View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk
brought to you by CORE

6. Кужельний О. П. Основи режисури театралізованих видовищ і свят : навч. посіб. / О. П. Кужельний. – К. : НАКККіМ, 2012. – 140 с.
7. Логвінова О. О. Тенденції трансформації театралізованих жанрів та форм сучасної видовищної культури / О. О. Логвінова // Вісник Харківської державної академії мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2014. – № 7. – С. 87–91.
8. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля / Н. А. Таршис. – СПб. : СПбГАТИ, 2010. – 163 с.
9. Черняк Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ : учеб. пособие / Ю. М. Черняк. – Минск : ТеатраСистемс, 2004. – 224 с.
10. Шарварко Б. Г. Режисура театралізованого масового дійства : навч.- метод. посібник / Б. Г. Шарварко. – К. : ДАКККіМ, 2004. – 123 с.
11. Шароев И. Режиссура эстрады и массовых представления /
И. Шароев. – М. : ГИТИС, 2014. – 342 с.
12. Шевцова А. М. Музыкально-постановочные компетенции режиссеров театрализованных представлений и праздников [Электронный ресурс] / Шевцова Анна Михайловна // Педагогика искусства : электрон. науч. журн. – 2010. – № 3. – Режим доступа: http://www.art-education.ru/electronic-journal/muzykalno-postanovochnye-kompetencii-rezhisserov-teatralizovannyh-predstavleniy-i.

References

1. Barysheva T. A., (2017). Psychological structure of creativity (experience of
the empiric investigation). (p.p. 54-64) SPb: Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gertsena № 145 [in Russian].
2. Goryunova I. E. (2009) Directing of mass events and music performances: lections and scenarios. SPb: Kompozitor [in Russian].
3. Gritsenko V. S. (2013) Talking about creative image: second article (p.p. 90-99) Kharkív. : KHAÍ [in Ukrainian].
4. Yemel'yanov Ye. D. Sound-engineering in theatres and concert halls (1989) M.: Iskusstvo [in Russian].
5. Kozyurenko YU. I. (1986) Musical framing of the performance. M.: Iskusstvo [in Russian].
6. Kuzhel'niy O. P. (2012) Basics of directing theatrical perfomances and holidays. K. : NAKKKíM [in Ukrainian].
7. Logvínova O. O. (2014) Tendencies of transformation of theatrical genres and forms of modern performance culture (p.p. 87-91) Mistetstvoznavstvo. Arkhítektura № 7 [in Ukrainian].
8. Tarshis N. A. (2010) Music of dramatic performance SPb.: SPbGATI, [in Russian].
9. Chernyak YU. M. (2004) Directing of holidays and events. Minsk : TeatraSistems [in Russian].
10. Sharvarko B. G. (2004) Directing of theatrical mass performance. K.: DAKKKíM. [in Ukrainian].
11. Sharoyev I. (2014) Stage directing and mass perfomances. M.: GITIS [in Russian].
12. Shevtsova A. M. (2010) Musical-performance competencies of directors of holidays and events. Pedagogika iskusstva № 3 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.10.2017 р.

УДК 78.03.71

Кулієва Антоніна Яківна
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри сольного співу
Одеської національної музичної
академії ім. А. В. Нежданової

"НАТАЛКА-ПОЛТАВКА" М. ЛИСЕНКА ТА "НАЗАР СТОДОЛЯ" К. ДАНЬКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ ВОКАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ОДЕСИ

Метою статті є виділення в названих операх М. Лисенка і К. Данькевича, що в тій чи іншій мірі тяжіють до народної баладної опери, ознак академічного оперного стилю, що виводить на драматургічну подвійність у залученні до актуалізованих у сучасних постановках рис епічного театру. **Методологічна основа** – інтонаційний підхід школи Б. Асафьєва в аспекті стильової компаративістики, герменевтичного аналізу вокальних композицій заради виділення сучасного бачення ідей виконання-інтерпретації творів національної класики. **Наукова новизна** дослідження полягає в самостійності творчого підходу, сформованого академічною вокальною традицією Одеси відносно творів, що стоять на межі народної баладної опери та академічної сфери. Вони відверто дифундують у виставах "пост-поставангардного" буття музичного сьогодення, висуваючи неординарні вимоги до втілення національної класичної спадщини. **Висновок**. Виконання опер М. Лисенка і К. Данькевича у виявленні вокально-оперної повноти музичного вираження стверджує національну ідею у величі інтелектуальних втілень оперної традиції, яка заявила багатство художнього змісту музики і можливості поєднання їх із засобами популярного, у тому числі епічного театру, заради quasi-містеріального залучення національної традиції до генеральних ліній мистецького розвитку XXI століття.

