

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 784.03:[378.091.33:[782.1:78.071.2]](477)(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.2(59).2023.295425

ЄВДОКІЯ КОЛЕСНИК

ORCID iD: 0000-0001-5190-3144

*Народна артистка України, професор,
завідувач кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

kolesnikevdokia1941@gmail.com

АНАТОЛІЙ КОЧЕРГА

ORCID iD: 0009-0006-8071-4928

*Народний артист України, доцент кафедри камерного співу
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна),
kotschergaa@gmail.com*

СТАНОВЛЕННЯ ПРИНЦИПІВ ОПЕРНОГО ВИКОНАВСТВА В КОНТЕКСТІ ГЕНЕЗИ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Розглянуто процес становлення основних принципів оперного виконавства сьогодення як феномену еволюційного розвитку української вокальної школи в умовах генези європейської музичної культури. Обґрунтовано актуальність пошуку інтегративних підходів до різних вокальних систем з можливістю їх поступового зближення й асиміляції. Окреслено необхідність творчого переосмислення українських традицій і зарубіжних новацій в аспекті їх органічного синтезу при підготовці оперного співака в реаліях сьогодення. Досліджено витоки і становлення базових основ вокального мистецтва з набуттям характерних ознак на різних етапах історичного розвитку європейської музичної культури. З'ясовано джерела формування національної вокальної школи; специфіка української традиції фольклорного, церковного та світського співу; їх відлуння та прояви у вітчизняних оперних творах. Проаналізовано процес формування української системи оперного виконавства зі встановленням певних етапів її розвитку й надбанням специфічних властивостей. Визначено концептуальні прийоми виховання оперного співака в контексті специфіки української вокальної школи. Приділено увагу знаковим аспектам методології викладання оперного співу, сформованим у творчій взаємодії вітчизняної та західноєвропейських вокальних систем. Виявлено особливості змістовного наповнення процесу формування професійних якостей оперного співака в умовах міжкультурних зв'язків українського та зарубіжного музичного театру. Спрогнозовано перспективи подальших наукових розвідок проблеми оптимізації національної та космополітичної складових у вокальній підготовці оперних виконавців.

Ключові слова: *генеза європейської музичної культури, формування національних вокальних шкіл, становлення українського оперного виконавства, методологія підготовки оперного співака.*

Постановка проблеми... Сучасне українське оперне виконавство стрімко розвивається шляхом активної взаємодії між вітчизняною та зарубіжними школами, що спонукає до пошуку інтегративних підходів у різних вокальних системах із можливістю їх поступового зближення та асиміляції. Каталізатором означеного феномену стало залучення українських співаків до участі в міжнародних оперних проєктах, що потребує універсального характеру підготовки виконавця з вільним володінням специфіки різних національних шкіл і вокальних технік. Ураховуючи реалії сучасного розвитку оперного театру України в умовах світової інтеграції музичної культури, постає необхідність оптимізації національної та зарубіжної компонент у формуванні основоположних принципів виховання співака в контексті вітчизняної вокальної школи. Творче переосмислення українських традицій і зарубіжних новацій в аспекті їх органічного синтезу при підготовці оперного співака відповідно до сучасних реалій музичного театру актуалізує обрану проблематику.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Процесу формування характерних ознак вокального мистецтва загалом та оперного виконавства зокрема присвячені наукові розвідки В. Антонюк (2000, 2001а, 2001б), Б. Гнидь (1997, 2002), Л. Корній (2010) та інших. Розглядаючи специфіку фахової еволюції національних вокальних шкіл, В. Антонюк (2001а) зосереджує увагу на аналізі історичних та етнокультурних джерел українського оперного мистецтва, його становленні шляхом синтезування вітчизняних і зарубіжних виконавських традицій. Досліджуючи витoki української національної школи співу, Б. Гнидь (1997) прослідковує процес її поступового формування під впливом парадигмальних видозмін певних історичних епох. Дослідниця Л. Корній (2010), розглядаючи тісний взаємозв'язок між музикою української шкільної драми і духовним аналогом XVII — першої половини XVIII століття, визначає їх як підґрунтя для розвитку національного музично-драматичного театру — попередника оперного мистецтва. Розвиток української вокальної школи в контексті її міжкультурної взаємодії з іншими

європейськими національними системами знайшов своє відображення також в інших працях вищезгаданих авторів. Так, Б. Гнидь (2002) зосереджує увагу на історичних і творчих зв'язках українського оперного мистецтва з російською та західноєвропейською традиціями, що позначилося на збагаченні вітчизняного вокального виконавства здобутками провідних митців театральної сцени. В. Антонюк (2001б) аналізує формування концептуальних засад української вокальної школи крізь призму міжкультурної інтеграції, взаємопроникнення та взаємодії музичного мистецтва різних європейських країн.

Виявленню знакових специфічних ознак української оперної традиції присвячені наукові розвідки Є. Колесник (2022) та В. Присталова (2004). У своїй статті Є. Колесник (2022) розглядає становлення її основоположних засад як результат спадкоємної діяльності кількох поколінь вітчизняних і зарубіжних педагогів із вокалу. В. Присталовим (2004) звернено увагу на ролі виконавсько-педагогічної діяльності О. Мишуги у формуванні національних здобутків української оперної школи, педагогічному методу митця.

