За участю З. Кушплер фірма «Orfeo International Music Gmbh (Orfeo International Music) випустила оперу «Фауст» Ш. Гуно (2010), на DVD випущено оперету «Лилик» Й. Штрауса (фестиваль у м. Мербіш, 2012), оперу «Арабелла» Р. Штрауса (Віденська національна опера, 2012).

Слід відзначити те, що молода співачка проводить майстер-класи для студентів музичних закладів. Один з них відбувся 24–25 листопада 2011 р. у великому залі Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка в рамках циклу вокальних майстер-курсів «Повернення до Alma Mater або поклик душі».

Багатогранна творча діяльність З. Кушплер знаходить висвітлення на сторінках преси. Ось деякі з відгуків. Барбара Петч на сайті «Die Presse» опублікувала статтю про оперету «Лилик», в якій Зоряна Кушплер виконувала роль графа Орловського. Вона, зокрема, пише: «Кушплер елегантно поєднує олігарха сьогодення із царським аристократом, мабуть різниця між ними не така вже й велика» [17]. Пряма трансляція оперети за участю нашої співачки транслювалася австрійським телебаченням на весь світ 12 липня 2012 року. Курт Влах пише: «Кушплер у попередньому році добре розвивалася як вокаліст і в даний час досягнула вагомих результатів в своїй кар'єрі, залишився тільки маленький крок, щоб вона здійснила Міжнародний прорив. Чудовий чуттєвий, слов'янський тембр, дуже хороша техніка, привабливий зовнішній вигляд, а також акторський талант – цього достатньо повинно бути для стрімкої кар'єри. Ми можемо радіти за неї, але шкода якщо така співачка не буде працювати в Віденській опері» [22].

Співачка в одному із інтерв'ю для щоденної онлайн газети «Високий замок» Ніці Нікалео так висловились про себе: «Я займаюся улюбленою справою, тим, чим хотіла займатися з раннього дитинства, і це захоплення в мене досі не пройшло, і маю надію, що ніколи не пройде» [4].

Підсумовуючи зазначимо, що концертно-оперна діяльність Зоряни Кушплер, що характерна творчою зрілістю та вдумливою вокальною магією,

перебуває в активному зрості. Молода співачка постійно збагачує свій репертуар, шукає нові забарвлення тембру голосу, в якому органічно переплітаються ніжність, витонченість і глибина. З. Кушплер збагачує твори чудовим розмаїттям відтінків, вмінням створювати справжні художні образи. Вона активно гастролює і прославляє Україну у світовому мистецькому просторі, використовуючи при цьому засоби масової комунікації, які виконують наступні *функції* у сприянні мистецькій діяльності співачки: *інформаційну* (повідомляють про основні події її мистецької творчості), *комунікативну* (сприяють спілкуванню із фахівцями, менеджерами, колегами, прихильниками творчості), *джерельну* (служать основою для музикознавчих узагальнень), *естетично-гедоністичну* (приносять естетичне задоволення, насолоду). Зважаючи на розширення комунікативних процесів у сучасному глобалізованому світі, засоби масової інформації та комунікації дають перспективу кожному користувачу стати ближчим до творчості цієї талановитої співачки.

Використана література і джерела:

1. Ариозо Женьки из оперы К. Молчанова «А зори здесь тихие»: Зоряна Кушплер – меццо сопрано. Павел Зингер – фортепиано [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=bvjyoOPqI7w&index=12&list=UU1helz0V0ayKtC4m7fMZkUg>
2. История зарубежной музыки : учебник. Вып. 5 : Конец XIX – начало XX века / ред. И. Нестьев. – М. : Музыка, 1988. – С. 262.
3. Концертные циклы : Зоряна Кушплер (меццо-сопрано, Германия), Олена Кушплер фортепиано, Германия) [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.hbf.lv/index.php?&489&view=concert&concert_id=25
4. Ніколео Н. Зоряна Кушплер: «Колись я побачила у Відні компакт-диск Ірини Маланюк – і уявила поруч свій...» / Ніка Ніколео // Високий замок on-line. – 2013. – 28 трав. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.wz.lviv.ua/interview/122984>
5. Носковська В. «Батько був надзвичайно порядною людиною» : розмова із Зоряною Кушплер, солісткою Віденської опери / Валерія Носковська [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.gazeta.lviv.ua/culture/2013/05/01/10590>
6. Певица Zoryana Kushpler получила премию поддержки. – 27.08. 2010 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.sr.ru/klassik/pevica-zoryana-kushpler-poluchila-premiyu-podderzhki.html>
7. Повний список оперних партій З. Кушплер на сцені Віденської державної опери див.: SUCHERGEBNISSE. Vorstellungen mit Zoryana Kushpler [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://db-staatsoper.die-antwort.eu/search/person/5163>
8. Сольний концерт Зоряни Кушплер [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://austria.mfa.gov.ua/ua/press-center/news/10695-solynij-koncert-zoryani-kushpler>
9. Die Kushpler-Zwillinge mit Schostakowitsch in der Hamburger Musikhalle [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.sikorski.de/2806/de/die_kushpler_zwillinge_mit_schostakowitsch_in_der_hamburger_musikhalle.html
10. Frederic Mompou «Cantar del Alma» Zoryana und Olena Kushpler [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=LycLiiBt-Zc>
11. G. Verdi «Requiem» in memoriam of Ihor Kushpler. S. Soloviy, Z. Kushpler, R. Trohymuk, V. Dudar. Teil 1–3. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=xbS83zK9vzI&index=9&list=UU1helz0V0ayKtC4m7fMZkUg> ; <https://www.youtube.com/watch?v=F-sNzJOTrNY> ; <https://www.youtube.com/watch?v=gD78j4-dqSU&index=7&list=UU1helz0V0ayKtC4m7fMZkUg>

12. Hathaway D. Cleveland Orchestra season opener: Mahler's Third at Severance Hall (September 20, 2012) / Daniel Hathaway [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://clevelandclassical.com/0092512tcosep20rev>
13. Lewis Z. New Cleveland Orchestra season gets off to grand start with Mahler's Symphony No. 3 / Zachary Lewis. – 2012. – 21 Sept. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.cleveland.com/musicdance/index.ssf/2012/09/new_cleveland_orchestra_season.html
14. Manuel de Falla «Asturiana» Zoryana und Olena Kushpler [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=6хаокK96Twe>
15. Mezzosopran im dramatischen Format // Hamburger Abendblatt, 14. August 2010 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.hfmt-hamburg.de/uploads/media/Pressespiegel_August_2010.pdf
16. Musikverein. Zoryana & Olena Kushpler. Gläserner Saal / Magna Auditorium, 6. 3. 2013 : zurück zu Programm [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.musikverein.at/konzerte/konzertProgramm.php?id=139745&referer=zugaben>
17. Petsch B. Seefestspiele Mörbisch: Eine bezaubernde «Fledermaus» / Barbara Petsch // DiePresse.com. – 13.07.2012 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://diepresse.com/home/kultur/klassik/1264952/Seefestspiele-Moerbisch_Eine-bezaubernde-Fledermaus?from=simarchiv
18. SLAWISCHE SEELEN / SLAVONIC SOUL : SZORYANA KUSHPLER, Mezzosopran / Mezzosoprano, OLENA KUSHPLER, Klavier / Piano. Lieder Russischer Komponisten / Songs by Russian composers [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.capriccio.at/slawische-seelen-slavonic-souls>.
19. Zoryana Kushpler [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.facebook.com/zoryana.kushpler>
20. Zoryana Kushpler. Gerhard Löffler / Gitarre Russian Romance [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=vhSOYeNQIEw&list=UU1helz0V0ayKtC4m7fMZkUg&index=11>
21. Zoryana Kushpler. Modest Mussorgsky: Songs and Dances of Death (Колыбельная) / Saarländische Rundfunkorchester. Dirigent Lutz Köhler [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=QG2ampM8EVY&index=22&list=UU1helz0V0ayKtC4m7fMZkUg> ;
22. Zoryana Kushpler. Modest Mussorgsky: Songs and Dances of Death (Трепак) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=rLWEsX6aNII&list=UU1helz0V0ayKtC4m7fMZkUg&index=23>
23. Zoryana Kushpler : personal website [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.zoryana-kushpler.de/>
24. <http://www.zoryana-kushpler.de/>

ТЕНДЕНЦІЇ ВПРОВАДЖЕННЯ КРЕАТИВНИХ МЕТОДИК У ПРАКТИКУ ВИХОВАННЯ ГОЛОСУ ЛЮДИНИ

В статті зосереджується увага на перспективах формування новітнього бачення співацького мистецтва як одного з найдревніших видів діяльності людства, що акумулювало в собі світові традиції голосотворення в структурі суспільних відносин. Багатогранність впливу звукової природи на живий організм ставить перед педагогами-вокалістами та співаками-виконавцями низку конкретних завдань, пов'язаних з пошуками ефективних засобів впливу на формування творчих можливостей людини в різновіковому цензі її життєвих потреб.

Ключові слова: креативні методики, концептуальні положення, голосотвірна система, звукова природа, духовна сфера, інноваційні технології.

Галина Стасько

ТЕНДЕНЦИИ ВНЕДРЕНИЯ КРЕАТИВНЫХ МЕТОДИК В ПРАКТИКЕ ВОСПИТАНИЯ ГОЛОСА ЧЕЛОВЕКА

В статье основное внимание уделено перспективам формирования инновационного видения певческого искусства, как одного из древнейших видов деятельности человечества, аккумулировавшего в себе мировые традиции голосообразования в структуре общественных отношений. Многогранность влияния звуковой природы на живой организм ставит перед педагогами-вокалистами и певцами-исполнителями ряд конкретных задач, связанных с поисками эффективных способов влияния на формирование творческих возможностей человека в разновозрастном смысле его жизненных потребностей.