Ключові слова: жанр опери, баладна опера, виразність тембру, вокал, одеська вокальна школа.

© Кулієва А. Я., 2018

Кулиева Антонина Яковлевна, *кандидат искусствоведения, профессор кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии им. А.В.Неждановой*

"Наталка-Полтавка" Н. Лысенко и "Назар Стодоля" К. Данькевича в контексте вокальных традиций Одессы

Целью работы является выделение в названных операх Н. Лысенко и К. Данькевича, которые в той или иной мере тяготеют к народной балладной опере, признаков академического оперного стиля, выводящего на драматургическую двоичность в приобщении к актуализированным в современных постановках чертам эпического театра. **Методологическая основа** – интонационный подход школы Б. Асафьева в аспекте стилевого компаратива, герменевтического анализа вокальных композиций ради выделения современного видения идей исполнения-интерпретации произведений национальной классики. **Научная новизна** исследования состоит в самостоятельности творческого подхода, сформированного академической вокальной традицией Одессы относительно произведений, которые стоят на рубеже народной балладной оперы и академической сферы. Они откровенно диффундируют в представлениях "пост-поставангардного" бытия музыкальной современности, выдвигая неординарные требования к воплощению национального классического наследия. **Выводы**. Исполнение опер Н. Лысенко и К.Данькевича в выявлении вокально-оперной полноты музыкального выражения утверждает национальную идею в величии интеллектуальных воплощений оперной традиции, которая заявила богатство художественного значения музыки и возможности соединения их со способами популярного, в том числе эпического театра, ради quasi-мистериального приобщения национальной традиции к генеральным линиям художественного развития XXI века.

Ключевые слова: жанр оперы, балладная опера, выразительность тембра, вокал, одесская вокальная школа.

Kulieva Antonina, *the Ph.d. Professor, Chair of Solo Singing, Odessa National Music Academy of the name A.V.Nezhdanova*

"Natalka-Poltavka" N. Lysenko and "Nazar Stodolya" K. Danikevicha in the context of Odessa vocal tradition

Purpose of the article is a separation in named opera N. Lysenko and K. Dankevich, which in one or another measure gravitate to balladry, a sign of academic operatic style, removing on dramaturgy duality in joining to actuality in modern production devil epic theatre. **Methodology**. The methodological base is connected with an intonation approach of the school B. Asafiev in aspect style comparison, hermeneutic analysis of vocal composition for the sake of the modern vision of ideas in performances-interpreting the works of national classicists. **Scientific novelty** of the study consists in the independence of the creative approach which stands on boundary public ballad operas and academic sphere. They frankly to diffuse in the performance of "post-postvanguard" being of music contemporaneity, bring forth exceptional requirements to entailment of the national classical heritage. **Conclusions**. The production of the operas by N. Lysenko and K.Dankevich in discovery vocal-operatic fullness of the music expression confirms the national idea in greatness of the intellectual entailments to operatic tradition, which has declared the wealth of artistic importance of the music and possibility of the join them with way favorite, including epic theatre for the sake of quasi-mystery joining to national tradition to general line of the artistic development XXI century.

Key words: the genre of the opera, ballad opera, the expressiveness of timbre, vocal, Odessa vocal school.

Актуальність теми задана перехрестям ювілейних дат: з одного боку, шанування сторіччя завершення життєвого і творчого шляху М. Лисенка – фундатора української композиторської школи, видатного майстра, хорового диригента громадського діяча, який мріяв "... вивести українську національність з хуторської обстановки на європейську дорогу, у велику хвилину представити Україну перед лицем всіх слов'янських братніх народів й європейських мужів в сфері мистецтва" [7, 14], з іншого – музична громадськість Одеси націлена на 100-річчя заснування Одеської державної музичної академії – вищого навчального закладу Півдня України, невід'ємною частиною існування якої була діяльність і творчість К. Данькевича, композитора, видатного піаніста, ректора Одеської консерваторії в найвідповідальніший період її післявоєнного існування 1944-1951 рр. Опери К.Данькевича "Богдан Хмельницький", "Назар Стодоля" сформували виток творчих знахідок представників одеської вокальної школи.

