

4. Обории Л. О некоторых принципах фортепианной техники // Вопросы фортепианного исполнительства. – Вып. 2 – Москва: Музыка, 1968.
5. Зак Я. О некоторых вопросах воспитания молодых пианистов // Вопросы фортепианного исполнительства. – Вып. 2. – Москва: Музыка, 1968.
6. Иозефи Р. Школа виртуозной фортепианной игры. – Москва: Музгиз, 1962.
7. Навчальна програма класу фортепіано для музичних шкіл-десятирічок. – Москва, 1952.
8. Pischna J. Exercices progressifs pour Piano // Bernard Wolff. – Steingraber-Verlag, Leipzig.
9. Program kursu nauk w klasach Konserwatorium Muzycznego w Warszawie, 1924.
10. Савшинский С. Работа пианиста над техникой. – Ленинград: Музыка, 1968.
11. Якупова О.А. Аспекты творчества Альфреда Корто. Исполнительство, педагогика, редакторская деятельность / Автореф. дисс. канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 1998.
12. Коваленко Е. З минулого французької фортепіанної школи (Про фортепіанну педагогіку І. Філіппа) // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства: Збірник / Уп. А.Корженевський. – Київ: Музична Україна, 1981. – С. 104-115.
13. Clementi M. Gradus ad Parnassum // W.Rauch. – Wien-Leipzig: «Universal-Edition».
14. Прокофьев Г. Игра на фортепиано. – М., 1928.
15. Kurz V. O klavirnich metodach starsich a novejsich. – Brno, 1922.
16. Елена Фабиановна Гнесина / Воспоминания современников / Сост. Риттик М.Э. – М.: Советский композитор, 1982.
17. Корто Альфред. Рациональные принципы фортепианной техники / Предисловие и комментарии Я. Мильштейна. – М.: Музыка, 1966.
18. Bree M. Die Grundlage der Methode Leschetizky. – Mainz, 1903.
19. Brams J. 51 Übungen für Klavier // Breitkopf Hartel Musikverlag Leipzig.
20. Kurz V. Postup při vyučování hře na klavír. – Praha, 1930.
21. Бузони Ф. Путь к фортепианному мастерству // Выпуск первый. Выпуск второй Редакция и послесловие Я. Мильштейна. – М.: Музыка, 1973.
22. Лонг М. Фортепиано. Школа упражнений. / Вступительная статья и общая редакция С.М.Хензовой. – Ленинград: Музгиз, 1963.
23. Новикова Э. Тобиас Маттей // Музыкальное исполнительство. – Вып. 7 – М.: Музыка, 1972. – С. 215-265.
24. Kurz V. Technische zaklady klavirni hry. – Praha, 1942.
25. Steuermann E. Vilem Kurz (k 60. narozeninam). – Tempo, 1933. – N 5. – S.161-164.

Євгенія Шуневич

ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Висвітлення художніх явищ і творчої атмосфери науково-мистецького минулого, простеження еволюції професійного вокального мистецтва, його функціонування в конкретних історичних обставинах належить до актуальних завдань українського історичного мистецтвознавства та культурології.

Серед недостатньо досліджених на сьогодні тем залишається вокальна культура як Західної України, так і України в цілому; продовжує перебувати в зародковому стані теорія української національної вокальної школи (її взаємопов'язаність зі становленням національної композиторської школи, опери і камерно-вокальної творчості) та її складових частин – окремих виконавсько-педагогічних шкіл, хоча останнім часом процес осмислення цих явищ значно активізувався. З'являються історичні, теретично-узагальнюючі праці (М.Антонович [1], О.Цалай-Якименко [2], Т.Михайлова [3], В.Іванов [4], Б.Гнидь [5; 6], О.Малозьомова [7], В.Антонюк [8] та ін.), розвідки, які висвітлюють окремі здобудки митців (М.Головащенко, П.Медведик, С.Павлишин, В.Ігнатенко, В.Чайка, Б.Петраш та ін.), розвивають вокальну педагогіку і методику (Д.Євтушченко, О.Бандрівська, Н.Гребенюк, Ю.Юцевич та ін.).