Ключевые слова: креативные методики, концептуальные положения, голосовая система, звуковая природа, духовная сфера, инновационные технологии.

TRENDS OF IMPLEMENTING THE CREATIVE METHODS IN HUMAN VOICE EDUCATION PRACTICE

The article focuses on the prospects for the formation of modern singers vision of art as one of the oldest human activities, that accumulated a worldwide tradition of the voice formation in the structure of social relations. Multifaceted impact of natural sound on a living organism makes the concrete tasks for teachers of vocal and vocalists, connected with the search for effective means of influencing the formation of creative possibilities of human in different age limit of its vital needs.

Key words: creative techniques, conceptual provisions, voice formation system, sound nature, the spiritual sphere, innovative technologies.

Питання пошуків ефективності методичних прийомів у системі вокального навчання і виховання завжди було в центрі уваги вокальної педагогіки, попри те, що в галузі професійного співу за багатовіковий період накопичено вже чимало практичних методів розвитку голосу. Школа т.зв. класичного бельканто (bell canto з італ. – красивий спів) ще з XVII –XVIII ст. визначила основні постулати виховання голосу співака академічної манери голосоведення і узагальнила комплекс методичних прийомів розвитку його основних технічних показників: збалансованого вокального дихання, комплексу грудного і головного резонування, тембральної насиченості звука, опори дихання і звука, чіткої, виразної дикції, динамічної розмаїтості, однорегістрового монолітного звучання впродовж всього діапазону голосу тощо.

Проте, елітність професійного вокального мистецтва спирається насамперед на вибірковість і непересічний талант виконавців, що суттєво обмежує формування т.зв. масової культури співацьких традицій, особливо, в молодіжному середовищі – найпродуктивнішому суспільному прошарку. Розвиток сучасних високотехнологічних наукових досліджень в різних галузях дотичних до вокальної культури наук: фізіології, акустики,

нейролінгвістики, психології, фонопедії, фоніатрії, медицини, педагогіки тощо, дає підстави для розширення межі розуміння співацького процесу і створює нові перспективи удосконалення базових знань у різноманітних мистецьких сферах людського буття, а надто – у співі – найдоступнішому і найбільш органічному для людини виду мистецької діяльності.

Сучасний підхід до вокального мистецтва ґрунтується передовсім на конкретизації процесу звукоутворення як природного акту, який притаманний кожній живій істоті, а значить – розвивається і формується в широкому розумінні цього поняття. Адже відомо, що звукова природа, тобто, музика загалом і спів зокрема, мають величезний вплив не тільки на людський організм, а й всю живу природу – як позитивний, так і негативний. Отже, вміння керувати звуковою енергією відкриває можливості удосконалення як фізичної, так і духовної сфери людського буття і вимагає пошуків відповідних важелів впливу на організм, зокрема, методів широкого спектру дії (т. зв. «універсальних» методів) на роботу голосового апарату, які б дозволили цілеспрямовано використовувати звукові потоки на гармонізацію всієї життєвої енергії людини.

Цей аспект відкриває проблему виховання голосу не лише як процесу репродукції усталених прийомів і навичок, але й як проблему впровадження окремої науково-дослідницької структури із застосуванням креативних методів формування співацької культури загалом, що й визначило мету названої статті.

Інноваційні технології впливають з комплексу наукових досліджень, які не тільки відкривають нове бачення проблеми, а й почасти спростовують усталені твердження традиційної вокальної педагогіки. Так, часто, завдяки доказовій базі наукових відкриттів, зокрема: у фізіології, нейролінгвістиці, фізиці, етногенетиці тощо, формуються нові напрямки виховання голосу людини, змінюються пріоритети вокального виконавства, розширюються творчі можливості співацького мистецтва загалом.

Спростування стосується, приміром, усталеного поняття про роботу т. зв. голосових зв'язок (волокон, складок), розміщених в гортані. Донедавна вважалося, що саме вони є джерелом звукоутворення (згідно теорії М. Гарсія-сина, співака, фоніатра і винахідника ларингоскопа в ХІХ ст.). Проте, вже в кінці ХІХ та на початку ХХ ст. вченими фізіологами (І. Грузиновим, Л. Работновим, Г. Фантом та ін.) були висунуті гіпотези, які зрештою, підтвердилися згодом (Р. Юссоном, П. Анохіним, О. Запорожцем, І. Левідовим та ін.) про те, що, насправді, звук утворюється в трахеї і бронхах, а голосові зв'язки є всього лише гортанними складками, які, завдяки своїй надзвичайній пластичності і рухливості, бездоганно регулюють тиск повітряного струменя в структурі звукового потоку, що надходить з трахеї і бронхів, облагороджуючи і удосконалюючи цей звуковий потік. Доказано, що саме в трахеї утворюється неповторний тембр і т.зв. примарна зона (примарний тон) людського голосу. А це докорінно змінює традиційне трактування співацького процесу і формує поле для нових пошуків у вокально-педагогічній сфері, стимулює креативне мислення та творчі інновації в харизматичному середовищі вокалістів [6].

На сьогоднішній день чимала когорта творчої інтелігенції, педагогів-вокалістів, співаків, вчителів музики, керівників вокально-хорових колективів тощо, завзято дискутують щодо тих чи інших інновацій у процесі розвитку голосу, доцільності впровадження тих чи інших нововведень, необхідності появи нетрадиційних методик тощо, чи скажімо, створення на їх основі різноманітних курсів, навчальних класів, творчих клубів за інтересами... В зв'язку з цим, популяризація навчально-пізнавальної літератури, яка узагальнює практичний досвід і авторські методики педагогів-новаторів (К. Лінклейтер, С. Ріггс – США; В. Ємельянов, В. Прокоп'єв, В. Юшманов, В. Багрунов – Росія; Н. Гонтаренко, А. Кравченко, П. Тютюнник – Україна та ін.), набирає щораз більшого розголосу і зацікавлення.

Узагальненою рисою сучасного підходу до роботи з голосом в практиці вокалістів-новаторів є, передовсім, виховання т.зв. свободи і «звільнення» голосу виконавця від напруження і скованості та різних психологічних «гальм». Звук – це сама природа. Тому, т. зв. «безголосих» – не буває... Завдання педагога – навчити вільно користуватися природним «живим» музичним інструментом. Це не означає, що всі повинні бути співаками, але *В С І можуть і повинні* володіти своїми природними голосотвірними можливостями. Уміння керувати своїм голосом потрібне всім: і менеджеру, і бізнесмену, і інженеру, і, тим більше, педагогу, керівникові всіх рангів і напрямків, і диктору, і актору... Вокал впроваджується, навіть, у модельний бізнес для професійного формування «зграбного» професійного тіла топ-моделей. Тому, сьогодні щораз частіше можна почути і побачити (на інтернет-сайтах, в різноманітних шоу-програмах, навчально-розважальних програмах на телебаченні і поза ним, і т. д.), розмаїття майстер-класів, лекційно-практичних курсів з авторськими програмами, школами співу, студіями тощо.

Та це і не дивно. Вникаючи в суть звукової природи як фізичного явища, не можна обійти питання значущості випромінювання звукових хвиль і, загалом, вібраційних процесів, які активно впливають на життя живої (і неживої) природи на землі. А людина, як частинка цієї природи, сама є джерелом вібрацій. Ритм вібрацій заповнює всю діяльність людини. Тому, спів, як найактивніша форма випромінювання звукових хвиль у тілі людини, здатний впливати на всі процеси її життєдіяльності, регулювати їх і забезпечувати енергетичний баланс всього організму, оскільки, вібрація звука є природною ритмічною пульсацією в роботі органів людського тіла. Співаючи, людина здійснює додаткову вібрацію кісток черепа, грудей і, зрештою, всього тіла, чим стимулює його роботу, зокрема, нервову систему, кровообіг, дихання.

Позитивний вплив музики і співу на життєдіяльність всіх органів людського тіла не є новою теорією. Тисячі років тому людство знало про

зцілення співом чи окремо взятими звуками. Юрій Андреев, російський лікар, наприклад, вважає, що багато необхідної інформації людство отримало від позаземних цивілізацій – потрібно, просто, навчитися правильно нею користуватися. Про вплив музики знали ще в стародавньому Римі. Античні філософи (Аристотель, Евклід, Платон, Піфагор та ін.) залюбки використовували музику у гармонізації духовного стану. Лікар і мислитель Авіценна лікував співом і музикою невралгію і, зокрема, психічні розлади. Цілюща сила музики і співу зафіксована й у Біблії. А вітчизняна історія стверджує, що в українських школах ще з дохристиянських часів перший урок завжди був співаною молитвою. Чи не тому, українці отримали славу співучого народу?!.. До речі, цю практику, бездумно відкинута радянською номенклатурою, варто повернути в навчальні заклади теперішнього надміру урбанізованого світу для оздоровлення і зміцнення імунітету нашого молодого покоління, бо йому належить здійснити цивілізований «стрибок» у майбутнє. Тому, негативне, застережливе ставлення до рок-музики в сучасному світі (особливо, т. зв. «важкого» року) має цілком обґрунтовані підстави, оскільки, воно викликане саме несумісністю між природною пульсацією людських органів і метро-ритмом мелодики року, який руйнує цю вібрацію органів.