Отже, М.Лисенко у всеукраїнському обсязі, К.Данькевич у засвідченні самобутнього українства Південної Пальміри гармонійно поєднані як натхненники одеської музичної громадськості усвідомленням значущості досягнень національної традиції, зважаючи на актуальні зрізи їх спадщини в умовах сьогоденних можливостей творчого служіння Вітчизні.

Метою статті є підкреслення в названих операх М. Лисенка і К. Данькевича, що в тій чи іншій мірі тяжіють до народної баладної опери, ознак академічного оперного стилю, що виводить на драматургічну подвійність у залученні до актуалізованих у сучасних постановках рис епічного театру.

Методологічна основа – інтонаційний підхід школи В. Асафьєва [1] в аспекті стильової компаративістики, герменевтичного аналізу вокальних композицій [5; 6] заради виділення сучасного бачення ідей виконання-інтерпретації творів національної класики.

Наукова новизна дослідження полягає в самостійності творчого підходу, сформованого академічною вокальною традицією Одеси відносно творів, що стоять на межі народної баладної опери та академічної сфери. Вони відверто дифундують у виставах "пост-поставангардного" буття музичної сьогоденності, висуваючи неординарні вимоги до втілення національної класичної спадщини.

"Наталка-Полтавка" на музику М. Лисенка вперше поставлена була в Одесі силами російсько-малоросійської трупи під керівництвом Миколи Садовського 12 листопада 1889 року в Російському театрі, вул. Грецька, 48. Передувало цьому в пресі, що в Одесі будуть іти вистави за участю відомої української артистки Марії Заньковецької [4]. Дійові особи: Наталка – Маркова, Петро – Мова, Микола –

Садовський, Возний – Карпенко-Карий, Макогоненко – Саксаганський [5]. Вистави пройшли на самому високому рівні, про що писали в Одеському віснику, відзначивши як дещо особливе гру та спів І. Карпенка-Карого, М. Садовського та ін. Ці актори-співаки володіли "українським бельканто", сповненим ознаками церковної та староцерковної кантилени. Дидактичний нахил української ментальності, що йде від першості України в церковній Православній Просвіті, спрямував особливу схильність українського популярного театру до мелодрами, побутової в своїй основі, до повчальності в ній. Національні засади мислення М. Лисенка зумовили його чуйність до перспектив дидактичного театру.

Саме ця ідея національного самоствердження через жанр визначає сприйняття авторства М. Лисенка в "Наталці Полтавці", хоча, строго кажучи, йому належить лише обробка заготовлених І. Котляревським музичних матеріалів: ім'я професійного композитора, визнаного лідера у симфонічно-оперній творчості, освятило простеньке обрамлення І. Котляревського. Ім'я М. Лисенка підтримало авторитет побутового популярного театру, вставні номери танців, оперні обробки сольних і хорових пісень надали драматургії вистави талановитого музичного звучання.

Одночасно умовність персональної характеристики в музиці через "підтягування" персонажів до типових пісенних образів зберігали тенденції двошарової змістовності баладної опери та намічали перспективу до "виходів з характеру" у "зонгах" епічної композиції. Останнє зауваження може скласти дійовий інструмент осучаснення твору І. Котляревського – М. Лисенка, де риторика пісенних номерів йде поряд із сценічною дією, не торкаючись глибини психології характерів.

Відповідно до назви опери, "Наталка Полтавка" дія сконцентрована навколо головної героїні, кульмінацію характеристики якої знаходимо в останній картині, ява 11, коли звучить № 19, знаменита "Ой, я дівчина, Полтавка,...", підхоплювана як приспівом фінальним хором "Начинаймо ж веселитись...". Якщо пам'ятати, що оперна дія починається з вихідної пісні-романсу "Віють вітри...", то героїня зачинає і закінчує події вистави. Цей початок і кінець через партію Наталки визначає змістовність цілого. Починаючи з меланхолічної романсової жалісності з характерною розкиданістю мотивних ходів, що пісенно-органічно охоплюють контури теми Хреста (знак страждань та життєвих випробувань героїні), слухач отримує в останньому номері радісну мораль нагороди дівчини-скромниці за смиренний норов.