Тільки в останні декілька років з'явилися вітчизняні дослідження церковної музики та стали доступними розвідки авторів діаспори, хоча саме в цьому жанрі творили всі без винятку композитори XIX ст., а співаки, відповідно, виконували цю музику. Все ще залишається неописаним, а значить – неосмисленим, виконавське мистецтво та педагогічно-методична спадщина значної групи українських співаків, які з різних причин опинилися поза Україною (наприклад, К.Чічка-Андрієнко, М.Скала-Старицький, Й.Гошуляк та ін.), не опрацьована значна кількість фондів та архівів, наявних у наукових бібліотеках (зокрема в Німеччині, Італії, Польщі, Росії).

Потребує спеціальних досліджень і специфіка українського вокального виконавства, адже «сьогодні можна констатувати лише зародження національної теорії виконавства» [9, 263].

В цій статті робиться спроба висвітлення етапів розвитку і становлення української національної вокальної школи.

Як відомо, національні вокальні школи виникли і формувалися водночас зі становленням національних композиторських шкіл. Крім того, основні етапи їх розвитку тісно пов'язані з еволюцією оперного жанру (провідного у вокальній музиці), який синтезує музику, спів, слово, акторську майстерність, живопис, визначає й активізує розвиток виконавської культури, вокальної техніки та педагогіки. Однак поняття вокальної школи вимагає чіткого визначення у зв'язку з тим, що його часто вживають і при висвітленні сукупності характерних рис видатного педагога-вокаліста (хоча, зрозуміло, тут мова йде про систему прийомів та методів) і при визначенні стилів чи напрямків вокального виконавства та педагогіки тощо. Визначення поняття вокальної національної школи, яке наводиться усіма підручниками з історії співу на теренах колишнього СРСР, дав співак, вокальний педагог, доктор мистецтвознавства Д.Аспелунд (1894-1947) у праці «Розвиток співака та його голосу»: «Вокально-педагогічна школа – це цілеспрямована організована система підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної, історично змінної діяльності» [10]. Вслід за ним і сучасний український співак, заслужений артист України, професор Київської національної музичної академії Б.Гнидь в «Історії вокального мистецтва» характеризує історичну змінність, соціальні умови і національний характер вокальних шкіл. Історична змінність вокальних шкіл пов'язана з історичним розвитком музики, з конкретними вимогами музично-виконавської практики. Зміни в громадському житті певним чином впливають на зміни панівного естетичного світогляду, у зв'язку з чим змінюється і творчість композиторів, тобто стиль музики, її жанри. У свою чергу співаки вимушені знаходити нові виконавські прийоми, які закріплюються, перетворюються в традиції і шляхом навчання передаються наступним поколінням співаків.

Виконавство і педагогіка взаємозалежні сторони одного процесу. Соціальні умови визначають ідейну та естетичну спрямованість вокальних шкіл. Шлях проникнення громадськозначущих ідей: від політичного та державного ладу – в літературу та поезію, відтак – в музичну творчість, а звідти – у вокальне мистецтво. Національний характер обумовлений складом життя кожного народу: його поезією, законами фонетики мови, народними традиціями в музиці, мистецтвом народних співаків. Ця своєрідність виявляється у змісті, жанрах, емоційності, використанні регістрів голосу, ролі слова в музиці, ладовій структурі. Крім того, вживають і поняття вокальної виконавської школи (наприклад, київська вокальна-виконавська школа, львівська, одеська та ін.). Специфіка кожної з цих шкіл полягає в тому, що педагоги-вокалісти, використовуючи загалом універсальні прийоми і методи навчання мистецтва співу, створювали власну систему виховання майбутнього співака. Саме у відмінних особливостях цих систем полягає різниця між «локальними» школами і саме ці відмінності в комплексі створюють індивідуальність національної вокальної школи.

Останніми роками в різних публікаціях про мистецтво співу почав з'являтися термін «українська національна вокальна школа», однак точного визначення не подає жодне джерело. Так, Б.Гнидь оперує такими характеристиками: «Українська вокальна школа, поєднуючи в собі бельканто італійської, декламаційність французької, співочу речитативність російської – зігріта теплом, задушевністю і красою української мови, другої в світі, в плані вокальності після італійської...». і далі: «Українська вокальна школа, як організована система, стала можлива в першій половині XX ст. після великих соціальних потрясінь» [6, 83]. Розвиваючи тезу про взаємопов'язаність становлення на-

ціональної композиторської школи, Б.Гнидь пригадує, що «Засновник української національної класичної опери М.Лисенко навчався у Лейпцизькій та Петербурзькій консерваторіях. Творчо сприйнявши досягнення німецької та російської шкіл, він вдало синтезував їх в українську вокальну школу, яка свої витoki бере від народно-лісенної творчості та церковного співу»[6, 84].