Тепер, коли вже встановлено, що кожен орган має свою ауру, т.зв. енергетичну оболонку, то багато що пояснюється цією теорією. В нинішній час в медичній практиці вже успішно застосовується методика аураграфії (здійснення корекції органів за допомогою звукових, в т. ч. музичних, хвиль) біологічно активних точок тіла людини, яка засвідчує стабільне вирівнювання деформацій енергетичних центрів (чакр) при «підживленні» організму позитивною енергією за допомогою співу чи інструментальної музики. Звукові коливання і вібрації різних органів виділяють певну теплову енергію, кількість якої фіксується вже не тільки екстрасенсами і цілителями, а й різноманітною апаратурою в діагностичних центрах для визначення стану захворювання того, чи іншого органу. А класична, духовна і народна

музика та спів надзвичайно позитивно впливають на біохімічні процеси в організмі людини, оскільки акустичне поле музичного твору ніби «накладається» на її власне акустичне поле. Кожен орган має свою «партитуру», свою сукупність звукових коливань, що під дією музичного твору збагачується і активізується. Медики стверджують, що таким чином можна досягнути стану т.зв. *катарсису* (очищення, насолоди, особливої радості) чи, навпаки, *кесона* (несприйняття, гіркоти, невідповідності). Тому, варто шукати корисну музику і «свою» манеру співу, щоб якомога більше уникати стану кесона і наповнюватися радістю в стані катарсису [2].

Значне відкриття щодо природи звука здійснив керівник лабораторії з вібраційної фізики А. Охатрін, яке суттєво доповнило розуміння значення співу і музики в житті на Землі. Вчений оприлюднив т. зв. мікролептонну природу звука. Мікролептони – це найменші частинки-вібрації, які безперешкодно проникають крізь тверді тіла, стіни, мури у вселенському навколишньому середовищі. Він доказав, що ці вібрації є набагато дрібнішими за молекули повітря, які отримали назву – мікролептони. Звуки поширюються над землею кільцями і колами, які вченому вдалося сфотографувати. Ці лептонні кола можна бачити над храмами під час богослужінь, виразні лептонні кола випромінюються церковними дзвонами. Очевидно, що про це явище люди знали з давніх-давен, бо зображення святих на іконах завжди малювалися з ореолами навколо голови, які також є лептонним випромінюванням духовної енергії. Достовірність лептонної теорії підтверджують і вчені з квантової фізики. Кожен предмет матеріального світу має квантову оболонку. А. Охатрін стверджує, що спів священних мантр – «АУМ» – тибетськими монахами і спів та молитви християн мають зцілюючу і омолоджуючу силу, як і звучання дзвонів на дзвіницях біля храмів.

Тому, використання у сучасній медицині нових напрямків лікувальної практики, зокрема, музикотерапії та вокалотерапії спрямоване, насамперед, на розширення перспектив людської природи у подоланні не тільки фізичних

недуг, а й на активізацію спонукальних чинників внутрішніх резервів організму і розкриття за допомогою власних вібраційних процесів його скритих можливостей (і талантів також). Техногенний розвиток суспільства, як бачимо, часто не тільки не заперечує стародавньо-архаїчні, апіорні твердження, а й успішно використовує їх. Відоме гасло цілителів Сходу: «Співайте, щоб бути здоровими!» – сьогодні успішно застосовується і в медицині. Відомий російський лікар С. Шушарджан, вивчаючи оздоровчі вібрації окремих звуків і складів, виділив і узагальнив «улюблені» звуки внутрішніх органів людини: для селезінки – «чін», печінки – «гуо», серця – «чен», легенів – «шен», нирок – «ю», шлунку – «дон». Він рекомендує також використовувати наспівування чи протяжну вимову окремих голосних звуків і їх комбінацій для покращення роботи організму загалом:

«А» – масажує гортань, глотку (ковтальне горло), щитовидну залозу;

«О-О-О» – оздоровлює середню ділянку грудей;

«О-І-О-І» – масажує сердечні м'язи;

«І-Е-І» – активізує роботу мозку;

«А-У-Е-І» – стимулює увесь організм. Все співати (вимовляти) тричі.

– вправа на «mormorando» (мугикання з закритим ротом на «м-м-м») значно покращує зір та стимулює кровообіг головного мозку. Від гострих респіраторних захворювань С. Шушарджан рекомендує вимовляти чи наспівувати склади «ух», «фу» [7].

Вокальний педагог з Вінниці Т. Павленко переконана, що «кожен вокальний і хоровий педагог є водночас музикотерапевтом. А якщо поглибити знання з психології, фізіології та медицини, які стосуються голосового апарату, то результати роботи значно поліпшаться» [2, с. 43]. Тут мова йде про фізіологічний аспект звукових вібрацій, які виникають в людському тілі. Вони поділяються на три види дії (т. зв. рецепції): -вібро, -баро і пропріорецепції. Кожен з них має свою зону впливу на організм людини і фіксується у відчуттях: вібрації у грудях і гортані (віброрецепції), тиску повітряного потоку в головних резонаторах – черепі, т. зв. «масці»

(барорецепції) та м'язовій системі всього тіла, особливо, гладких м'язів живота, стегон, хребта (пропріорецепції). Кожен з відчуттів має свою специфіку. Їх робота стимулюється т.зв. вольовими методами (внутрішніми спонуканнями, подумки) за допомогою рухових дій (моторики). Це сприяє формуванню усвідомленого підходу до процесу співу, оскільки, відчуття при співі (т. зв. аналізатори), які завжди «працюють» комплексно (співає все тіло), при зосередженні уваги співака можуть локалізуватися, а відтак, виокремлюватися для контролю за його роботою. Усвідомлення співаком конкретної ділянки відчуттів (фонетичних, вібраційних, акустичних, м'язових, тактильних тощо) дозволяє коректувати їх роботу і успішно керувати їхньою якістю. Так розвивається інтелектуальний підхід до співацької діяльності та професійне розуміння процесу голосотворення. Як відомо, для успішного навчання дітей найважливішою умовою є ігрова форма, яка дозволяє використовувати різні види рухової діяльності для розвитку координації слухових і голосових аналізаторів, які зазвичай, у них ще недостатньо розвинені. Т. Павленко особливої ваги надає необхідності використання саме пропріорецепції (м'язово-тілесних рухів – тактування, кивання головою, вистукування, плескання, гойдання і т.п.) не тільки в роботі з дітьми, а й дорослими, як ефективний засіб розслаблення, відволікання від зайвої настороженості, невпевненості у власних силах.

Для успішності вокального навчання використання моторики у сучасних методиках стає щораз наполегливішою вимогою спеціалістів. Всі новітні методики рекомендують використовувати рухові елементи не тільки для зняття напруги, а й для формування потрібного звучання, розвитку слухових аналізаторів, координації слуху і голосу тощо. З цього огляду варто звернути увагу на методику вокального виховання українського педагога-вокаліста Павла Тютюнника з м. Макіївки на Донеччині. Широкого розголосу набув його т. зв. Центр постановки голосу «Українське бельканто». Свою методику автор називає «Школою чарівного співу» і охоче дає майстер-класи по всій Україні, зокрема, і в столиці. В його методиці звук

і моторика – нероздільні. Для розкриття самого себе в учнів педагог використовує і вигуки, і мотиваційні спонуки, і заохочення, і, звичайно, ілюстрації, багато уваги надає розкриттю внутрішніх резервів співака за допомогою рольових і вольових вправ. Автор стверджує, що спів – це, насамперед, світогляд: стан стресу, горіння, політ, непереборне бажання, що «неначе виходить з берегів». Співати – вводити себе у той стан...Спів має «литися» з виконавця. Це – дотик до справжнього, бо це – є вища людська сутність, духовне коріння народу... Необхідно повністю викладатися...і «ще шматочок зверху» – наголошує педагог. Його Інтернет-сторінки сповнені життєствердуючим оптимізмом і переконливістю. Серед його учнів уже відомий переможець першого «Х-фактора» Олексій Кузнецов, який зараз успішно гастролює країнами Європи і співає з відомими вітчизняними та зарубіжними виконавцями.

Концепція П. Тютюнника впливає з виняткових можливостей співу, здатного «творити чудеса», а отже, може стати точкою опори для формування глобальних культурних перетворень у свідомості українського народу, повернення славних традицій козацької звитяги, (оскільки, зараз суспільство живе за принципом: розділяй і владарюй). Автор закликає «всім родом навалюватися на проблему», як у віче, бо вкупі, в єдності, жодна сила не спроможна подолати такий народ, в єдності він стає непереможно сильним. Саме такий суспільний уклад є властивим для української ментальності.