Весела пісня "Ой, я дівчина Полтавка,..." складає дещо більше, ніж вираження радості щасливого заміжжя. Мелодія пісні вибудована на пощабельному ході у об'ємі октави, тобто зорієнтована на контур "досконалої теми". Це тим більш помітно, що інтонаційно-ладово виділені гексахорди (звучно) g2-b1 і es2-g1, тобто шестищабельна послідовність, яка відповідає ідеї- темі, що вважалася стрижнем літургійних та кантових співів. Так логічно "Пісня Наталки" продовжує віватний кант № 18 "Ворскло річка", пісні Миколи та інших відверто кантових номерів № 6 "Всякому городу нрав и права" (Возний), № 7 "Ой, доля людская" (Возний – Виборний), а також пісень-кантів № 3 "Видно шляхи полтавські…", № 4 "Дід рудий, баба руда...", № 5 "Ой під вишнею...".

Вокальна тактика партії Наталки підпорядкована ліричному складові пісенно-романсової сфери. Вихідний номер "Віють вітри..." вибудований у хвильовій драматургії мелодії від вершини-витоку, цією вихідною висотністю стає e2 перехідна нота у сопрано (а це вже естетика звучань "між небом і землею", осмислена в дослідженні автора даного нарису [6]), відштовхування від якої зумовлює короткий драматичний зліт на a2. І хоч останній виставлений на сильному часі і спряжений із зручною для вокалізації голосною "а" (слово "аж"), але мелодійний акцент не має риторичного змісту, тоді як вершина-виток на e2 виділяє суттєве слово тексту "Віють...", яка до певної міри "програмує" усю сюжетну логіку "навівань подій" твору.

З восьми тактів романсу-пісні у чотирьох висотність e2 складає опорність, тобто виконує роль мелодійної тоніки в межах гармонічного a-moll. Так відразу закріплюється за характеристикою Наталки "знак ідеального" (e/E як рівень "ідеального стану" у романтиків – див. E/e в партії Джільди з "Ріголетто", Азучени в "Трубадурі", Дездемони в "Отелло" Верді та ін.), тоді як звучання хвилюючого вихідного кульмінаційного перехідного e2 зумовлює увесь колорит виконання номеру. Якщо при вокалізації вказана висотність подається співачкою з повнотою і насиченням "примарних нот" її регістру, то таке виконання стає драматургічним витоком – ліричною кульмінацією-витоком усієї опери. У протилежному випадку перший номер стає "вставним", який заважає логічно-сюжетному розвиткові з поступовим набиранням драми через комедійні сцени з Возним та Виборним.

Пісня Наталки № 3 "Видно шляхи полтавські" складає мелодично і ритмічно, а головне, вокально, майже варіацію на № 1. Тільки тут більше відстороненості, скромно-гордовитої пози – поданий ритм повільної мазурки, яка асоціювалася в Україні із шляхетністю і підкресленою повчальністю. Показово, що в вокальній партії пунктир на першій чверті тридольового розміру проходить тільки на початку речення ("Видно шляхи...", "...пошануйте..."). В наступних тактах маємо варіант кантової формули дві восьмих, чверть. Ці ритмічні ознаки знімають ліричну експресію, сполучають ліризм з характерними дидактичними зворотами, що притаманні канту. Мелодичною тонікою тут виступає es2, висотність, яка сполучає вказану ладову функцію з драматургічним значенням вершини-витоку. Як і в першому номері, маємо короткий злет на більш високий звук g2, який стоїть ближче до перехідних тонів (в співацькій практиці у легких сопрано цей же звук g2 часто "вписується" у перехідні ноти як такі). Тим самим вся експозиція образу головної героїні у І дії витримується для професійного вокаліста в зоні перехідних нот, які приймають на себе функцію і кульмінуючих звуків.