Різновекторним аспектам підготовки оперних співаків у реаліях сьогодення присвячене чимала кількість наукових доробків. Аналізуючи концепт професійних компетентностей артистів музичного театру, А. Семенова (2004) підіймає проблему недостатньої підготовки співаків до створення цілісного вокально-сценічного образу, підміну виразності сценічної поведінки жестикуляцією. О. Востряковим (2000) наголошено на важливості Оперних студій як учбових театрів у набутті майбутнім співаком сценічної практики для вирішення рольових завдань персонажів у контексті розвитку сюжетної лінії твору. В. Антонюк (2000), розглядаючи проблему взаємозв'язків дикції у мовленні та співі, окреслює принципи української вокальної орфоепії як важливого чиннику входження українських співаків у світовий мультилінгвістичний мистецький простір.

Огляд наукового доробку з різних аспектів українського вокального мистецтва дозволив здійснити комплексний музикознавчо-культурологічний

аналіз особливостей національної школи оперного виконавства з окресленням її характерних рис.

Мета дослідження полягає у визначенні основних принципів оперного виконавства сьогодення як феномену еволюційного розвитку української вокальної школи. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

- 1) розглянути формування основоположних засад вокального мистецтва крізь призму генези європейської музичної культури;
- 2) дослідити джерела української вокальної школи, виявити їх прояви в оперних творах на національну тематику;
- 3) проаналізувати основні етапи становлення української системи оперного виконавства з надбанням характерних властивостей;
- 4) визначити концептуальні прийоми виховання оперного співака в контексті специфіки української вокальної школи.

Виклад основного матеріалу дослідження... Вокальне мистецтво — один із вирішальних художніх засобів розкриття образного змісту твору можливостями співочого голосу. Як один із найдавніших видів музичного виконавства, спів зародився в умовах синкретичної художньої культури первісного суспільства, тісно пов'язаної з умовами життєдіяльності пралюдини. Під час емоційного збудження, коли первісна людина переживала сильні почуття (від жаху, горя, гніву, злості, бажання налякати супротивника до радості, веселощів, розваги, жартів) вона видавала хрипливі звуки, зойки, крики, вигуки, супроводжуючи їх ударами кулаків по грудях у певних ритмах та інтонаціях. Поступово з повтором подібних ситуацій рухи пралюдини ставали більш організованими та розміреними, а вигуки — більш повільними, майже декламувалися, інтонувалися, ніби проспівувалися у ритмі танцювальних рухів; звучали на певній висоті; ставали магічною формулою, заклинанням на успіх.

Поступово синкретичні дії пралюдини починають супроводжуватися першими музичними інструментами: «скребковими» — типу гуділки;

духовими — з кісток тварин із просвердленими отворами; ударними — з каменю чи дерева. Цей музичний супровід, що виконувався у певному ритмі із зупинками наприкінці фрази, ставав опорним, багаторазово повторювався та збігався або чергувався з вигуками всього племені.

Із плином часу мотиви все більше прикріплювалися до тексту, диференціювалися за ситуацією та задавали тон відповідно до функціонального призначення синкретичного дійства. Згодом із колективного «музикування» племені починають виокремлюватися більш обдаровані члени роду — заспівувачі, які вже самі створювали певні наспіви відповідно до ситуацій або виконували сольні партії у загальному дійстві. Самі дійства ставали більш театралізованими і видовищними, розгалужувалися на культово-релігійні та побутово-мирські, а керування ними перейшло від вождів до чаклунів-шаманів. Залежно від дієвої функції піснетанці поділялися на воєнні, мисливські, трудові, любовні, магічно-обрядові тощо. У прадавньому суспільстві дуже цінувалися величальні та хвалебні пісні, які заклали підґрунтя майбутнього героїчного епосу.

Поступовий розвиток і театралізація колективних відправ згідно з функціональною роллю призводить до їх ускладнення з яскравими проявами особливостей різних видів мистецтв. Значно збільшилася кількість учасників заходів, які, відповідно до певного регламенту, виконували танцювально-пантомімічні дії у супроводі заспівувачів, хору, звучання різноманітних музичних інструментів. Тіла учасників розмальовувалися чи татуювалися, використовувалися відповідні до концепту дії маски, прикраси, елементи костюмів та спецефекти, які пізніше сформують художні образи театралізованого дійства та персонажів.

У цей час з'явилися й перші глядачі з числа членів племені, безпосередньо не залучених у театралізовані дійства, які спостерігали за перебігом подій та емоційно реагували на них. Реакція глядачів під час перегляду означених дійств спонукала організаторів поглиблювати їх тематизм відповідно до функціонального призначення з пошуком та відбором найбільш

дієвих прийомів і засобів виразності задля емоційного впливу на членів племені. Пізніше найбільш талановита частина виконавців-творців започатковувала невеликі професійні трупи за специфікою виконання певних ритуально-обрядових чи магічних дійств, розробляла й утаємничувала їх «сценарії», отримувала «замовлення» на їх проведення в різних племенах, одержуючи за це своєрідну плату у вигляді натурального еквіваленту.

Таким чином, застосування різноманітних жанрів і видів мистецтва у первісних колективних відправах заклало міцне підґрунтя формування за доби архайки й античності театрального мистецтва з набуттям ним характерних ознак за часів Середньовіччя й Відродження та створенням передумов появи опери в епоху бароко.