Однак у цих визначеннях є певні хиби. Київський дослідник, перебуваючи під пресингом всього того, що писалося в радянські часи, обережно обходить той факт, що саме українська культура (особливо музика і спів) мала великий вплив на російську культуру, а отже, й на формування російської національної вокальної школи, а не навпаки. Історично відомо, що церква і монастир були у XVII ст. центрами культури. В ті часи тільки в Москві було 7 монастирів, повністю заселених українцями і білорусами, а один з них навіть був переданий у зв'язку з цим у відання Малоросійського приказу. Славнозвісна реформа патріарха Нікона, що глибоко струснула російською державою, була фактично проведена з участю українців, вихідців з київської академії. Московською академією (заснована 1685 р., пізніше відома під назвою Слов'яно-греко-латинської) від 1700 р. фактично керували українці – протягом наступних 64 років її очолювали 19 ректорів, з яких 16 – українці, вихованці київського колегіуму. У період 1700-1762 рр. в Росії правило 70 єпископів-українців; були часи, коли російська церква була цілком в українських руках [11, 167-168].

Важливим моментом у формуванні індивідуальних засад української вокальної школи є розквіт школи українського красномовства, колискою якого була Києво-Могилянська академія, а також традиції театрального мистецтва, зобов'язаного своїм становленням цьому потужному освітньому центрові, що формував етнокультурний зміст образу України у XVII–XVIII ст. Вийшовши за межі школи, театр органічно синтезувався з іншими формами культури та побуту й у XVII–XVIII ст. сформував такі типи театральних видовищ: масові театральні постановки західноєвропейських містерій, вертеп і шкільний театр. Усі вони були просякнуті різними формами вокального виконавства.

Видатний український співак Мирослав Скала-Старицький, який відкрив у Парижі власну музично-драматичну студію й виховав у ній низку першокласних співаків, писав про «український метод співу» і підкреслював, що цей природний метод співу віддавна перейняли сусіди України й назвали російським, і під цією назвою він помандрував у світ. Він зазначав: «...я простудіював багато написаного на тему науки співу і прийшов до переконання, що основою кожної методи є найперше мова, якою хто говорить і співає. Правильна мова й вимова є найкращою школою співу, яку можна і треба удосконалювати, розвивати технічно...» [12, 93].

Взаємопов'язаність культур характерна для цілого світу, а тим більше для сусідніх народів. Це ж стосується й української опери, яка у другій половині XIX ст. оформилась як провідний жанр української музичної культури. Для неї характерні тісні творчі зв'язки як із західноєвропейською, так і з російською музикою. Важливу роль у формуванні української вокальної школи відігравали зв'язки з іншими національними вокальними школами. Вони реалізувались у декількох напрямках. Один з них – зв'язок «вчитель-учень», причому більшість цих вчителів (або вчителі вчителів) були італійцями або німцями. Інший напрям – організація італійських оперних труп у Росії й Україні (XIX ст.), що давало плідні результати взаємозбагачення в галузі вокального виконавства. Однак у 20-50 рр. XX ст. у Радянській Україні цей процес був обірваний, що завдало величезної шкоди вокальному мистецтву взагалі та вокальній педагогіці зокрема. Сдиний виняток у цей період ізоляції української вокальної культури – поїздка на навчання в Італію українського тенора Ю.Кипаренка-Доманського (педагог Ё.Танар). У 50-х роках ці зв'язки почали відновлюватися. Стало можливим стажування українських співаків у Центрі вдосконалення вокально-сценічної майстерності при Міланському театрі «Ла Скала». Тут проходили стажування А.Солов'яненко, Є.Мірошніченко, М.Кондратюк, П.Куделя, А.Кочерга, О.Загребельний, Р.Майборода, Л.Забіляста (випускники Київської консерваторії), В.Федотов (випускник Львівської консерваторії), М.Огренич (Одеської консерваторії). Вони навчались у видатних педагогів: Барра, Кампогал'яні, Амізано, Пасторіно. Нині Є.Мірошніченко, М.Кондратюк – провідні професори кафедри сольного співу Національної музичної академії України. А їхні випускники тенор В.Гришко та сопрано В.Лук'янець є солістами театрів «Метрополітен опера» в Нью-Йорку та «Ла Скала» в Мілані; Баси А.Кочерга, В.Цивоваров,

М.Шопша співають на європейських та американських сценах. На празькій сцені партію Бориса Годунова з великим успіхом виконує учень проф. М.Кондратюка – Е.Штохало, а партію Досифея («Хованщина» М.Мусоргського) на сцені Великого театру в Москві – учень проф. Г.Сухорукової Т.Штонда (2002).