У номері 8 "Ой, мати, мати" вокально-драматургічно маємо те саме, що і у № 3, тобто спів від вершини-витоку, що розташований в зоні перехідних тонів. Нову драматичну хвилю вокально подає № 11 – пісня "Чого ж вода каламутна". Зовні це нагадує № 3 – і ритмікою мазурки і підкресленням кульмінаційно g2. Але вокальна побудова принципово інша. Пощабельний рух на початку пісні викликає аналогії з аріозністю; аріозний смисл має і побудова мелодії за заповненими стрибками. Одночасно підкреслена пощабельність, що зв'язує її з "відстороненою лірикою" канта. І все ж діапазон у півтори октави, підйоми в межах мотивів на октаву і більше, особливо ритмічна гнучкість та артикуляційна різноманітність, нарешті, поступове набирання висоти g2 у точці "золотого перетину" – все це складає ознаки аріозного співу з яскраво вираженою драматичною вершиною ("... смутна..."). Зона перехідних тонів і саме перехідні тони (d2, f2) складають передкульмінаційний простір – правда, сама кульмінація на g2, f2 майже не виходить із сфери перехідних звуків.

№17 – дует Наталки й Петра демонструє Наталчину ініціативу в співі. А спів цілком ґрунтується на сильному звучанні першої октави в сопрано, тоді як кульмінаційні звуки – на перехідних тонах e2, g2. І вказане звертає до амплуа драматичного сопрано, що усталилося у визначенні провідних героїнь опер Дж. Верді, П.Чайковського, Р.Вагнера.

Як вже відзначалося вище, характеристика Наталки концентрована в завершальному № 19 "Ой, я дівчина Полтавка". Вершина – виток співу – g2, що не "перекривається" наступним мелодійним розвитком. Компенсуючи як би брак сопранового блиску у кінцевому номері, співачки виробили традицію вставляти маленьку каденцію з ходом на b2 й a2, тим самим "наближаючи" вокал героїні української народної опери до "середньої" лінії європейської концертно-оперної практики.

Як відомо, українські художні товариства в Одесі традиційно були вельми впливовими, саме через них запрошено було Д. Леонову (ученицю М. Глінки з вокалу) та М. Мусоргського на виступи в місті у 1879 р. Український театр в Одесі відзначався високим рівнем вокальної сторони виконання. І на сьогодні саме постановка в оперному театрі за сучасним станом навчання академічному співу, зв'язаного із церковною співочою традицією, – є достойним втіленням на сцені опери Лисенка. Відразу хочеться підкреслити, що саме спадкоємиця Д.Леонової, Ю.Рейдер, тобто вокально-творчо "онука" М.Глінки, стала фундатором одеської вокальної школи, що в особі легендарних О.Благовидової та І.Райченко вибудували всю низку блискучих вихованців Одеської консерваторії XX сторіччя.

Відтоді виділяємо педагогічний аспект залучення до виконання вказаної опери: досвід автора даної роботи засвідчує, що має місце виключна вагомість засвоєння пісні-арії Наталки "Ой я дівчина Полтавка...", яка виставлена в композиції на завершення твору, на початку праці над партією. Як показав вищенаведений аналіз, в цій арії-пісні концентрується оригінальний вокал М. Лисенка, який привносить в оперний спів відсторонену ліричну манеру канта. І в цілому вокальна творчість М.Лисенка має риси спорідненості із вокальною творчістю М. Глінки, у яких виражений національний тонус менталітету органічно сполучав російські й українські компоненти. А це складає неабияку значущість для музичної Одеси, що висунула П.Сокальського як композитора, що на рівних відстоював і українські, і російські засади народних засновків професійної творчості.

Щодо подоби творчих засад обох названих майстрів, українського й російського, то вони обидва освоювали теорію музики і повний обсяг музично-фахових дисциплін в Німеччині (М.Глінка в Берліні, М. Лисенко в Лейпцизі). Обидва були талановитими виконавцями – тільки у Лисенка безумовно домінували здатності піаніста, тоді як у Глінки на першому плані ставали співацькі вміння, при суттєвості піаністичної обдарованості). Сказане укорінює тезу про органіку постановки "Наталки-Полтавки" в Одесі на сцені академічної опери із залученням прийомів епічного "театру вистави", як це апробовано постановками класичних опер Дж.Верді, П.Чайковського, Дж.Пуччіні та ін. на сцені величного Одеського оперного театру. Не забуваємо, що "Наталка Полтавка" М. Лисенка – І. Котляревського була написана в переломні 1889-1890 рр., коли здійснилася, за Г.Адлером [8, 901], переорієнтація класики Нового часу на модерн.