Зрештою, сьогодні у світі, чи не більше ніж в Україні, проблема дослідження генеалогії української нації набуває щораз більшої популярності. Широке коло дослідників вітчизняних і міжнародних академії наук та університетів – істориків, філологів, мистецтвознавців, а також, політологів, соціологів, антропологів, етногенетиків тощо, в останні роки загострюють увагу світових наукових співтовариств на сенсаційних дослідженнях сутності арійського походження української нації як «еволюційного локомотива» цивілізацій на Землі, планетарної функції

українського етносу та перспективи його геосоціального організму (Ю. Канигін, І. Каганець, В. Шамбаров, С. Васильченко, Р. Багдасаров та ін.). Соціоніка, етногенетика і нейролінгвістика, як науки, давно вивчають питання соціальних пріоритетів у формуванні етнічної, духовної, інтелектуальної основи сучасного світу загалом і України зокрема. Так, ідея відродження т. зв. Третього гетьманату, започаткована відомим українським вченим, завідувачем Лабораторії психоінформатики Центру з інформаційних проблем територій НАН України, викладачем Києво-Могилянської Академії, Ігорем Каганцем, спирається на одвічні національні традиції українського народу, які сягають, за переконаннями автора, понад 40 тис. років, а отже, є прадавньою цивілізацією на Землі і «етнотворчим казаном» інших цивілізацій. До речі, цю ж цифру озвучив і відомий німецький генетик др. Форстер, який досліджував ДНК українців з різних регіонів України. Він підтвердив, що ДНК української нації – не менше 40 тис. років. Про ці дослідження підготовлено низку фільмів (у Інтернеті, під загальною назвою: «Україна – код унікальності».) І. Каганець закликає відроджувати національні традиції, які підступно знищувалися віками антинауковими реконструкціями євроазіатської історії. Автор розробив систему відновлення національних традицій у книгах «Арійський стандарт» та «Пшениця без куколю». У них чільна роль відводиться саме мистецтву і співу зокрема, бо спів – звільняє, розвиває, формує, активізує і т. д., а отже, здатний відродити генетичну «пам'ять» народу.

Отже, магічна сила співу може (і повинна) стати не тільки джерелом розкриття утаєних можливостей людини, а й символом національної єдності народу у формуванні нових парадигм мислення. Щоб ця потреба стала усвідомлюватися як актуальна проблема, щораз виразнішою повинна бути можливість перевірки наукової вірогідності нових ідей і їх відповідності до існуючого світу. Необхідність існування могутнього інтелектуального багажу знань для появи ідей, здатних докорінно змінити мислення, добре

відома науці. «Я далеко бачив, бо стояв на плечах гігантів» – зауважив колись І. Ньютон.

Звичайно, що це делікатне питання вимагає тонкого аналізу беззаперечного фактажу доказової науково-інформаційної бази, тому й ще довго викликатиме запеклі дискусії на найвищих щабелях суспільства. Бо самостійно і одноосібно її подолати не в змозі жодна наука. Розв'язати проблему можна лише комплексним поєднанням всього світового наукового потенціалу («навалюватися всім родом» людським).

Використана література і джерела:

1. Антонюк В. Г. Українська школа : етнокультурологічний аспект [монографія] / В. Г. Антонюк. Вид. 2-ге, перероб. і доп. – К.: Українська ідея, 2001. – 144 с.
2. Аспекти фізіології та медицини у постановці голосу : методичні рекомендації /автор-укладач Т. П. Павленко. – Вінниця: ПП «Нова книга», 2008. – 56 с.
3. Дейша-Сионицкая М. А. Пение в ощущениях / М. А. Дейша-Сионицкая. – М.: Музсектор, 1926. – 31 с.
4. Жинкин Н. И. О произвольном и произвольном управлении звуковыми механизмами пения и речи / Н. И. Жинкин // Вопросы психологи. – 1978, № 4 – С.73–83.
5. Кушка Я. С. Методика навчання співу : посібник з основ вокальної майстерності / Я. С. Кушка. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2013. – 288 с.
6. Стасько Г. Психотехніка співу у вокальній педагогіці : [монографія]./ Г. Стасько. – Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника, 2011. – 176 с.
7. Шушарджан С. В. Музыкалтерапия и резервы человеческого организма / С. В. Шушарджан. – М., 1998. – 124 с.

ФОРМУВАННЯ НАВИКІВ САМОКОНТРОЛЮ ЯК НЕОБХІДНА УМОВА РОЗВИТКУ СПІВОЧОГО ГОЛОСУ

У статті автор зосереджується на проблемі формування навичок самоконтролю у роботі зі студентами вищих навчальних закладів в рамках предмету «постановка голосу». Основою узагальнень педагога стали багаторічні спостереження та експеримент, який переконаний, що добре володіння голосом, уміння контролювати і аналізувати власний спів і спів учнів в класі – необхідна якість кожного педагога-музиканта.

Ключові слова: самоконтроль, постановка голосу, співочий голос, студенти, розвиток.

Кристина Михайлюк

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ САМОКОНТРОЛЯ КАК НЕОБХОДИМОЕ УСЛОВИЕ РАЗВИТИЯ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА

В статье автор концентрируется на проблеме формирования навыков самоконтроля в работе со студентами высших учебных заведений в рамках предмета «постановка голоса». Основой обобщений педагога являются многолетние наблюдения и эксперимент, который убежден, что хорошее владение голосом, умение контролировать и анализировать личное пение и пение учащихся в классе – необходимое качество каждого педагога-музыканта.

Ключевые слова: самоконтроль, постановка голоса, певческий голос, студенты, развитие.

Christina Mikhailyuk

FORMATION OF SELF-CONTROL SKILLS AS A NECESSARY CONDITION OF THE DEVELOPMENT OF SINGING VOICE

The article focuses on the problem of the skills of self-control in working with university students under the subject of "raising the voice." The basis for generalizations were long term teacher's observations and experiments which demonstrate that good command of voice, the ability to monitor and analyze their

own singing and singing of the students in the class – a necessary quality of each teacher-musician.

Key words: self-control, setting of the voice, singing voice, the students, development.

Українські педагоги багато уваги приділяють удосконаленню навчально-виховного процесу. На перший план ставиться завдання максимального розвитку активності, самостійності, творчості і наукового пошуку студентів, що є неможливим без удосконалення підготовки майбутніх вчителів в університеті. Не дивлячись на те, що проблема формування навичок самоконтролю є однією з найважливіших в розвитку співочого голосу, вона до цього часу недостатньо вивчена. Проблематика взаємопов'язаності та взаємообумовленості вокальної педагогіки та вокального виконавства досліджувалася у працях з питань фізіології вокально-виконавського процесу та техніки постановки голосу (Д. Аспелунда, Л. Дмитрієва, О. Стахевича, Б. Гмірі та ін.). Розвивають актуальну проблематику вокальної педагогіки і методики дослідження О. Бандрівської, Н. Гребенюк, А. Кулієвої, І. Вілінської, В. Антонюк, Г. Стасько та ін.

Багаторічний досвід роботи у вищому навчальному закладі дозволяє зробити висновок, що дана проблема вимагає психолого-педагогічного обґрунтування і наукового підходу до формування навичок самоконтролю у студентів музичного факультету в процесі постановки і розвитку співочого голосу.

Наше дослідження проводилося в рамках предмету «постановка голосу» у зв'язку з тим, що хороше володіння голосом, уміння контролювати і аналізувати власний спів і спів учнів в класі – необхідна якість кожного педагога-музиканта. У дослідженні були визначені наступні завдання:

- проаналізувати вокально-методичну літературу в плані вирішення проблеми формування навичок самоконтролю;
- визначити оптимальні шляхи накопичення студентами необхідних знань, умінь та навичок на заняттях у вокальному класі;

- перевірити ефективність засвоєння набутих знань.

Для вирішення поставлених завдань ми використовували наступні *методи*: вивчення літературних джерел, аналіз і узагальнення педагогічного досвіду викладання музично-педагогічних дисциплін, педагогічне спостереження і дослідно-експериментальне дослідження, аналіз отриманих експериментальних даних.

Одним з найважливіших завдань з розвитку співочого голосу є вироблення у студентів правильного самоконтролю. Психологічна суть співацького самоконтролю і саморегулювання полягає в тому, що вся інформація від органів чуття поступає по нервових каналах у відповідні ділянки головного мозку, які переробляють її і видають в голосовий апарат необхідні сигнали на нервові закінчення в м'язах гортані і голосових зв'язок, системи дихання, резонаторних порожнин, органів артикуляції і ін..

Для успішної роботи з формування самоконтролю дуже важливим є розвиток вокального слуху, що дозволяє оцінити якість співу, правильність формування звука, якість тембру, музичальність, роботу окремих частин голосового апарату, створення художнього образу і ін.

Вокально-слуховий самоконтроль цілковито базується на вокальному звуці самого співака, який повинен розвиватися в процесі навчання одночасно з процесом розвитку музичного інтелекту. Педагог повинен володіти особливо хорошим вокальним слухом, який давав би можливість визначати правильність формування звука, ступінь свободи голосового апарату, активність резонаторів і багато іншого. Слуховий самоконтроль несе в мозок найважливішу в співі інформацію, але може і підвести співака, особливо недосвідченого, з двох причин. Перша полягає в тому, що людина чує себе одночасно двома способами: звук доходить до слухового апарату через внутрішні порожнини і зовні – через вуха. Оточуючі чуять співака тільки через зовнішній канал – свої вуха. Тому людина, коли слухає свій голос у записі, як правило, не впізнає його.