Постановка на київській сцені «Отелло» (1966), приїзд на гастролі в 60-х роках соліста «Метрополітен» Дж.Хайнса і виступи його в партіях Бориса Годунова, Мефістофеля, Дона Базилю, постановка в 70-х роках центрального твору французької опери «Гугенотів» Дж.Мейєрбера (1974), де головні партії співали В.Третяк, Я.Головчук, В.Федотов, Л.Мазепа, К.Радченко, А.Кікоть, А.Мокренко, О.Загребельний, відкриті уроки сольного співу професора Туринської консерваторії Е.Баталья в Київській консерваторії (1973), гастролі в Києві солістів «Ла Скала» Л.Оттоні (1973) та Р.Тебальді (1975) дали новий творчий імпульс розвитку української вокальної школи. У 70-90 рр. ХХ ст. значно поживилась гастрольна діяльність українських співаків та оперних колективів. Так участь Національної опери України у Вісбаденському фестивалі (Німеччина, 1982) засвідчила, що українська вокальна школа може успішно конкурувати із західноєвропейською. Паралельно з виступами російської та західної класики вперше у Західній Європі було показано оперу «Гарас Бульба» М.Лисенка (диригент С.Турчак, головні партії виконували М.Кіришев, Г.Гуфтїна, А.Мокренко, В.Федотов); через п'ять років вона прозвучала на сценах Берліна («Штатс-опер») та Дрездена («Зампер-опер»). Мовою оригіналу було показано «Льочію» Г.Доніцетті. Мистецько значущою подією стала й участь Національної опери України у Музичному фестивалі у Страсбурзі (Франція, 1995), де виконано оперу «Набукко» Дж.Верді в оригіналі (спільна українсько-французька постановка: диригент – професор Київської консерваторії В.Кожухар, режисер – Пер-Жан Валентин, хормейстер – професор Л.Венедиктов). На гала-концерті, після виконання «Молитви» із опери «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, всі слухачі «Залу конгресів» (близько 4000 місць) стоячи вітали А.Солов'яненка, хор та оркестр театру, а французькі газети наступного дня назвали А.Солов'яненка «героїчним тенором». У 90-х роках Національна опера гастролює у Франції, Німеччині, Швейцарії, Голландії. У 90-х роках поживили свою гастрольну діяльність оперні колективи Львова, Донецька, Одеси. Так, Львівський оперний театр з успіхом гастролював в Італії з «Аїдою» Дж.Верді та «Мадам Баттерфляй» Дж.Пуччіні, а Одеська опера – в Генуї з «Орлеанською дівою» П.Чайковського.

У XVIII-XX ст. українські виконавці формувались під великим впливом італійської та німецької вокальних шкіл. Так, співаки, які вийшли з Глухівської школи й потрапили у Петербург, навчались там у відомих італійських маэстро «манерного», тобто колоратурного, італійського співу. Це їм належить ідея постановок італійських опер в Росії. Відтак, в головних партіях опер італійця Ф.Арайї «Селевк» (Петербург, 1744), «Беллерофонт» (1750), «Цефал та Прокріс» (1755), першій національній музичній виставі «Танюша» Ф.Волкова (1756) виступають українці М.Полторацький (1728-1795), Г.Марцинкевич, Є.Білоградська, Т.Білоградський. Тимофій Білоградський (бандурист і лютніст) навчався у Дрездені в класі італійської співачки Ф.Бордонї; Гаврилю Марцинкевич – в італійського педагога Вакарі, вдосконалювався в Італії, виконуючи італійські оперні арії з вишуканими каленціями. У Петербурзі він часто виступав на придворних музичних вечорах.

Ф.Арайї пропрацював у Росії близько 20 років (1737-1759). Після нього капельмейстером Придворної капели став німець Г.Раупах. У його опері «Альцеста» головні ролі виконували українські співаки, у майбутньому видатні композитори Д.Бортнянський (1751-1825) та М.Березовський (1745-1777). Італієць Б.Галупі сприяв тому, що сімнадцятирічний Д.Бортнянський був відправлений в Італію для завершення музичної освіти. У Венеції український композитор здійснив постановку своєї опери «Алкід» (1778), в Модені – опери «Квінт Фабій» (1779), в Неаполі виконувались його духовні твори. У Петербурзі Д.Бортнянський стає диригентом Придворної капели, а з 1796 року – керівником Придворної капели; його учнем став О.Варламов (1801-1848), російський співак та педагог, згодом автор «Школи співу» (1840).