Культура Давньої Греції, що стала спадкоємицею старовинних досягнень країн Близького Сходу, вважається раннім історичним етапом художнього розвитку європейської цивілізації. Особливе місце в давньогрецькому суспільстві посідала музика, головним чином — вокальна, яку характеризувала синкретично-синтетична єдність із іншими видами мистецтва з наступною диференціацією за творчими школами. Творці музично-мовного жанру епосу — аеди — використовували речитатив, що являв собою декламацію з музичним супроводом, співаки під кіфару — кіфареди — приділяли особливу увагу музиці, мелодії, а представники ліричного напрямку — лірики — супроводжували спів своїх віршованих текстів грою на лірі. Хоровий спів синкретично пов'язувався з пластично-хореографічними рухами і був головним дійовим чинником давньогрецької трагедії, що розвивав сюжет.

Основними жанрами давньогрецької вокальної музики були: френ — гімн скорботи, невід'ємна частина поховального ритуалу; його протилежність — пеан — гімн радості, присвячений богу сонця Аполону, та дифірамб — ліричний гімн на честь бога Діоніса, що став предтечею театральних вистав. Водночас, у давньогрецькій музичній культурі відбувся розподіл чоловічих голосів за видами з різними рольовими функціями на: *netoide* — високий голос — для виконання вільних, віртуозних, аріозного типу наспівів; *mesoide* —

середній голос — для виконання популярних пісень та *iratoide* — низький голос — для виконання трагедійних ролей.

Музична культура Давнього Риму, ставши спадкоємицею давньогрецької, в той же час суттєво відрізнялася від попередниці в аспекті її ролі в суспільному житті. Якщо в Давній Греції основне призначення музично-театральної культури полягало в етико-виховному потенціалі глядача-слухача, то в Давньому Римі акцент змістився на святково-розважальний компонент, в результаті чого співаки-віртуози потіснили драматичних акторів. Досить часто в спектаклях були задіяні величезні хорові ансамблі з пишним інструментальним супроводом. У цей час професія вчителя співу і музики стала найбільш популярною та почесною, що призвело до необхідності її диференціації за рівнями підготовки виконавців: *Vociferarrie* — вчителі, які займалися розширенням можливостей діапазону та розвитком сили голосу; *phonasci* — вчителі вокального резонансу, які працювали над подальшим покращенням якості голосу; *vocales* — вчителі вокальної естетики, які навчали правильній інтонації та художнім відтінкам.

Наступний крок у становленні основоположних засад вокального мистецтва був зроблений в умовах формування християнської традиції співу, що склалася в епоху Середньовіччя. Поділ християнської церкви у IV столітті н. е. на західну (латинську) та східну (грецьку), а також їх остаточне розмежування в XI столітті на західну (католицьку) та східну (православну) призвели до появи конфесійних особливостей у проведенні церковних відправ. Католицька традиція передбачала проведення богослужіння лише латинською мовою у супроводі інструментальної музики, тоді як православна (греко-візантійська) традиція не заперечувала використання в церкві національних мов, однак забороняла застосування інструментального супроводу. Є згадки про участь співаків-кастратів у хорах соборів Константинополя майже до 1204 року, коли столиця Візантії була підкорена і розорена хрестоносцями. Але традиція співу кастратів відродилася в Італії через триста років і стала найвищим досягненням вокальної техніки у XVII — XVIII століттях.

Разом із тим у східній і західній традиціях багато століть пріоритетним був богослужбовий монодичний (унісонний, одноголосний) спів, що символізував єдність помислів і почуттів віруючих. Пізніше, у рамках формування «вченого» (професійного) церковного співу широкого розповсюдження отримала традиція багатоголосся, в якій одна мелодія виконувалася різними групами хору — кожна на своїй висоті. Серед його різновидів особливої уваги для формування техніки вокального мистецтва заслуговує гетерофонія (різноголосся), в якій різні голоси виконували ніби варіанти одного наспіву, розходившись у деталях та збігаючись в особливо важливих, опорних точках. Під впливом багатоголосної церковної музики західноєвропейських країн за доби бароко сформувався й український самобутній партесний церковний спів, що в майбутньому відіграє важливу роль у виконанні хорових сцен в опері.

Становлення основоположних засад вокального мистецтва в контексті генези європейської музичної культури здійснило вагомий вплив на виокремлення характерних ознак національних шкіл оперного виконавства загалом та української зокрема в умовах історичних і творчих зв'язків між ними. На своєрідність формування національних шкіл оперного виконавства вплинули умови побутування кожного етносу, що проявилися «<...> у змісті, жанрах, звуковеденні, емоційності, використанні реєстрів голосу, ролі слова в музиці, ритмиці, ладовій структурі, мелізматичі...» (Гнидь, 1997, с. 4). Першою країною, де були сформовані основні елементи оперного співу, стала Італія, чий досконалий вокально-технічний доробок вплинув на появу і розвиток інших національних шкіл. В Італії зародився спів *belcanto*, який став окрасою національного оперного виконавства багатьох європейських країн.

Французька вокальна школа, перейнявши національні традиції італійської опери та синтезувавши їх з принципами глюківської драматургії, проторувала шлях великій романтичній опері. Із появою розгорнутих арій кантиленного характеру зі складними технічними пасажами змінюється характер звучання

голосу, а пізніше — й прагнення передачі через його тембр тонких психологічних почуттів.

Німецька національна вокальна школа, формування та надбання специфічних властивостей якої пов'язане з творчою діяльністю композитора Р. Вагнера, зосередила увагу на пошуку додаткових засобів голосоутворення у синтезі з опануванням мистецтвом акторської майстерності.