Твір І. Котляревського "Наталка Полтавка" була вибудована за зразком "баладної" опери, жанр якої відзначав стиль національного театру Англії, Північної Німеччини, але мав органічні укорінення у популярному європейському театрі взагалі. "Збірна" музика на оригінальний авторський сюжетний матеріал закладала певну двошаровість смислу, яка у XX сторіччі народила ідеологічно-дидактично епічний театр І. Стравінського – Б. Брехта – К. Орфа.

"Назар Стодоля" К. Данькевича – твір, що написаний за соціальним замовленням: вшанування Т. Шевченка в Радянській Україні зобов'язувало композиторів звертатися до його творчості неодноразово, тим більш, що в Одесі ця драма Т.Г. Шевченка була відмічена високоталановитою музикою П. Ніщинського. Його славнозвісні "Вечорниці" до драми "Назар Стодоля" були написані українським автором, який мешкав і творив в Одесі. Та етнографічна сцена "Вечорниць" у п'єсі Т.Г. Шевченка виконує владну драматургічну функцію – це і відсторонення від дії і одночасно спосіб стимулювати розвитку подій. Очевидним є джерело баладної опери для композиції драми, в якій вказана сцена Вечорниць спонукає введення прийомів епічного театру з його драматургічним поліфонізмом.

Адже сюжетна логіка втручання молоді у вчинок Назара та Галі, підтримка цієї втечі з немилосердного батьківського дому зумовила добрий "щасливий кінець" драми. А П. Ніщинський точно ухопив у своєму творі ту змістовну багатоскладовість музики "Вечорниць": кульмінаційний хор "Закувала

та сива зозуля" вводить ідеї козацької вольності та боротьби, що складає контекст-"контрапункт" подіям побутового плану. К. Данькевич уникнув зіставлення з "Вечорницями" П. Ніщинського, наповнивши ту сцену жартівливою музикою і поставивши у І хорі дівчат "Ой, вінче, вінче..." з'являється елегійну ноту шлюбу з немилим, що й прозоро співвідноситься з фабулою п'єси, і виводить на національно-всеохоплюючий пласт української ліричної меланхолійності". Основний тягар характеристик композитор перекладає на сольні партії та ансамблево-хорові звучання, що безпосередньо ідуть за дією.

Академізований веризм-романтизм К. Данькевича (про ці стильові аспекти у Данькевича див.[5]) спонукав до жорсткого розрізнення позитивних та негативних героїв. Причому, повчально-добродійний поворот в характеристиці сотника Хоми Кичатого в фіналі, відзначений Т.Шевченком, в лібрето опери відкинутий, загострюючи соціальну конфліктність подій на сцені. Що стосується головних та добродійних персонажів (Назар, Галя, Гнат та їх оточення на вечорницях), то тут головує в музиці узагальнення героїко-епічного складу. Тим самим К. Данькевич ніби "транспланував" ідею героїчної кульмінації П. Ніщинського в музичні події навколо характеристики нащадків козаків-запорожців Назара та Гната, які явно покликані уособлювати козацьку вольницю (див. багатозначне введення Балади Гната про атамана Гамалію як "привида козацької слави" – тесітурно партія Гната вибудована майже експресіоністично, в кульмінації маємо g1, а в цілому звуки d1, f1 складають робочий діапазон його партії).