М.Березовський, як соліст оперної трупи Оранієнбаумського театру, був відправлений до Болонї, де, навчаючись у Музичній академії, отримав звання академіка (1771). Його опера «Демофонт» була поставлена в Ліворно (1775).

Виходець із кріпацької сім'ї на Сумщині М.Кабраченський (1810-80), потрапивши до Італії для вдосконалення вокальної освіти, втікаючи від переслідувань царського уряду, прийняв англійське громадянство і з величезним успіхом виступав на європейських оперних сценах. Дж.Рубіні, видатний оперний італійський співак, високо цінував вокальні дані М.Кабраченського, вважаючи, що голос та діапазон українця перевершують його власні голосові дані.

Автор першої української опери «Запорожець за Дунаєм» (1863), перший виконавець партії Карася, співак-композитор С.Гулак-Артемівський (1813-1873) мав статус першого бас-баритона, у Флоренції був серйозним суперником італійця Д.Рафаеллі. Його голос порівнювали з голосом А.Тамбуріні, надаючи перевагу українському співакові. Після Італії - він соліст Маріїнського театру в Петербурзі.

Чимало українських співаків кінця XIX - початку XX ст. вишло з вокальної школи В.Висоцького, серед його учнів - О.Мишуга та С.Крушельницька. Сам В.Висоцький - учень італійця Ф.Ламперті почав кар'єру в італійській оперній трупі в Одесі, далі виступав на багатьох оперних сценах Італії, включаючи й знамениту «Ла Скала» в Мілані.

Після вокальних студій у В.Висоцького О.Мишуга (1853-1922) навчався в Італії, у Мілані. Співак європейської слави, О.Мишуга був видатним педагогом - першим українським вокалістом, який поставив вокальну педагогіку на наукову основу. Він виховав нове покоління співаків у Києві, Варшаві, Римі, Мілані, Стокгольмі.

Продовжувачі справи О.Мишути - його учні, серед яких: соліст Великого театру у Москві, Київської та Харківської опери, театру М.Садовського, автор книги «І практичні основи вокального мистецтва», професор Київської консерваторії М.Микиша, професор цієї ж консерваторії М.Донець-Тессейр (навчалась у Відні та Мілані).

Стає можливим прослідкувати педагогічні лінії, що свідчать про італійські впливи на формування української вокальної школи. Наприклад: Ф.Ламперті - В.Висоцький, - О.Мишуга - М.Донець-Тессейр - М.Єгоричева, а далі її учні: Д.Петриненко, Б.Гнидь, С.Матеюк, І.Колодуб та ін. Учениця М.Донець-Тессейр - професор Є.Мірошніченко - вокальна «правнучка» Ф.Ламперті.

Навчався в Італії драматичний тенор М.Голинський (1890-1973). А Леся Кропивницька (дочка Марка Кропивницького), лірико-драматичне сопрано, навчалась у Парижі та Італії (клас прославленого баритона Котоньї), виступала в Римі у театрі видатної співачки веристеського стилю Емми Кареллі.

Професор вокального класу Музично-драматичної школи М.Лисенка та Київської консерваторії О.Муравйова (1867-1939) навчалась у Московській консерваторії в класі О.Олександрової-Кочетової (1833-1902), яка була ученицею італійця Ф.Ронконі. Вихованці О.Муравйової - З.Гайдай, Л.Руденко, Д.Євтушенко, Т.Михайлова. А далі учні Д.Євтушенко - В.Курін та В.Буймістер - вокальні «правнуки» Ф.Ронконі. Учні професора Н.Захарченка (учениця О.Муравйової) - Є.Акритова, Є.Колесник - продовжують вокальну лінію, започатковану Ф.Ронконі. Видатний представник цієї лінії - Іван Козловський, соліст Великого театру в Москві (учень О.Муравйової). Від бельгійця Еверарді та італійця Корсі йде лінія М.Зубарев - К.Радченко та А.Мокренко. Від Е.Гандольфі - О.Гродзинський - М.Кондратюк, від У.Мазетті - З.Мілютіна - І.Паторжинський. І таких прикладів можна наводити ще дуже багато.