Друга причина полягає у звичці недосвідченого співака до постійних акустичних умов. Студент, починаючи співати в приміщенні з незвичною

акустикой, втрачає відчуття звичного слухового самоконтролю і, не вміючи пристосуватися до незнайомої акустики, старається виправляти недоліки звучання (як йому здається), форсуючи звук і практично погіршуючи цим тембр і летючість його. Про художню сторону виконавства в цьому випадку говорити не доводиться. Педагогу потрібно враховувати таку можливість спотворення слухового самоконтролю і старатися, хоча б на початковому етапі навчання, проводити заняття в одному і тому ж приміщенні. Бувають випадки неповноцінного слухового самоконтролю, тобто співак не чує своїх недоліків. Часто співаки не зауважують детонації, дикційних недоліків, недоліків звукоутворення і т. д. В такому разі бажано виключити зовнішній контроль шляхом подачі на вуха заглушаючого фону через навушники. При цьому співак буде чути себе тільки через внутрішні вушні канали. Сьогодні в процесі навчання допомагає магнітофон. Він повинен бути постійним помічником і студента і педагога. Магнітофон дає можливість співакові об'єктивніше оцінити якість звучання, правильність виконання вказівок педагога. При самостійній роботі магнітофон допомагає слуховому самоконтролю, допомагає «вспівувати» вокальну партію музичного твору. В умовах роботи зі студентами необхідно в першу чергу розвивати слуховий самоконтроль, але не можна оминати увагою і інші види самоконтролю: м'язевий і вібраційний. М'язеві відчуття співака локалізуються у багатьох місцях тіла, пов'язаних з голосовим апаратом. При цьому відчувається робота діафрагми, мускулатури черевного пресу, положення м'язів в зоні гортані, мускулатури шії. При правильному співі м'язеві відчуття здаються співакові фізично природними, зручними і в процесі занять стають непомітними. Порушення м'язевої свободи і природності створює неприємні відчуття, а навіть інколи і больове напруження, яке сигналізує співакові про те, що в його голосовому апараті щось негаразд. З часом, коли відчуття, що відповідають правильній манері співу закріплюються, переходять в навички, співак перестає зауважувати їх. Роль вібраційного самоконтролю у формуванні співочого звука вельми значна. Вона є важливим

доповненням до слухового та інших способів самоконтролю, так як не залежить від оточуючих співака умов.

Робота над вихованням правильного самоконтролю проводилась нами під час занять. При цьому ми старалися робити це легко, ненав'язливо, щоб не перетворити її в самоціль, не відсунути на другий план роботу над голосом. Відразу, з перших уроків, ми привчаємо студента слідкувати за своїм співом, за своїми слуховими, вібраційними і м'язевими відчуттями, які повинні фіксуватися у вокальній пам'яті і слухові. Як основний критерій правильного співу ми визначили фізичну свободу і природність голосового апарату.

Наші дослідження допомагають зробити висновок, що свідоме ставлення до співацького звука розвивається у студентів з перших занять і базується, в першу чергу, на слуховому сприйнятті та контролі і виникає з розвитком критичного ставлення до співоного звука та вміння аналізувати його якість. На першому етапі студент визначає загальні якості звука («округлений» – «неокруглений», «світлий» – «темний»), місце його максимального резонування. Пізніше слухові сприйняття удосконалюються і, відповідно, розширюється і поглиблюється оцінювання власного співу. Всі фактори, що контролюють співацький стан самоконтролю, суб'єктивні і єдина можливість досягнути успіху лежить у виробленні та фіксації відчуттів, що відповідають правильній роботі голосового комплексу конкретного співака, які повинні стати звичними і постійними. Це завдання може бути виконане тільки завдяки зусиллям студента і педагога-вокаліста.

РОБОТА НАД ДИКЦІЄЮ ТА АРТИКУЛЯЦІЄЮ В ПРОЦЕСІ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

У статті розглянуто питання розвитку співоного голосу вокаліста крізь призму формування чіткої, виразної вимови та артикуляції. Наведено причини дикційних недоліків та їх виправлення за допомогою співоних вправ і артикуляційної гімнастики.

Ключові слова: співацький голос, дикція, артикуляція, співак, постановка голосу.

Владимир Пирус

РАБОТА НАД ДИКЦИЕЙ И АРТИКУЛЯЦИЕЙ В ПРОЦЕССЕ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСА

В статье рассмотрен вопрос развития певческого голоса вокалиста сквозь призму формирования четкого и выразительного произношения и артикуляции. Приведены причины неправильного произношения, а также их исправление с помощью певческих упражнений и артикуляционной гимнастики.

Ключевые слова: певческий голос, произношение, артикуляция, певец, постановка голоса.

Volodymyr Pirus

WORK ON DICTION AND ARTICULATION IN THE PROCESS OF VOICE PLACEMENT

The article reviews the questions of development of singer's phonic voice through the lens of creation of the discrete word intelligibility, the emphatic speech and articulation. Also the examples of diction incompletes and its corrections through the use of singing exercises and articulation gymnastics are provided here.

Key words: singing language, diction, articulation, singer, voice placement.

Із зростанням вимог до професійної підготовки майбутніх співаків питання розвитку співочого голосу, поліпшення його якостей набувають особливо важливого значення. Голос співака – це засіб зв'язку із слухачем. Це інструмент, за допомогою якого він доносить до слухачів думки, передає найтонші почуття і настрої. Але для того, щоб емоційно діяти словом на глядача, треба мати добре розвинутий голосомовний апарат. Мова – це, зняряддя, з допомогою якого люди спілкуються, обмінюються думками і розуміють один одного. Вона реєструє і закріплює в словах, словосполученнях, реченнях результати роботи нашої думки і є невід'ємним фактором мистецького співу, засобом розкриття ідейного і художнього змісту музично-вокального твору, сценічного образу, а також засобом активного впливу на слухача.

Питання вокальної артикуляції та технології формування навичок вимови вербального тексту у вокально-класичній манері досить активно досліджуються в роботах науковців з різних галузей, аналізуються та узагальнюються співаками, педагогами й методистами. Так, проблеми формування вокально-мовної техніки, зокрема – співацького звукоутворення, розглядаються в рамках акустики, фізіології (Дмитрієв Л. Б., Морозов В. П.). Окремі аспекти, що стосуються фонетичної природи вокальної мови, аналізуються в спеціальній літературі з орфоєпії та дикції (Садовніков В. І., Виноградов К. П., Ільїнов Ю. М.), в чисельних роботах мовознавців (Реформатський А. А., Златоустова Л. В., Аванесов Р. П., Ільїна Л. В., Комарова І. Н., Панов М. В., та ін.). Питанням вокальної артикуляції приділяється значна увага в працях з вокальної та вокально-хорової методики (Багадуров В. Д., Ємельянов В. В., Огороднов Д. Є., Пігров К. П.), глибокий аналіз загальних проблем музичної артикуляції у виконавстві, у тому числі – і у вокальному, міститься в працях таких мовознавців, як Асаф'єв Б. В., Сокол О. В., Шип С. В.). Проте, питання дикційної виразності та артикуляційної чіткості, а особливо проблеми стосовно виправлення дикційно-артикуляційних проблем у вокальному виконавстві залишається актуальним.

Метою запропонованої статті є розглянути питання розвитку співочого голосу вокаліста завдяки формуванню чіткої, виразної вимови та артикуляції. Виявити причини дикційних недоліків та запропонувати шляхи їх виправлення за допомогою співочих вправ і артикуляційної гімнастики.

Інтонаційно-звукова мова у співі підпорядкована тим самим законам, що й мова словесна. Щоб навчитися співати, необхідно насамперед вивчити свій мовний апарат, навчитися правильно говорити, декламувати. Спів – це продовжена мова. Як у житті, так і на сцені мова співака має бути виразна, чітка, природна і правильна. Від правильності вимови образно-дійового емоційного слова залежить тембральність та інтонаційна виразність звука. К. Станіславський говорив: «Добре вимовлене слово – уже музика, добре проспівана фраза – уже мова» [12, с. 35].

Співак повинен володіти кантиленною мелодією мови, міцною артикуляцією, чіткою конфігурацією рота для керування його зовнішнього малюнку при вимові різних голосних, від яких залежить правильне інтонування, резонанція і барвистість голосу. Від того, як володіє співак сценічною мовою, залежить його майстерність, уміння донести до слухача ідейний зміст і внутрішній образ. Якщо співак так само легко, природно і просто співає, як говорить, то він володіє вокальною майстерністю.

«В музиці, особливо у вокальній, – говорив російський композитор і педагог Михайло Глінка, – ресурси виразності безмежні. Одне й те саме слово можна вимовити на тисячі ладів, не змінюючи навіть інтонації, ноти в голосі, а змінюючи тільки акцент, надаючи устам то посмішки, то серйозного строгого виразу» [4, с. 75]. Основним для М. Глінки, як педагога з вокалу, була виразна, декламаційна мова. Він вимагав не співати слово, а вимовляти його, протягуючи при цьому склад, тобто продовжуючи емоційну голосну. Він вважав, що співацький звук це продовжений звук мови, а спів – продовжена мова.

«Правильна вимова ноти і складу надає співу більше ясності і сили, ніж будь-які зусилля», – писав О. Варламов [3, с. 15]. Видатний український співак і

педагог Олександр Мишуга підкреслював, що наука співу це не тільки розвиток голосу, як фізичного матеріалу, а й розвиток його гнучкості та рухливості, як засобу для виразної вимови слова [11]. Спів без слів мертвий, слово це кристалізований прояв думок і почуттів. Вимова слів має бути завжди чіткою, динамічною, а головне осмисленою, близькою (у високій позиції) і темброво високоякісною. Правильна розмовна мова і художній спів, так само як звук і слово, тісно пов'язані між собою. Мова буде вокально-художньою тільки в разі використання законів співацького звука, так само і звук буде повноцінний, художній лишень тоді, коли буде враховано закони правильної розмовної мови. Вміти вокально правильно розмовляти (на оперному диханні і в позиції звука) у повсякденному житті для співака не менш важливо, ніж правильно дихати і особливо видихати. Вокально правильна мова сприяє художньому звучанню співацького голосу. Отже, роботу над розвитком сценічної мови необхідно починати паралельно з роботою над технікою побудови вокально-художнього звука і технікою співування голосних, приголосних та їх сполучень. Треба навчитись відчувати і передавати у звуці зміст слів і речень, тобто творчо пов'язувати характер звучання голосу з думкою, вираженою в слові.