Галя уособлює і контраст жіночості до козацького буйства Назара, Гната, і одночасно в героїці опору насильству солідаризується з ними. Популярна арія Галі з ІІ дії (входить в учбовий репертуар вокального класу Одеської музичної академії) знаходиться у центрі жіночої сцени, що контрастує з мужністю V дії і разом з тим втілює той відголосок щирості і патетики, які порівнюють її з добродійними героями опери. Арія написана в драматичному тоні, в тональності B-dur ("лицарська" тональність класичних опер) і містить ознаки характеру сильного, відчайдушного. Речитатив та арія написані за схемою "малої сонати" класичних опер, тобто декламаційне елегійне аріозо в функції речитативу, "акомпонований" речитатив творів класицизму змінюється танцювальною мелодією у високому темпі. Речитатив-аріозо І розділу сцени має ознаки "українського полонезу": кроковий хід музики на 3/4 розбитою пунктиром чи тріоллю першою долею. Це привносить в елегію Галі урочистість і силу вираження квартові звороти, що дають "незручні" переходи з регістра в регістр, споріднюючи її партію з Гнатом та Назаром і знаменуючи інтелектуально-церковні знаки "прихованої поліфонії". Вокальні дані виконавиці спрямовуються на наповнення звучання першої октави і перехідних нот f2, fis2 "...як красне він оповідає...". Це дає вихідну кульмінацію на перехідному тоні f2, що потребує неабиякої майстерності від виконавиці.

Ритмічність співу привносить допоміжні труднощі у виконання вказаної партії – але то розраховані труднощі: композитор К. Данькевич сам співав, навчався вокалу в Одеській консерваторії у викладача Синягіної, відповідно, добре знав партнерські можливості співачок. Арія Галі складає як би аналог першої арії Цариці ночі з "Чарівної флейти" та першої ж великої арії Констанци з "Викрадення з сералю" В. Моцарта: їх споріднюють тональний збіг та ознаки "ідеального сопрано" в партії героїнь Данькевича і Моцарта.

Сватання у другій дії опери за побудовою ансамблю нагадує уславлені вердіївські фінали (див. фінал ІІІ дії з "Отелло"). Партія Галі на фоні співу служниць у елегійній тональності g-moll знову акцентує регістр першої октави. Як і в операх Дж. Верді, таке прилюдне оплакування своєї долі вимагає від виконавиці неабиякої сили звучання: К. Данькевич застосував веристський прийом унісонного співу в кульмінації і в підході до неї. У співачки в партії трапляються навантаження звуків g2, as2, f2, які потребують від сопрано того драматичного наповнення, що відзначає ідеальний голос в класиці. Майже вагнерівське використовування декламаційних ходів знаходимо в сольному співі Галі в ІІІ дії в межах дуету з Назаром: охоплюються крайні регістри та демонструється сильний спів у середньому регістрі.

Але все ж партія Галі дещо губиться в ансамблях з Назаром. Останній складає ліричну альтернативу Гнатові і допускає ліричне фальцетування у верхньому регістрі в силу бездійовності елегійного характеру героя. З впевненістю можна було б назвати оперу К. Данькевича "Гнат Карий", вважаючи на те, що саме цей персонаж тримає основний стоїцистсько-героїчний тон подій. І все ж арія Галі винесена композитором на перший план, вона передує чоловічим сценам всієї І дії, всупереч традиціям "приховувати" жіночі сцени для подальшого розвитку оперної дії. Її характеристика невідривна від дій і вираження Назара, ім'я якого Шевченком винесено, Данькевичем збережене в цій значущості, у позиції провідного персонажа.

Отже, опери М. Лисенка та К. Данькевича втілюють такі важливі риси академічної оперної вистави:

1) в обох тло народної побутової драми музикою переорієнтується на драму характерів з відповідною інтонаційною цілісністю провідних партій, особливо що стосується жіночих постатей Наталки й Галі в розглянутих операх М. Лисенка і К. Данькевича, де виразні якості драматичного сопрано надають силу й дієвість образному виявленню вказаних персонажів;

2) суттєвим засобом академізації музичного аспекту дії опер виступає "оцерковлення" тенорових і басових партій головних героїв, в яких виділений тембр ліричного тенору ("солодкий спів)" й пасивний стоїцизм їх поведінки як носіїв духовної покликаності і це поєднується з навантаженням баритонових, басових партій виразною функцією резонерів (Микола, Гнат в операх М. Лисенка і К. Данькевича), яким притаманні повчальні інтонації в асоціюванні зі звучанням голосів в церковного співу;

3) виконання опер М. Лисенка і К. Данькевича у виявленні вокально-оперної повноти музичного вираження стверджує національну ідею у величі інтелектуальних втілень оперної традиції, яка заявила багатство художнього змісту музики і можливості сполучання їх із засобами популярного, у тому числі епічного театру заради quasi-містеріального залучення національної традиції до генеральних ліній мистецького розвитку XXI століття.