Для з'ясування характерних ознак української системи оперного виконавства, набутих під час еволюційних видозмін певних етапів її становлення, необхідно розглянути її підґрунтя — джерела формування національної вокальної школи. Означені джерела як попередники вітчизняної оперної системи полягають в особливостях української традиції фольклорного, церковного та світського співу, у синтезуванні їх знакових рис в мистецькій практиці музичного театру.

У фольклорному співі — найдавнішому виді української музичної культури — розкриваються особливості духовного життя народу на різних історичних етапах становлення етносу, його ментальність, світосприйняття, культурні традиції, звичаї та обряди. Формування українського музичного фольклору, тісно пов'язаного з прадавніми міфологічно-ритуальними діями, сприяло виокремленню циклів календарно-обрядових та родинно-обрядових пісенних традицій, що знайшли своє відображення в багатьох українських операх: «Майська ніч, або Утоплена», «Різдвяна ніч», «Зима і Весна» М. Лисенка; «Купало» А. Вахняніна; «На русалчин Великдень» М. Леонтовича; «Цвіт папороті» Є. Станковича; «Ятранські ігри» І. Шамо; в опері-балеті «Вій» В. Губаренка та інших.

У часи Київської Русі з'явився новий жанр народнопісенної творчості — билини, що являли собою зразки історичного епосу з відображенням суспільно-значущих подій славетного минулого. Їх виконавців називали співцями-рапсодами, гусярами, гудцями, які були при дружинах князів, оспівували їхні походи, розважали гостей під час свят. Одним із таких співаків-імпровізаторів, водночас і автором билин, був Боян, який то «<...> то співав протяжно, то

переходив на речитативну розповідь і знову повертався до кантилени». <...> Північним билинам властива одноголосна (сольна) традиція виконання, південним — багатоголосна (хорова)» (Гнидь, 1997, с. 146). Відлуння билинної творчості спостерігається в українських операх «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди, «Анна Ярославна – королева Франції» А. Рудницького, а також в операх інших композиторів на історичну національну тематику «Князь Ігор» О. Бородіна, «Руслан і Людмила» М. Глінки, в опері-балеті «Млада» М. Римського-Корсакова тощо.

Яскравим представником героїчного епосу в українському музичному фольклорі стали думи та історичні пісні у виконанні кобзарів, лірників, бандуристів, у яких відображено боротьбу українського народу проти іноземних завойовників і поневолювачів. Характерною особливістю українських дум стало поєднання у них епічного, ліричного та героїчного начал. Характерні прояви героїчного епосу спостерігаються в українських операх «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Кармелюк» В. Костенка, «Гайдамаки» Ю. Мейтуса, «Поет» Л. Колодуба та інших.

На думку В. Гнидю (1997), «Старовинний церковний спів з октавною протяжною мелодією (унісоном) був одним із джерел розвитку вокальної кантилени в українській вокальній школі» (с. 151). Візантійська християнська традиція в контексті театралізованих акцій священників сприяла модифікації середньовічних церковних жанрів літургій, містерій (різдвяних, великодніх), міраклів (про життя святих) та мораліте (з повчально-виховним акцентом) в аналог музичної драми шкільного театру XVII — першої половини XVIII століття. Сформований у надрах першохристиянської традиції сольний спів у надвисокому (фальцетному — ангелоподібному) та найнижчому («басо-профундо») регістрах отримав свій подальший розвиток у музичних драмах шкільного театру на релігійну тематику та став важливим чинником у становленні української академічної школи співу. Видатними представниками цих двох протилежних регістрів співу в українській оперній традиції

XX століття стали О. Мишуга з «адраMATизмом» ліричної вокалізації, природної в церковній манері та баритональний бас Б. Гмирі з тяжінням до драматичної гри в оперній виставі, які сприяли формуванню специфічних ознак національної школи виконавства.

У шкільній драмі були синтезовані та органічно взаємодіяли тогочасні досягнення поетичного, образотворчого, музичного (вокального та інструментального) та хореографічного мистецтва у синтезі місцевих традицій української культури із творчим доробком інших цивілізацій. Так, використання в драмі деяких традицій хору античної трагедії призвело до розширення його драматургічних функцій як дієвого персонажа дійства. У ході п'єси хор то втручався у розвиток подій, то брав участь у боротьбі протилежних сил, то пояснював сутність благочинних чи недостойних вчинків персонажів, а наприкінці — виступав із моралізаторською функцією, висловлюючи основну думку твору про перевагу Вічного над тлінним. Означені тенденції дозволили встановити певну спадкоємність між шкільною музичною драмою та оперним мистецтвом доби бароко й класицизму.

Перехід української шкільної драми на шлях становлення світського мистецтва надав важливий поштовх для формування національної традиції оперного виконавства, яка пройшла декілька стадій у своєму еволюційному розвитку. Перша стадія генези українського оперного виконавства пов'язана зі створенням передумов появи професійного театру на теренах України. У гетьманському театрі Кирила Розумовського у Глухові і в аматорських палацових театрах українських, польських, російських магнатів з'являються перші західноєвропейські оперні твори: італійські — «Цефал і Прокрис» Ф. Арайя, «Рідкісна річ» В. Мартін і Солера, «Школа ревливих» А. Сальєрі; французька — «Солдат-утікач» Г.-А. Монсінї (драматургія М.-Ж. Седена); німецька — «Леста, дніпровська русалка» Ф. Кауера та інші. Вагому роль у професіоналізації музичного театру зіграли кріпацькі трупи заможних аристократів, вистави яких вражали глядачів прекрасними оперними голосами у супроводі першокласного оркестру і чудового балету, розкішними

костюмами, пишними декораціями, складною машинерією у застосуванні театральних спецефектів. Для підготовки кріпаків-акторів з-за кордону виписувалися вчителі співу, танцю, гри на музичних інструментах, запрошувалися знані митці для постановки вистав. Акторів-хористів церковного і оперного напрямків готувала переважно Глухівська школа, яка славилася виконавцями «наднизького» та «світлого» високого співу чоловічих голосів.