Інший аспект - це вплив німецької вокальної школи. Героїчний тенор Модест Менцінський (1875-1935) дивував Європу виконанням оперних партій у вагнерівському репертуарі. Це один із небагатьох співаків початку XX століття, в репертуарі якого була партія Трістана, як відомо, настільки важка, що прем'єрна вистава у Відні (1861) так і не відбулася, бо після 77 репетицій опера була проголошена «не до виконання». У 1865 році мюнхенська прем'єра виконавцю партії Трістана Людвігу Шнорру фон Карольсфельду коштувала життя. Сам М.Менцінський, представник німецької школи «примарного тону» Юліуса Штокгаузена, вів клас співу у Стокгольмі.

Прославлений тенор Іван Алчевський (1878-1917) брав уроки співу в Парижі у вагнерівського співака поляка Яна Рекле та у Брюсселі у Ф.Литвин, виконавиці опер Р.Вагнера. С.Крушельницька брала уроки у віденського професора Генсбахера, готуючись виконувати вагне-

рівські твори. М. Скала-Старицький (1909-1969) вдосконалювався у Відні.

Такі ж лінії, але вже більш ускладнені, можна провести аж до наших днів. Вони свідчать про те, що українська вокальна школа, не відцуравшись своїх національних коренів, увібрала в себе кращі риси італійської та німецької вокальних шкіл, і збагатилася особливостями вокальної музики слов'янських народів, західноєвропейських композиторських шкіл.

Якщо спробувати проаналізувати вокальне виконавство на Західній Україні, то можна провести цікаві вокально-педагогічні лінії. Як вже було сказано, лінія В. Висоцького починається від італійця Ф. Ламперті. Далі, через А. Дідура, вона продовжується в І. Маланок, В. Катуляківні-Кальмі, Є. Зарицькій. Через О. Мишугу – в О. Любич-Парахоняк, а через М. Донець-Тессейр – М. Єгоричеву – в А. Дашак; через С. Крушельницьку – в Г. Крушельницькій та О. Білявській.

Лінія Ф. Ронконі – О. Олександрова-Кочетова – О. Муравйова продовжилась – Н. Захарченко – М. Стеф'юк, Д. Євтушенко – І. Вілінська – О. Яценко, З. Гайдай – Л. Божко, П. Кармалюк – С. Криворучко та В. Чайка, ученицею О. Муравйової була С. Стаднікова.

Лінія У. Мазетті – З. Малютіна продовжилась у М. Сокол – Р. Клапоушак та в О. Лепкові-Ястремській. Лінія Ф. Креспі – С. Козловська продовжилась у Г. Крушельницькій, Л. Німців, О. Любич-Парахоняк. Далі, через В. Качмара – в Г. Юровській, а через С. Крушельницьку – в О. Зілявській, через О. Бандрівську – в П. Криницькій, Т. Дідик, І. Мацюк та через М. Байко – в Г. Чорнобі та Л. Кондрашевській.

Це свідчить про значний вплив на вокально-виконавську школу Західної України італійської вокальної школи, яка часто реалізувалась через польську виконавсько-педагогічну школу.

Отже, українська національна вокальна школа синтезувала, на основі особливої співності мови, бельканто італійської, декламаційність французької, потужність, витривалість і темброву насиченість німецької, співочу речитативність російської вокальних шкіл. Вона сягає корінням у мистецтво Київської Русі. Однак її риси починають чітко проступати з XVI-XVII ст. Проте загасання української державності у XVIII-XIX ст. на деякий час розпоршило українські національно-мистецькі сили по Європі, а культурно-мистецькі процеси і здобутки в Україні не визнавались, вважались російським надбанням і не досліджувались. Подальше становлення і формування української національної вокальної школи відбувалось у тісному зв'язку із становленням національної композиторської школи, національного оперного жанру, але як організована система вона заявила про себе у першій половині XX ст. Її функціонування стало можливим з моменту відкриття національних оперних театрів. Внутрішні характеристики національної вокальної школи віддзеркалюють як особливості національної музичної мови, так і характерні риси національного виконавства.