Вокальне читання – читання на мовній опорі в певному ритмі і темпі. Таке читання виробляє у співака чітку, ясну дикцію, сприяє однорідному, однакісному звучанню голосу, надає йому польотності. При цьому важливо прагнути якнайповніше передати значення кожного слова, зміст твору в цілому.

Музично-вокальна декламація – технічний прийом вокально-творчої вимови слів з усіма їх граматичними і логічними акцентами, з виявленням емоцій, що є в змісті тексту.

Художньо-образний зміст вокального твору має дві взаємно пов'язані складові – музичну та поетичну. Майстерність співака не тільки в якісному мелодійно-вокальному інтонуванні, а й у донесенні до слухача змістовності поетичного тексту. Тому одним з важливих моментів у постановці голосу співака є формування вмілої роботи артикуляційного апарату та чіткої дикції.

У процесі звукоутворення беруть участь голосові зв'язки разом із гортанню, язик, губи, м'яке піднебіння, глотка, нижня щелепа (активні органи) та зуби, тверде піднебіння, верхня щелепа (пасивні органи). Це і є артикуляційний апарат, а його робота, спрямована на утворення звуків, називається артикуляцією (від *лат.* – розділяти). У формуванні голосних активну участь беруть глотка та рот, які мають рухливі стінки і можуть зменшувати або збільшувати свою форму та об'єм. Наприклад, при вимові звука «і» ротова щілина стає найменш відкритою, а звука «а» – відкривається найбільше. При плавному переході від звука «і» до «е» та «а» – об'єм глотки зменшується, а для голосних «о» та «у» – знову збільшується. Основа правильного співу на *legato* залежить від того, наскільки гортань під час співу голосних залишається малорухливою. Виняткову роль у формуванні співацького звука мають язик, що рухається вільно і активно, та губи, які в момент зародження звука набувають характерного положення для того чи іншого голосного чи приголосного.

Робота артикуляційного апарату спрямована передусім на досягнення під час співу хорошої, правильної дикції. Дикція (від *лат.* – вимовляти) – це ясність та правильність вимови тесту, розбірливе, чітке, виразне звучання кожного голосного та приголосного, а також слів, фраз і всього тексту в цілому. Бездоганна дикція, від якої залежить виразність співу, його художня вартість є ознакою високої співочої культури. Коли формування звука є вокальною технікою, то дикція є формування слова. У вокальній мові звуки вимовляються протяжно і на різній висоті. Голосні – це звуки утворенні голосом, а приголосні – звуки, що вимовляються у сполученні з голосом. Тому дикція залежить від правильності вимови приголосних. Отже, у вокальному мистецтві дуже важливим є чітка і правильна вимова. Для того, щоб поєднати добрий, красивий і широкий спів з чіткою і ясною вимовою, потрібно щоби спів відбувався виключно на голосних і щоби приголосні при цьому вимовлялися швидко і дуже чітко.

Робота над звукоутворенням і прийомами звуковедення перетинається з роботою над дикцією і фразуванням. Чітка артикуляція голосних, ясна вимова приголосних і виразне фразування забарвлюють звучання голосу, ведуть до високохудожнього виконання вокального твору. Чіткість дикції під час співу залежить від правильної вимови. Проте співацька дикція вирізняється від мовної тим, що спів ґрунтується на голосних звуках, а приголосні вимовляються чітко й коротко. У студентів часто спостерігається відсутність виразної дикції не лише під час співу, а й у мовленні, тому, навчаючи вокальної дикції, велику увагу необхідно приділити чіткій артикуляції голосних і ясній вимові приголосних.

Причиною поганої дикції може бути млявість і малорухомість язика й губ, затисненість нижньої щелепи, скутість м'язів обличчя й шиї та недостатнє або неправильне відкриття рота. Важливе завдання викладача в роботі над дикцією – фізичне звільнення артикуляційного апарата від напруження.

Артикуляція – найважливіша частина вокальної роботи. Вона тісно пов'язана з диханням, звукоутворенням та інтонуванням. Тільки за активної артикуляції стає зрозумілим текст. На якість артикуляції впливають уміння відкривати рот під час співу, правильне положення губ, вільне розташування язика в роті, а також звільнення від напруження нижньої щелепи. Для утворення мовних голосних достатньо участі порожнини рота і найрухомішої його частини – язика. У співі ж для утворення голосних необхідна активна робота губ, м'язів глотки і вільний рух нижньої щелепи. Виробляючи відчуття повільного руху нижньої щелепи, треба пам'ятати, що ступінь розкриття рота може бути різним. Надто відкритий рот і підкреслене опускання нижньої щелепи позбавляє звук тембру і виразності. Засвоюючи правильну артикуляцію голосних співаки тим самим розвивають і удосконалюють свій голос.

Основою співацького звука є голосні. Виховання співацького голосу починається з роботи над формуванням голосних, які вирізняються від мовних рівномірністю заокруглення і дзвінкістю звучання. Активна вимова приголосних викликає посилене скорочення м'язів ротоглотки, завдяки чому

зростає дзвінкість голосних під час співу. У сценічному мовленні й вокальній дикції велике значення має чітка вимова приголосних, так як від цього залежить утворення мовних і співацьких формант, які роблять голос яскравим і гучним.

Микола Погрібний зазначає: «В українській мові є шість основних голосних звуків: «а», «о», «у», «е», «и», «і» [13, с. 4]. Ці звуки утворюються лише голосом і вимагають певного положення рота, губ і язика. Позначаються вони на письмі десятьма буквами: «а», «о», «у», «е», «и», «і», «я», «ю», «є», «ї». Буквами «а», «о», «у», «е», «и», «і» позначають по одному звукові. Букви «я», «ю», «є» вживаються для позначення одного або двох звуків. Після м'яких приголосних ними передаються по одному звукові: *люди* (л'уди), *дорожні* (дорожн'є). На початку слова та після голосного букви «я», «ю», «є» передається по два звуки – перед «а», «у», «е» вимовляється ще звук «й»: *ягода* (йагода), *стояти* (стойати). Після апострофа буквами «я», «ю», «є» позначаються також два звуки: м'ясо (*міасо*). Буквою «ї» завжди передається два звуки – звук «йі» та звук «їі»: *їсти* (йісти), *Україна* (україіна).

Голосні у співі

Голосні поділяються на темні «о», «у», «е», «и» та світлі «а», «і». Голосний «і» – світлий, найбільш резонуючий, вимова «і» сприяє активній атаці звука і спрямовує його в головний резонатор. Зі звука «і» можна починати пошук високої співацької позиції. Цей голосний утворюється, коли язик упирається кінчиком у нижні зуби, що сприяє появі «близького» вокального звука. Водночас голосний «і» не рекомендується використовувати у разі затисненого горлового тембру, тому що вимова «і» піднімає гортань. Складний голосний «ї» близький за артикуляцією до «і». Присутність у вимові сонорного «йі» надає йому активності резонування звуків верхньої частини діапазону голосу.

Голосний «є» за артикуляцією не завжди зручний, особливо у високій тесатурі. Під час творення «є» язик найменше наближається до піднебіння, що надає голосному глибокого звучання. Складний голосний «е» сприяє

резонуванню та активній атаці звука. Використання «*ε*» у вправах допомагає утворенню світлого головного звучання, а участь кінчика язика в артикуляції надає вокальному звукові «близького» звучання.

Голосний «*у*» є одним із найбільш резонуючих голосних, разом з «*і*» та «*ε*». Цей голосний допомагає знайти високу вокальну позицію. Вимова «*у*» більше, ніж інші голосні сприяє підняттю м'якого піднебіння і спрямовує звук у головний резонатор. Це найглибший і найтемніший голосний, тому за глибокого і глухого звучання голосу його краще не застосовувати під час вправ.

Голосний «*а*» часто звучить «плоско», відкрито, зате легко піддається заокругленню. Вимовляючи його, рот набуває найправильнішої рупороподібної форми, що допомагає звільнити від напруженості артикуляційний апарат. Голосний «*а*» більше, ніж інші голосні, сприяє виявленню справжнього тембру голосу. Водночас голосний «*а*» є найскладнішим для співу, бо в його артикуляції губи не беруть участі.

Складний голосний «*я*» активно сприяє атаці звука і світлому головному звучанню завдяки наявності у вимові сонорного приголосного «*й*». Перехід від «*й*» до «*а*» у вимові «*я*» сприяє активному і швидкому розкриттю рота і вільній вимові звука.

Голосний «*о*» сприяє заокругленню і затемненню світлих і відкритих голосних, а також звільняє затиснені м'язи гортані і знімає горловий звук. Голосний «*о*» добре піднімає м'яке піднебіння, викликаючи відчуття позіху, окультурює звук і надає йому шляхетності.

Голосний «*и*» незручний для співу. Під час його утворення корінь язика напружується, через це може виникнути і посилитися затиснення горла і утворитися горловий призвук. В українській літературній мові голосний «*и*» наближається до «*і*», та ніколи не вимовляється глибоко.