Подальший поступ у становленні українського музичного театру й національної системи академічного виконавства співвідноситься зі спробами адаптації на вітчизняному ґрунті досягнень італійської та французької оперних шкіл доби класицизму. Велику роль у цьому процесі відіграла оперна творчість композиторів М. Березовського («Демофонт») і Д. Бортнянського («Алкід», «Креонт», «Свято сеньйора», «Сокіл»), де проявилася витончена естетика виконання західноєвропейських зразків академічного співу, що заохотила спроби її подальшого синтезу з українською церковно-фольклорною традицією у вітчизняній мистецькій практиці.

Черговий етап генези вітчизняного оперного виконавства синхронізується із формуванням національних жанрово-стильових ознак українського музичного театру XIX століття. У першій половині XIX століття відбувається виокремлення характерних рис національної діалогічної народно-побутової опери і водевілю, тісно пов'язаних із творчістю І. Котляревського («Енеїда», «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник») та Г. Квітки-Основ'яненка («Сватання на Гончарівці»). Означені твори характеризували близькість до жанру французької опера-комік, німецького зінгшпілю, французького і російського водевілю, широке застосування національного пісенного і танцювального фольклору. Друга половина XIX століття ознаменувалася появою першої повноцінної національної опери з хорами і танцями «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, створеної в лірико-комічному жанрі, близькому до *opera-buffa*. Яскравий національний колорит, вияв традицій двох протилежних культур, гострохарактерні риси персонажів

були вирішені у фольклорно-етнографічній стилістиці вокально-сценічних образів. Першою українською оперою у жанрі народної лірико-психологічної драми стала «Катерина» М. Аркаса на основі поезії Т. Г. Шевченка з відображенням в інтонаційному звучанні голосів різних емоцій та переживань. Найкращі номери опери — хори й танці, вирішені у фольклорній стилістиці, відображали сцени народного побуту, життя українського села, молодіжні розваги.

Однак фундатором національної моделі романтичного стилю опери став саме М. Лисенко, який узагальнив та розвинув у новому якісному форматі усі жанри композиторів-попередників. Творче переосмислення та синтезування традицій українського музично-драматичного театру, досягнень західноєвропейської (великої історико-романтичної) та російської опери з їх асиміляцією на вітчизняному ґрунті дозволили композитору створити жанрові різновиди нової національної моделі. Її жанрове розмаїття складають великі оперні форми: лірико-комічна «Різдвяна ніч», лірико-фантастична «Утоплена», історико-героїчна народна драма «Тарас Бульба», народно-побутова драма «Наталка Полтавка», опера-сатира «Енеїда» (з перелицьовуванням античних героїв на українських), опера-пародія «Андріашіада»; камерні — лірична «Ноктюрн», драматичні сцени «Сафо»; дитячі комічні «Коза-Дереза», «Пан Коцький», фантастична «Зима і Весна». Створення видатним Майстром національної моделі опери спиралося на використання особливостей української мови, сюжетів, героїв, ментальності, яскравих характерів, музичної мови з опорою на народний музичний стиль. У сольних номерах та ансамблях композитор використовував переважно пісенну, наспівно-декламаційну мелодику з національною виразністю, у речитативах ним вперше застосована вокальна декламація з опорою на українську мовну словесність та фольклорну інтонацію, а у хорових сценах — яскраво відображений колективний образ народу, національні традиції, звичаї та обряди.

На підґрунті творчого доробку М. Лисенка сформувався та відзначився полістилістикою наступний щабель еволюції національної школи оперного

виконавства, характерний для ХХ століття. На початку століття в оперному мистецтві проявилася зацікавленість античною тематикою зі стилізацією музики минулих епох та поєднанням різних стильових орієнтирів, що призвело до появи художнього напрямку — неокласицизму та його відображення у творчості М. Лисенка «Сафо» й К. Стеценка «Іфігенія в Тавриді».

Майже у цей час відбувається зародження ознак неоромантизму із впливом на нього інших стильових течій, що проявилось в оперних творах М. Лисенка «Ноктюрн», С. Людкевича «Довбуш», М. Леонтовича «На русалчин Великдень». Пізніше продовження неоромантичної традиції з опорою на народні сюжети й широким використанням пісенно-танцювального фольклору спостерігається у операх Б. Лятошинського «Золотий обруч», Ю. Мейтуса «Гайдамаки й «Украдене щастя», В. Костенка «Кармелюк», К. Данькевича «Богдан Хмельницький» та М. Вериківського «Наймичка».

В останню третину ХХ століття в українському музичному театрі проявилися неофольклористичні тенденції зі стилізацією народних обрядових сцен та перетворених у неофольклористичному ключі інтонаціях народних пісень. Означені тенденції проявилися у фольк-операх Є. Станковича «Цвіт папороті», І. Шамо «Ятранські ігри», В. Губаренка «Вій».