Література

1. Асафьев В.Б. Симфонические этюды. Ленинград, Музыка, 1970. 264 с.
2. Гозенпуд А. Лысенко и русская музыкальная культура. Москва, Музыка.1964. С.58.
3. Искусство и литература /Одесский вестник.1889. № 297. 7 ноября. С. 3.
4. Искусство и литература / Одесский вестник.1889. № 304. 14 ноября. С. 3.
5. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса, Астропринт, 2015. 532 с.
6. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів : дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – муз. мистецтво". Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2001. 172 с.
7. Лисенко М. В. Листи. Київ, Мистецтво, 1964. 407 с.
8. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt, 1924.

References

1. Asafiev, B. (1970). The Symphonic etudes. Leningrad : Muzyka [in Russian].
2. Gosenpud, A. (1964). Lysenko and Russian music culture. Moscow : Muzyka, 58 [in Russian].
3. The Art and literature (1889). Odesskiy vestnik, 297, 3 [in Ukrainian].
4. The Art and literature (1889). Odesskiy vestnik, 304, 3 [in Ukrainian].
5. Kaminskaja-Markova, E. (2015). The Methodology of musicology and problems of music culturology. To 50 years pedagogical activity. Odessa: Astroprint [in Russian].
6. Kulieva, A. (2001). Vocal national traditions and problem connecting tone. Candidate's thesis. Kyiv : National music academy named P. Chaykovskiy [in Ukrainian].
7. Lysenko, M.V. (1964). Sheets. Kiyjiv, Mistectvo. 407 p.
8. Adler, G. (2914). Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a. M. : Verlag-Anstalt [in German].

Стаття надійшла до редакції 30.12.2017 р.

UDC 7.036(477) "20"

Melnychuk Olena
PhD in Art Criticism, senior lecturer,
Professor of Stage Directing Department
of Rivne State Humanitarian University
melnyczuk_olena@ukr.net

THE MAIN PRINCIPLES OF MYKOLA VORONYI'S THEORETICAL WORKS ON THEATRE AND THEATRICAL PEDAGOGY

The purpose of the research. The article deals with M. Voronyi's theoretical legacy including theatrical journalism and theatrical pedagogy in the fledging period of the Ukrainian modern theater at the beginning of the twentieth century. His theatrical works as well as theoretical achievements in theatrical pedagogy, which were based on his considerable acting experience and studies of the achievements in world theatre, are analyzed. The main units of the first Ukrainian theatrical textbook "The director": "The nature of the director's activities", "Preparatory work of the director" and "The director's work with actors", dedicated to the professional education of the director, are analyzed. **Methodology**. While dealing with historic aspects of the investigation, there have been applied historic, historic comparative and historic genetic methods. While analyzing the achievements of both the world and the national theater, there has also been used the method of drama study. The **scientific novelty** consists in defining the main points of M. Voronyi's theoretical works on theater and theatrical pedagogy, as well as in comprehending the artist's legacy considering the important culturological aspects, which affected the development of the national culture. **Conclusions**. The whole M. Voronyi's creative activity was of educational nature and was designed to boost both Ukrainian culture and the Ukrainian modern theater to the level of the world standards.

Keywords: modern theatre, theatrical journalism, theatrical education, culture of Ukraine.

Мельничук Олена Миколаївна, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театральної режисури Рівненського державного гуманітарного університету*

Основні положення теоретичних праць Миколи Вороного про театр та театральну педагогіку

Мета роботи. В статті досліджується теоретичний доробок М. Вороного (театральна публіцистика, театральна педагогіка) періоду становлення українського модерного театру початку XX століття. Аналізуються його театрознавчі праці, а також теоретичні надбання з театральної педагогіки, ґрунтовані на значному акторському досвіді та вивченні досягнень світового театру. Розглядаються та аналізуються основні розділи першого українського театрального підручника "Режисер". **Методологія**. Застосовано історичний, історико-порівняльний та істори-

© Melnychuk O., 2018