Підсумовуючи все вищесказане, можна накресити такі напрямки подальших розвідок:

- Вивчення й осмислення професійної діяльності вокальних шкіл Києва, Одеси, Харкова, Львова.
- Життя і творчість представників цих шкіл (поняття «творчість» трактується досить широко – виконавська, педагогічна, наукова).
- Висвітлення мистецької діяльності співаків українського походження, що з тих чи інших причин опинилися за межами України.
- Простеження вокально-педагогічних ліній в кожній з названих шкіл та взаємозв'язків між ними.
- Питання джерел та історії українського академічного вокального мистецтва.
- Контакти і взаємовпливи між українською та іншими слов'янськими вокальними школами (російською, польською, чеською).

Перспективність цих досліджень безумовна, оскільки вокальне мистецтво є невід'ємною складовою культурного життя суспільства. Його розвиток неможливий без усвідомлення надбань української культурології і накопиченого практикою досвіду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Українські співаки на Московщині // Антонович М. Musica Sacra: Збірник статей з історії української церковної музики. – Львів, 1997. – С. 186-200.
2. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVIIIст. – К.-Львів-Полтава, 2002.
3. Михайлова Т. Виховання співаків у Київській консерваторії. – К., 1970.
4. Іванов В. Співацька освіта в Україні у XVIII ст.: Монографія. – К.: Музична Україна, 1997.
5. Гнидь Б. Історія покального мистецтва. – К.: НМАУ, 1997.
6. Гнидь Б. Виконавські школи України. – К.: НМАУ, 2002.
7. Малозьомова О. Виконавські школи вищих учбових закладів України. – К.: Видання Київської консерваторії, 1990.
8. Антонюк В. Як ми говоримо (проблеми мовної культури вокалістів) // Музичне виконавство. – Кн.6. – Вип.14. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2002.
9. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000.
10. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / Под редакцией М.Львова. – М.-Л.: Музгиз, 1952.
11. Шерех/Шевельов Ю. Москва, Маросейка. Не для дітей // Хроніка 2000. – 1995. – № 1. – С. 167-168.
12. Петраш Б. Тенор з Божої ласки. – Тернопіль: Астон, 1999.

Тетяна Мартинюк

**МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ТА ОСВІТА НІМЕЦЬКОМОВНОГО НАСЕЛЕННЯ
ПІВНІЧНОГО ПРИАЗОВ'Я ХІХ-ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ ЯК ДЖЕРЕЛО
РЕГІОНАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КРАЮ**

Науковий інтерес до питань історії, теорії розвитку музичної культури як соціального феномена, регіональних особливостей становлення музичної культури України, реставрування забутих сторінок музичного життя регіонів держави, відродження композиторських, виконавських персоналій, спостереження за еволюцією державної політики щодо розвитку музичної культури регіонів та ін. особливо зростає в зв'язку з тенденціями і перспективами державного культурно-мистецького розвитку сьогодення. Методологічні пошуки в галузі наукової реконструкції культурно-історичного процесу в різних регіонах стають традиційними для гуманітарних наук кінця ХХ – початку ХХІ ст. Їх зростання актуалізоване роботою міжнародної конференції ЮНЕСКО у 1982 р. Починаючи з 90-х рр., виокремлення культурних регіонів у різних країнах стає традиційним для культурознавчого аналізу.

Процеси еволюції музичної культури України, а також концертно-театрального і музично-просвітницького життя, музичної освіти її історичних центрів – Києва, Харкова, Львова, Одеси, Катеринослава останніми десятиріччями неодноразово перебували в полі дослідження українських музикознавців і тому одержали досить глибоке і детальне висвітлення. Українська музична історія периферійних регіонів країни і невеликих міст, селищ вивчена менш повно, порівняно з дослідженням великих поселень. У контексті таких міркувань сучасна Запорізька область (в ХІХ ст.–1920 р. ХХ ст. її нинішній території відповідали Олександрівський повіт Катеринославської і Мелітопольський та Бердянський повіти Таврійської губернії) видається регіоном нашої держави, який мало досліджений в науковому відношенні.

Метою пропонованої статті є дослідження музичної культури Північного Приазов'я в аспекті відтворення освіти і музичного життя німецькомовного населення краю як важливого джерела процесу її регіоналізації. Завданнями статті вважаються: огляд поняттєвої сфери сучасного наукового знання, яка дозволяє підтвердити регіональне значення музичної культури Північного Приазов'я використанням географічних способів районування; аналіз системи музичної культури й освіти мовитів-переселенців і німців-переселенців до зазначених територій, що склалася протягом ХІХ – початку ХХ ст.