Поява камерних творів наприкінці ХХ століття: моноопер «Ніжність», «Самотність» й ліричних сцен «Монологи Джульєтти» В. Губаренка та інших спонукала до пошуку шляхів пластичної візуалізації оперних партій та інструментальних сцен з підвищенням їх емоційного впливу на глядача.

На порубіжжі ХХ — ХХІ століть спостерігається нова хвиля інтересу до синтетичних поліжанрових формоутворень в музичному театрі України, до яких належать: опери-ораторії М. Скорика «Мойсей», Л. Дичко «Різдвяне дійство» й «Вертеп»; опери-балети Л. Колодуба «Незраджена любов», Г. Жуковського «Вічне ім'я твоє», В. Губаренка «Вій»; балет-ораторія І. Карабиця «Київські фрески» та інші. Для них характерним було взаємопроникнення елементів оперної та хореографічної дії та пластична виразність оперних партій.

Специфічні властивості національних вокальних шкіл тісно пов'язані з ментальними особливостями, музичними традиціями, фонетичними особливостями мови, її використанням у поетичному слові та мистецтві народних співаків тощо. Існують три основні способи (стилі) співу, до яких належать:

- співочий стиль (основа класичного вокального мистецтва) із широкою плавною мелодією — кантиленою;
- декламаційний стиль («речитатив») з наближенням його до інтонацій мови;
- колоратурний стиль (технічний) з багатством вокальних прикрас, пасажів, переважно у швидкому темпі, часто поділених на окремі склади або голосні та наближений до гри на музичному інструменті.

Вищеокреслені властивості суттєво впливають на визначення концептуальних прийомів виховання оперного співака в контексті характерних рис кожної національної школи, але разом із тим є певні узагальнені прийоми вокального виконавства, які мають свої прояви й в українській традиції.

Українська система оперної підготовки формувалася під впливом досвіду педагогічно-виконавських традицій італійської, французької, німецької, російської національних вокальних шкіл, їх синтезу із вітчизняними здобутками у сфері вокального мистецтва, переважно у практичній площині. У становленні науково-педагогічних засад українського оперного виконавства значну роль відіграла діяльність видатних співаків-викладачів О. Мишуги та О. Муравйової.

Ідея педагогічного методу О. Мишуги полягала у визначенні співу як продовженої мови, а звук співака, за переконаннями дослідника, повинен формуватися в «резонансній точці». Великого значення педагог приділяв чіткій вимові тексту з одночасним інтонаційним слідуванням за веденням звуку як такого; особливого роду пози на опертому дихальному акті, яку вважав ідеальною для виконання партій ліричного тенору. У своїй педагогічній практиці митець вимагав від учнів звуку концентрованого, округленого,

прикритого, дзвінкого з принципом його утворення у глибині глотки, а слова — на кінці язика.

О. Муравйова, узагальнивши багаторічний досвід вітчизняних та зарубіжних митців-педагогів у царині підготовки оперних співаків, здійснила вагомий внесок у формування національної системи вокального виконавства на підґрунті кращих світових досягнень того часу. Основними вокально-методичними принципами мисткині стали:

- індивідуальний підхід до кожного студента;
- визначення співу як психофізичного процесу;
- глибоке дихання з допустимим відхиленням в бік грудного;
- фіксоване понижене положення гортані;
- опора на українську вокальну орфоєпію;
- поєднування регістрів за допомогою скорочення завіски піднебіння із

кожною наступною вищою нотою тощо.

Таким чином, можна стверджувати, що творчо-педагогічним кредо О. Муравйової стала саме єдність ідейно-художнього та вокально-технічного образу співака-актора.

Основні принципи вітчизняної вокальної школи підготовки оперних співаків були розвинені їхніми учнями й послідовниками відповідно до естетичних парадигм оперного репертуару музичного театру наступних десятиліть.

Необхідність переосмислення сучасної вокальної підготовки співака-актора проявляється у його прагненні до урізноманітнення форм, жанрів, стилів музично-театральних творів, а саме: «схрещення», «змішування», взаємодія різних видів мистецтв та інноваційних технологій у реалізації оперних проєктів, а також у наявних безупинних інтеграційних процесах світового музичного театру з їх впливом на вітчизняні інституції. Вміння вільно володіти специфікою різних національних оперних шкіл і вокальних систем, легко переходячи з однієї манери співу на іншу – головна вимога часу до підготовки

універсального виконавця, спроможного створювати цілісний вокально-сценічний образ персонажа у певній жанровій стилістиці.

На початку ХХІ століття активна взаємодія між вітчизняною та зарубіжними школами оперного виконавства у рамках міжнародного культурного співробітництва спонукає до пошуку шляхів їх поступового зближення та асиміляції з можливою появою у майбутньому універсальної вокальної системи транснаціонального призначення з елементами етнічної ідентифікації для творів національної тематики.

Висновки.