Приголосні у співі

За місцем творення та дією активного мовного органа (губи, м'яке піднебіння з язичком, язик) усі приголосні поділяються на:

- губні – «*б*», «*в*», «*м*», «*п*», «*ф*»;
- глоткові – «*г*»;
- язикові – решта:

а) передньоязикові – «*д*», «*ж*», «*з*», «*л*», «*н*», «*р*», «*с*», «*т*», «*ц*», «*ч*», «*ш*»;

б) середньоязиковий – «*й*»;

в) задньоязикові – «*к*», «*х*».

За способом творення шуму і тону, або голосу, усі приголосні поділяються на шумні (дзвінки і глухі) і сонорні або сонанти:

- шумні дзвінки – «*б*», «*д*», «*ж*», «*дз*», «*дж*», «*г*», «*гз*»;
- шумні глухі – «*п*», «*т*», «*с*», «*ш*», «*к*», «*х*», «*ф*»;
- сонорні – «*и*», «*м*», «*л*», «*в*», «*р*», «*й*».

Як впливає вимова приголосних на звукоутворення? Найсприятливішими у цьому є сонорні приголосні. Самі вони утворюються з участю голосу і у співі мають висоту голосної попередньої або тієї, що йде слідом. Найбільш «співучими» і резонуючими з них є приголосні «*и*», «*м*». У творення цих приголосних тон переважає над шумом, повітряний струмінь, потрапляючи до носової порожнини, резонує в ній, завдяки йому сонорні «*и*», «*м*» набувають носового забарвлення. Вони використовуються для досягнення особливого ефекту у разі правильного посилання звука в головні резонатори.

Для відтворення світлого, дзвінкого звучання використовують сполучення сонорних «*и*», «*м*» та світлих резонуючих голосних «*і*», «*ε*». Уникнути «білого», «плоского», відкритого звучання допомагає сполучення темних голосних «*о*», «*у*» із сонорними приголосними «*л*», «*м*» на складах «-му», «-лу», «-мо», «-ло». Сонорний «*й*» впливає на артикуляцію голосних «*а*», «*у*», «*о*», «*і*», що йдуть слідом за ним. Наприкінці слова «*й*» завжди має висоту звука попередньої голосної.

Передньоязикові приголосні «*л*», «*д*», «*з*» у сполученні з резонуючими голосними «*і*», «*ε*» допомагають утворенню виразного, дзвінкого звуку «-ле», «-лі», «-зі».

Добре розвивають м'яке піднебіння вправи, що виконуються закритим ротом з переходом на склади «-ма», «-на». Для подолання млявості й малорухомості кінчика язика можна співати вправи на складі, що починають зі звуків «л», «н»: «-ля», «-лю», «-на», «-но».

Передньоязикові «д», «т» і губний «б» у сполученні з огубленими голосними «о», «а» допоможуть звільненню нижньої щелепи на складах «-до», «-ба», «-та», «-бай», «-дай». Губний приголосний «б» і передньоязиковий «д» допомагають у роботі над близьким звуком.

Задньоязикові (гортанні) приголосні «г», «к» активізують роботу основи язика, звільняючи м'язи гортані. Сполучення гортанних «г», «к» з темними голосними «о», «у» допоможуть уникнути «плого», відкритого, так званого «білого» звуку. Глотковий приголосний «г» і задньоязиковий (гортанний) «х» допомагають відчуттю придихової атаки «-ха», «-га». Свистячі приголосні «с», «з» та шиплячі «ш», «щ» завжди переривають звучання голосних, тому вимовляти їх треба дуже коротко, щоб не було зайвого свисту і шипіння.

У співі, як вже було зазначено, тривалість кожного голосного і приголосного значно більша, ніж у розмовному мовленні. Тривалість вимови у співі залежить від темпу, ритму, прийомів звуковедення, нюансів і теситури. Характер музики, що складається з названих ознак, впливає на співацьку дикцію. А саме:

- у ліричних творах вимова слів спокійна, м'яка;
- у творах емоційно насичених вимова приголосних більш підкреслюється, від чого дикція стає рельєфнішою;
- у творах драматичного і трагічного характеру вимова тексту набуває твердості, перебільшується й доходить до скандування.

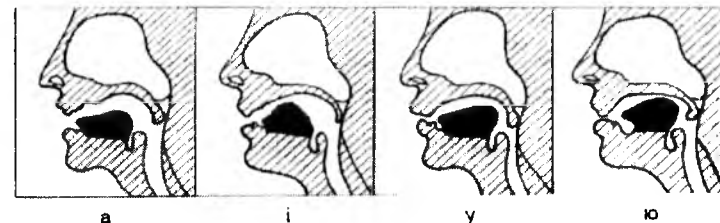
Як відомо, голосні звуки – основа, яка дає протяжність співацькому звукові, а приголосні – контур, що виявляє зміст літературного тексту.



Мал. 1. Правильне положення рота при співі голосних



Мал. 2. Неправильне положення рота при співі голосних



[17, с. 99]

Сценічне слово повинно бути не тільки правильним щодо норм вимови (усної літературної мови), а й дикційно чистим, не тільки почутим, але й зрозумілим.

Хороша дикція означає чіткість, ясність вимови слів і фраз, кожного голосного і приголосного звуків. Хороша дикція обов'язкова норма для людей «мовних» професій. Чистота дикції допомагає співаку, читцю, актору виразно і точно доносити свої думки до глядача. Нерозбірлива мова, наявність дикційних недоліків відволікає увагу слухачів від змісту.

Дикція – це синтез:

- розбірливості;
- нормованості;
- емоційно-експресивного забарвлення мови.

Неабиякий вплив на рівень дикційної виразності справляє інтонаційна змістовність та психологічна наповненість мовного звучання. Перераховані елементи створюють комплекс виразних дикційних засобів, які впливають на художньо-естетичні якості сценічної мови.

Роботу над дикцією слід починати з перевірки і вироблення правильної артикуляції кожного звуку зокрема. Щоб перевірити правильну вимову звуків, треба уточнити, як саме утворюється цей звук, за допомогою губів чи язика, в якому вони положенні знаходяться. Рухи органів мовного апарата, внаслідок яких утворюється звук, називаються артикуляцією.

Щоб удосконалити дикцію, необхідно навчитися користуватися свідомо своїм мовним апаратом. Вирішальну роль у виробленні чіткої дикції має правильне положення язика, губів, м'якого піднебіння, зубів, нижньої щелепи, рухи яких ми повинні знати і контролювати під час мовлення. В мові студентів зустрічаються різні мовні відхилення, які спотворюють красу звучного слова.

Які ж причини дикційних недоліків?

Якщо зуби займають неправильне положення: криві, рідкі, то мова звучить крізь зуби і породжує неправильну вимову шиплячих звуків «ш», «ж» і свистячих «с», «з», африкатів «ц», «ч». Теж саме відноситься і до нижньої щелепи: неправильне зімкнення щелеп, коли верхня або нижня висунуті вперед; довгий, товстий або короткий язик; коротка вуздечка (перетинка), яка з'єднує язик з нижньою щелепою. Вказані недоліки – органічні, вони вимагають втручання логопедів, стоматологів. Але існують недоліки мови, які є наслідком неправильної артикуляції, засвоєної з дитинства, неохайного ставлення до мови в сім'ї, в школі. Найбільш поширений недолік – це в'яла, нерозбірлива мова. Губи ледь ворухаються, рот майже не відкривається, затиснуті зуби, щелепи, млява артикуляція, інертний язик.

Значний дефект мови поспішність – «кулеметна», швидка мова, або навпаки уповільнена, важка, тягуча; нечітка вимова кінцевих складів, «ковтання» кінцівок, пропуски звуків у словосполученнях, дикційний дефект «цякання» або «дзякання», коли замість «т» звучить «ц», а замість «д» – «дз».

Всі ці недоліки неорганічні і їх можна позбутися, якщо систематично, наполегливо працювати над артикуляцією голосних і приголосних фонем, чітко і виразно вимовляти їх.

З чого починати виправлення мовних дефектів?

Перш за все студенту треба з допомогою педагога усвідомити причину дефекту в своїй мові і навчитися свідомо виправляти цей недолік. Але працювати над дикцією необхідно навіть, якщо немає особливих недоліків. Допомагає розвинути м'язи мовного апарату так звана артикуляційна гімнастика. Вона знімає зайву напругу, сприяє виробленню рухомості, артикуляційної точності при вимові звуків. Дикцію треба виробляти у взаємозв'язку з диханням і голосом.

Важковимовляючі глухі приголосні «б – п», «т – д», «к – г» вимагають активного видиху, роботи дихального апарату, рухливості діафрагми. Тільки поєднуючи дихання з дикцією можна досягти і дикційної чіткості, і розвинутого дихання, а тренуючи сонорні звуки «м», «п», «л», «р», ми разом з тим відпрацюємо звучність голосу.

Артикуляція та звільнення нижньої щелепи

Співочі вправи [7, с. 26-31].

Чітка артикуляція, вільна, незатиснута нижня щелепа сприяють утворенню хорошого звучання. Щоб досягти чіткості артикуляції та рухливості артикуляційного апарату, необхідно при виконанні співочих вправ комбінувати голосні та приголосні звуки у різних їх сполученнях.

Часто чіткій артикуляції заважає нерухомість або мала рухомість верхньої губи. Вправи на «зе – зо», «зе – зу» допомагають розвитку та рухливості верхньої губи, коли на складі «зе» робити швидкий утрируваний рух, розтягуючи губи, як на посмішку, а на складах «зо» або «зу» губи так само швидко витягуються вперед.