1. Формування національних вокальних шкіл у контексті генези європейської музичної культури пройшло складний шлях еволюції їх основоположних засад:

- поява зародків пратейатру в умовах синкретичної первісної культури під час ритуально-обрядових дійств у супроводі заспівувачів, хору, танцюристів; звучання музичних інструментів із використанням масок, елементів костюмів; спрямування дійства на емоційну реакцію глядачів — членів племені;

- диференціація давньогрецької вокальної музики за творчими школами (аеди, кіфареди, лірики), жанрами (френ, пеан, дифірамб); розподіл чоловічих голосів за рольовими функціями (*netoide*, *mesoide*, *iratoide*); основним призначенням давньогрецької музично-театральної культури було етичне виховання глядача-слухача, а головною дійовою особою — драматичний актор;

- зміщення акценту в давньоримській музично-театральній культурі на святково-розважальний компонент; головними дійовими особами вистав були співаки-віртуози; популярність професії вчителя співу і музики, її диференціація за рівнями підготовки виконавців (*vociferarrie*, *phonasci*, *vocales*);

- становлення монодії (унісон, одноголосся) та багатоголосся в церковній співочій традиції середньовіччя; їх застосування в літургійних драмах, міраклях, містеріях, мораліте з поступовим наближенням до мирської тематики;

- формування специфічних властивостей національних оперних шкіл: італійської, французької, німецької, їх залежність від способу життя кожного етносу.

2. До джерел української вокальної школи віднесено наступні види української музичної культури:

- фольклорний спів (календарно-обрядові та родинно-обрядові пісні, історичний епос — билини, героїчний епос — думи, історичні пісні), відлуння якого відбувалося в оперних творах на історичну національну тематику;

- церковний спів (у православній традиції у надвисокому — «фальцетисти» та найнижчому — «басо-профундо» регістрах), застосування якого відбувалось здебільшого при богослужіннях, згодом — в оперній співацькій практиці;

- світський спів (у музичних драмах шкільного театру внаслідок поступового переходу вистав із релігійної тематики на мирську).

3. Становлення українського оперного виконавства відбувалося у шість етапів, для кожного з яких були характерні певні специфічні властивості:

- перша половина XVIII століття (поява перших італійських, французьких, німецьких оперних вистав мовою оригіналу у Гетьманському театрі у Глухові, а також — у палацових та кріпацьких театрах заможних аристократів; започаткування мистецьку підготовку співаків, танцюристів та артистів оркестру; розпочалось виховання хористів у Глухівській школі для церковних служб та оперних вистав);

- друга половина XVIII століття (творчість М. Березовського і Д. Бортнянського стали важливим етапом опанування специфікою зарубіжних шкіл оперного виконавства, яким на вітчизняному ґрунті вдалося успішно поєднати традиції фольклорного і церковного співу);

- перша половина XIX століття (створення перших українських музично-драматичних вистав — діалогічних опер — із врахуванням надбань європейських національних оперних систем);

- друга половина XIX століття — початок XX століття (створення М. Лисенком національної моделі опери із проявами етнічної своєрідності в усіх оперних формах: аріях, ансамблях, речитативах, хорових сценах);

- XX століття (застосування полістилізму національного оперного мистецтва: неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму, камерних творів, синтетичних поліжанрових формоутворень);

- початок XXI століття (взаємодія національної та транснаціональної складових в оперному мистецтві України; необхідність переосмислення контенту підготовки оперних співаків у бік їх універсальності).

4. Концептуальні прийоми виховання оперного співака в умовах специфіки української національної вокальної школи формувалися на підґрунті творчого доробку італійської (переважно), французької, німецької оперних традицій та їх творчим переосмисленням на вітчизняному ґрунті. Основоположниками української національної оперної системи підготовки співаків стали О. Мишуга (наукове осмислення оперної підготовки) та О. Муравйова (узагальнення і систематизація західноєвропейського досвіду оперного виконавства, його адаптація з вітчизняними традиціями музично-драматичного театру).

Перспективи подальших розвідок... Оперне мистецтво сьогодення перебуває в процесі серйозних реформацій, обумовлених, з одного боку, сильним впливом інноваційних технологій на сценографічне оформлення музично-театральних вистав, з другого — прискореними процесами інтеграції творчих проєктів різних країн у світовий культурний простір. Актуальність синкретичної підготовки оперного співака, спроможного швидко адаптуватися до нових вимог театральної сфери, актуалізує проблему подальших досліджень оперного виконавства в контексті асиміляції різних національних шкіл і вокальних систем.

Список використаної літератури і джерел

1. Антонюк, В. Г., 2000. Культура мови у співі та принципи української вокальної орфопії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 5 (4), сс.38–47.

2. Антонюк, В. Г., 2001а. Історичні та етнокультурні джерела українського вокального мистецтва. У кн.: *Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія*. 2-ге вид. Київ: Українська ідея, сс.8–42.
3. Антонюк, В. Г., 2001б. Українська вокальна школа: аналіз поліетнічних засад та міжкультурних зв'язків. У кн.: *Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія*. 2-ге вид. Київ: Українська ідея, сс.43–63.
4. Востряков, О. А., 2000. Сучасна практика підготовки оперних співаків у системі «Вуз-театр». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 5 (4), сс.177–183.
5. Гнидь, Б. П., 1997. Історичні та творчі зв'язки української та зарубіжних вокальних шкіл. У кн.: *Історія вокального мистецтва*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, сс.145–310.
6. Гнидь, Б. П., 2002. Українська вокальна школа в контексті світового виконавського мистецтва. У кн.: *Виконавські школи України*. Київ: Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, сс.74–84.
7. Колесник, Є., 2022. Виховання співака-актора в контексті української оперної школи. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 2 (55), сс.113-126.
8. Корній, Л., 2010. Українська національна драма XVII – першої половини XVIII століття як предтеча національного музично-драматичного театру. *Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*, 89, сс.446–460.
9. Присталов, І. К., 2004. Про специфіку української оперної школи (на прикладі виконавсько-педагогічної діяльності О. Мишуги). *Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової*, 5, сс.401–411.
10. Семенова, А. В., 2004. Про проблеми специфіки формування артиста сучасного музичного театру. *Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової*, 5, сс.474–479.

References

1. Antoniuk, V. H., 2000. Kultura movy u spivi ta pryntsypy ukrainskoi vokalnoi orfoepii [The culture of language in singing and the principles of Ukrainian vocal orthography]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 5 (4), pp.38–47.
2. Antoniuk, V. H., 2001a. Istorychni ta etnokulturni dzherela ukrainskoho vokalnogo mystetstva. In: *Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichnyi aspekt: monohrafiia* [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect: monograph]. 2nd ed. Kyiv: Ukrainska ideia, pp.8–42.
3. Antoniuk, V. H., 2001b. Ukrainska vokalna shkola: analiz polietnichnykh zasad ta mizhkulturnykh zv'iazkiv. In: *Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichnyi aspekt: monohrafiia* [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect: monograph]. 2nd ed. Kyiv: Ukrainska ideia, pp.43–63.
4. Vostriakov, O. A., 2000. Suchasna praktyka pidhotovky opernykh spivakiv u systemi "Vuz-teatr" [Modern practice of training opera singers in the "University Theater" system]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 5 (4), pp.177–183.
5. Hnyd, B. P., 1997. Istorychni ta tvorchy zv'iazky ukrainskoi ta zarubizhnykh vokalnykh shkil. In: *Istoriia vokalnogo mystetstva* [History of vocal art]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, pp.145–310.
6. Hnyd, B. P., 2002. Ukrainska vokalna shkola v konteksti svitovoho vykonavskoho mystetstva. In: *Vykonavski shkoly Ukrainy* [Executive schools of Ukraine]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, pp.74–84.
7. Kolesnyk, Ye., 2022. Vykhovannia spivaka-aktora v konteksti ukrainskoi opernoi shkoly [Education of a singer-actor in the context of the Ukrainian opera school]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2 (55), pp.113–126.

8. Kornii, L., 2010. *Ukrainska natsionalna drama XVII – pershoi polovyny XVIII stolittia yak predtecha natsionalnoho muzychno-dramatychnoho teatru* [Ukrainian national drama of the 17th – first half of the 18th century as a forerunner of the national musical and dramatic theater]. *Suchasnyi opernyi teatr i problemy operoznavstva*, 89, pp.446–460.

9. Prystalov, I. K., 2004. Pro spetsyfyku ukrainskoi opernoi shkoly (na prykladi vykonavskopedahohichnoi diialnosti O. Myshuhy) [About the specifics of the Ukrainian opera school (using the example of O. Myshuga's performing and teaching activities)]. *Naukovyi visnyk Odeskoi derzhavnoi muzychnoi akademii im. A. V. Nezhdanovoi*, 5, pp.401–411.

10. Semenova, A. V., 2004. Pro problemy spetsyfyky formuvannia arystysta suchasnoho muzychnoho teatru [About the specific problems of the formation of a modern musical theater artist]. *Naukovyi visnyk Odeskoi derzhavnoi muzychnoi akademii im. A. V. Nezhdanovoi*, 5, pp.474–479.

EVDOKIA KOLESNYK

ORCID iD: 0000-0001-5190-3144

People's Artist of Ukraine, Professor,

Head of the Department of Opera Training and Musical Direction
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

kolesnikevdokia1941@gmail.com

ANATOLY KOCHERGA

ORCID iD: 0009-0006-8071-4928

People's Artist of Ukraine,

associate professor of the department of chamber singing
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine),

kotschergaa@gmail.com

OPERA PERFORMANCE PRINCIPLES AND THEIR DEFINITION IN THE CONTEXT OF THE UKRAINIAN VOCAL SCHOOL GENESIS

The process of formation of the main principles in opera performance, which is embodied in today's life, is considered from the point of view of the phenomenon of the evolutionary development that was going on in Ukrainian vocal school taking into account the conditions of the genesis of European musical culture. The relevance of this search is justified through integrative approaches to various vocal systems with the possibility of their gradual convergence and assimilation. It is necessary to creatively rethink Ukrainian traditions and foreign innovations in the aspect of their organic synthesis when training an opera singer in today's realities. The researched origins and formation of the basic foundations of vocal art prove that it acquired characteristic features at various stages of the historical development of European musical culture. The author clearly cites the contributing sources to formation of the national vocal school. The article indicates the specifics of the Ukrainian tradition of folk, church and secular singing, as well as their echoes and manifestations in home-bred opera works. The author analyzed the process of formation of the Ukrainian system of opera performance with the establishment of certain stages of its development and the acquisition of specific properties. Conceptual methods of training an opera singer are considered in the context of the specifics of the Ukrainian vocal school. Attention is paid to significant aspects of the methodology of teaching opera singing, which is based on the creative interaction of domestic and Western European vocal systems. Considerable considerations are involved in highlighting the features of the meaningful content of the process of forming the professional qualities of an opera singer, which is formed in the conditions of intercultural ties of Ukrainian and foreign musical theater. Certain prospects for further scientific research are outlined

in order to identify problems related to the optimization of the national and cosmopolitan components in the vocal training of opera performers.

Keywords: *the genesis of European musical culture, the formation of national vocal schools, the formation of Ukrainian opera performance, the methodology of training an opera singer.*

Стаття надійшла до редакції 05.04.2023 р.