Досить швидко

Зе, зо, зе, зо

Ця вправа допомагає розвитку чіткої артикуляції, якщо вимовляти «за» і «зо», розтулюючи «за» в сторони та витягуючи вперед «зо» губи. Особливу увагу слід приділити точному, карбованому ритмові, витримуючи точки після кожної восьмої та дуже коротко й чітко співаючи всі шістнадцяті.

Швидко

За - зо, за-зо

Зе, зе

На першому тоні вправи треба робити наголос, обов'язково витримуючи паузи. При виконанні кожного «зе» слід відкривати верхні зуби (ніби сміючись).

Досить швидко

Зе, зе
Йа, йа

Звільненню нижньої щелепи допомагає співання йотованих голосних «й - а», «й - о», «й - е». Увага співака повинна зосереджуватись на вільному опусканні щелепи на кожну йотовану голосну.

Помірно

Йа, йа
Йо, йо

Те ж саме на мажорному тризвучі



Артикуляційна гімнастика

Вправи для нижньої щелепи

1. Відкривання рота.

Нижня щелепа вільно падає вниз, приблизно на два пальці, покладеними один на другий між зубами. Язик лежить плоско, кінчиком торкається нижніх передніх зубів. м'яке піднебіння /маленький язичок/ піднятий. Закриваючи рот, відчуті дотик верхньої і нижньої губів. Вправу робити чітко, ритмічно і спокійно.

2. Відкрити рот. Щелепа рухається вперед, назад.
3. Відкрити рот. Щелепа просувається ліворуч і праворуч, торкаючись куточків губів.
4. Відкрити рот. Щелепа рухається праворуч, вгору, ліворуч, вниз, тобто утворюючи коло. Вправу робити легко, без поштовхів.

Вправи для губ

1. Верхня губа підтягується вгору до носа, верхні зуби притискають нижню губу, як при вимові звука «в».
2. Нижня губа відтягується вниз, а нижні зуби прикусують верхню губу. Губи розкриваються так, щоб було видно десна.

1. Чергування рухів верхньої і нижньої губ:

- 1) підняти верхню губу;
- 2) опустити її;
- 3) підняти нижню губу;
- 4) опустити її.

Вправи проробляти легко, пластично. М'язи обличчя повинні бути спокійні, зуби не стиснуті.

1. Зуби зімкнені. Губи трубочкою витягуються вперед, як при вимові звука «у», потім енергійним рухом розтягуються в різні боки, не відкриваючи при цьому зубів.
2. Зімкнені губи висуваються вперед і переводяться праворуч, знову вперед – ліворуч. Зуби стиснуті.
3. Зімкнені губи рухаються вперед – вгору, вперед – вниз.
4. Рух зімкнених губів вперед, ліворуч, вгору, праворуч, вниз утворенням кола. Зуби стиснуті, щелепи нерухомі, вправа проробляється повільно.

Вправи для губів надають м'язам рота пружності, гнучкості і виробляють рухливість.

Вправи для язика

1. Вихідне положення: рог широко відкритий, корінь язика опущений, як в момент позіхання. Язик висувається з рота якомога більше, а потім втягується. Кінчик язика нагадує «жало». При висуванні язика відчуті м'язову напругу.
2. Рот напіввідкритий. Язик висувається «лопаткою», тобто має плоску широку форму, своїми боковими краями торкається куточків рота. Після цього язик повертається у вихідне положення.
3. Рот відкритий. Кінчик язика скорочується і енергійним рухом почергово стукається у верхні передні зуби, потім у нижні передні зуби.
4. Рот напіввідкритий. Язик з вихідного положення загинається до м'якого піднебіння і знову повертається назад.
5. Вихідне положення. Язик рухається праворуч і ліворуч до внутрішнього боку щік.
6. Зуби зімкнені, щелепа опущена, язик рухається, утворюючи коло, масажує десна, щоки, нагадує «сонечко».
7. Язик скласти трубочкою і висунути назовні.

Ці вправи регулюють рухи язика, зміцнюють його м'язи і тренують вуздечку.

Для розвитку м'язів глотки, м'якого піднебіння існують деякі вправи з внутрішньої артикуляційної гімнастики:

1. Декілька разів позіхнути, відчуті підняття м'якого піднебіння.
2. Міцно стиснути зуби, напружити м'язи і промовити фразу, наприклад: «Наша казка гарна, нова, починаймо її знову». Потім зняти напруження і знову промовити цей текст.
3. Лікті покласти на стіл. Підперти руками підборіддя. Верхню щелепу піднімати вгору, розкриваючи широко рот.

Корисно тренувати м'язи глотки і м'якого піднебіння, а також рухливість нижньої щелепи на звукосполученнях, текстах.

Отже, підготовка співака потребує врахування важливості проблеми техніки формування голосних та приголосних у різних артикуляційних «ситуаціях», в різних за структурою складах. Вона неможлива без усвідомленого ставлення самих виконавців до природи та специфіки вокального оформлення різних фонем у різних обставинах (фонематична структура слова, складу, звуковисотний та ритмічний малюнок, жанр та стиль твору). Поєднання у вокальному виконавстві техніки правильного оформлення звуку можливе лише за умов свідомого та чіткого диференціювання різних засобів звукоутворення, прийомів співацької артикуляції та формування вмінь гнучко використовувати їх у процесі виконання різних за стилем творів.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА:

1. Бабич Н. Д. Основи культури мовлення / Н. Д. Бабич. – Львів: Світ, 1990. – 232 с.
2. Базиликот Б. Орфоепія в співі / Б. Базиликот. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2001. – 135 с.

3. Варламов А. Е. Полная школа пения / А. Е. Варламов; ред. и комм. В. А. Багадурова. – М.: Музгиз, 1953. – 107 с.
4. Глинка М.И. Упражнения для усовершенствования голоса. Школа пения для сопрано / М.И. Глинка; ред. Б. Воронезкий. – М.: Музгиз, 2012.
5. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва / Б. П. Гнидь. – К.: НМАУ, 1997. – 320 с.
6. Гнюс С. Дикція та артикуляція віртуозів / С. Гнюс // Шкільний світ : Всеукраїнська газета для вчителів. – 2008. – № 42. – С. 4–6 (вкладка).
7. Єгоричева М. 50 вправ для співака-любителя / М. Єгоричева. – К. Держ. вид-во образотв. м-цтва і муз. л-ри УРСР, 1961. – 97 с.
8. Знаменська О. Культура мови у співі / О. Знаменська. – К.: Держвидав, 1959. – 156 с.
9. Мадішева Т. П. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистец. України / Т. П. Мадішева. – Х. : Штрих, 2002. – 160 с.
10. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / М. Микиша. – К.: Музична Україна, 1985. – 80 с.
11. Олександр Мишуга: Спогади. Матеріали. Листи / Упоряд., підгот. текстів, вступ, ст. та прим. М. Головащенко. – К.: Муз. Україна, 1971. – 779 с.
12. Пекерская Е. Вокальный букварь / Е. Пекерская – М. : Музыка, 1996. – 94 с.
13. Погрібний М. І. Українська літературна вимова : навч. посіб. / М. І. Погрібний. – Дніпропетровськ : Трансформ, 1992. – 28 с.
14. Прянишников И. П. Советы обучающимся пению / И. П. Прянишников. – М.: Гос. муз. издат-во, 1958. – 109 с.
15. Станиславский, К.С. Работа актёра над собой / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1980. – 214 с.
16. Черкашин Р. Художнє слово на сцені / Р. Черкашин. – К.: Вища школа, 1989. – 327 с.

17. Ятло Л. Специфіка співацької артикуляції і дикції в роботі з дитячим хором : зб. наук. праць / Л. Ятло. – Умань : УДПУ ім. Павла Тичини. 2008. – С. 98-104.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Вишневська Світлана – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника

Гіга Степан – магістрант V курсу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника

Карась Ганна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, заслужений працівник культури України

Конвалюк Уляна – асистент кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника

Курбанова Ліда – концертмейстер кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, аспірант

Михайлюк Христина – професор кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, заслужений діяч мистецтв України

Павліковський Володимир – доцент кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, заслужений діяч мистецтв України

Пірус Володимир – професор кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, народний артист України

Попелюк Михайло – доцент кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, заслужений артист України

Рось Зоряна – викладач кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника

Стасько Галина – доцент кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, кандидат педагогічних наук

Стефанюк Михайло – старший викладач кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника

Чигер Олег – асистент кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, аспірант

Шуляр Орест – доцент кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, кандидат педагогічних наук

УДК 78. 071.2 (477.86)(082)

ББК 85.314

гя44

Збірник статей

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ. СУЧАСНІСТЬ. ПЕРСПЕКТИВИ

В авторській редакції

редактор-упорядник Ганна Карась

Комп'ютерний набір Ганна Карась

Комп'ютерна верстка Богоносюк Сергій

Дизайн обкладинки Книгиницька-Гіна Вікторія

НБ ПНУС



801953

ISBN 978-966-2988-57-4

Підп. до друку 08.12.2015. Формат видання 148×210мм.
Формат паперу і частка аркуша 60×90^{1/16}.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 12.875. Наклад 300 прим. Зам. 8972.
Віддруковано з оригіналів автора.

Друкарня “Фоліант”
76000, м. Івано-Франківськ
вул. Старозамкова, 2
www.foliant.if.ua
e-mail: foliant.drukarnja@gmail.com
тел.-факс: +38(0342) 50-21-65

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ІФ № 24